

SOMMARIO del Vol. III (1960)

F. Wild, <i>Beowulf und Phokas</i>	p. 1
G. Manganello, <i>Muspilli. Problemi e interpretazioni</i>	» 17
U. Schwab, <i>Zum Thema des jüngsten Gerichts in der mittelhochdeutschen Literatur. II</i>	» 51
A. Cozzi, <i>Quirinus Kuhlmann: l'uomo, il mistico e il poeta</i>	» 67
B. v. Wiese, <i>Friedrich Schiller. Legende und Wirklichkeit</i>	» 123
S. Lupi, <i>I «Räuber» di Schiller</i>	» 145
F. W. Wentzlaff-Eggebert, <i>Schillers Begegnungen mit Goethe</i>	» 201
E. Stutz, <i>Der Erzähler Gerd Gaiser</i>	» 217
H. M. Campbell, <i>Aesthetics as Religion in the Works of I. A. Richards</i>	» 235
E. S. Miller, <i>Antitypes in Bale's Cycle of Christ</i>	» 251
E. Schulte, <i>Caratteristiche della prosa descrittiva di Rudyard Kipling</i>	» 263
E. Bassi, <i>Emily Dickinson</i>	» 271
E. R. Gummérus, <i>Verner von Heidenstam: la vita e l'opera</i>	» 283
E. Migliorini, <i>Un geografo svedese del secolo scorso: Jacopo Gräberg di Hemsö</i>	» 297

RECENSIONI:

L. Mazzucchetti, *Novecento in Germania* (A. M. Dell'Agli), p. 301; G. Stix, *Mythos. Tragik. Christentum* (A. M. Dell'Agli), p. 301; P. Chiarini, Bertolt Brecht (A. M. Dell'Agli), p. 302; P. Chiarini, *Letteratura e società* (A. M. Dell'Agli), p. 304; L. Mittner, *La letteratura tedesca del Novecento* (A. M. Dell'Agli), p. 305; R. Bottacchiari, *Storia della letteratura*, a cura di R. Paoli (A. M. Dell'Agli), p. 306; B. v. Wiese, *Schiller* (A. M. Dell'Agli), p. 307; *Die deutschen Gedichte der Vorauer Handschrift* (E. Stutz), p. 309; *A Casebook on Ezra Pound*, a cura di W. Van O'Connor e E. Stone (E. Schulte), p. 312; N. D'Agostino, *Ezra Pound* (E. Schulte), p. 315; *Ezra Pound, Le poesie scelte*, a cura di A. Rizzardi (E. Schulte), p. 316; O. Hietsch, *Die Petrarcaübersetzungen Sir Thomas Wyatts, eine sprachvergleichende Studie* (E. Schulte), p. 318; *Lirica elisabettiana*, a cura di A. Guidi (M. Puccini), p. 320.

Pubblicazioni ricevute p. 323

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 59054

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1961

ANNA

DIRITTI RISERVATI

1907 12047

INDICE

P. Wapnewski, *Morungens Tagelied* p. 1
 U. Schwab, *Zum Thema des jüngsten Gerichts in der mittelhochdeutschen Literatur. III* » 11
 A. Rendi, *Influssi letterari nel «Castello» di Kafka* » 75
 A. M. dell'Agli, *La mancata scoperta di Broch* » 95
 A. Guidi, *Linguaggio e figura nella poesia di John Keats* » 137
 E. Schulte, *John Skelton nella tradizione poetica inglese* » 149
 F. Kermode, *'Notes toward a supreme fiction': A Commentary* » 173
 H. R. Garvin, *William Carlos Williams' Journey to Marriage* » 203
 R. Beloof, *Strength in the Exquisite: A Study of John Crowe Ransom's Prosody* » 215

RECENSIONI:

Fr. W. Wentzlaff-Eggebert, *Kreuzzugdichtung des Mittelalters* (U. Schwab), p. 223; Rainer Maria Rilke, *Ausgewählte Gedichte* a cura di L. Mittner (A. M. dell'Agli), p. 238; P. Chiarini, *Romanticismo e realismo nella letteratura tedesca* (A. M. dell'Agli), p. 239; F. Delbono, *Il «Volksbuch» tedesco. Ricerche e interpretazioni* (A. M. dell'Agli), p. 240; *Histoire de la littérature allemande sous la direction de F. Mossé* (A. M. dell'Agli), p. 241; J. Vyvyan, *Shakespeare and the Rose of Love* (M. Puccini), p. 244; G. v. Woudenberg e F. Nicosia, *Poesia olandese contemporanea* (J. H. Meter), p. 245; *Vroeg Middelnederlands Ambtelijk Proza*, ed. A. C. F. Koch (J. H. Meter), p. 249.

Pubblicazioni ricevute » 251

- II. 30 'Owê, sol aber er immer mê
den morgen hie betagen?
als uns diu naht engê,
daz wir niht durfen klagen:
'owê, nu ist ez tac',
35 als er mit klage pflac
do'r jungest bi mir lac.
dô taget ez.'
- III. 144 Owê, si kuste âne zal
in deme slâfe mich.
dô vielen hin ze tal
ir trêne nidersich,
5 iedoch getrôste ich sî,
daz si ir weinen lî
und mich al ummevî.
dô taget ez.
- IV. 'Owê, daz er sô dicke sich
10 bi mir ersêen hât!
als er endahte mich,
sô wolte er sunder wât
mich armen schouwen blôz.
ez was ein wunder grôz
15 daz in des nie verdrôz.
dô taget ez.'

Ein Tagelied, und als solches den Gesetzen seines Genres verpflichtet. Kulisse und Instrumentarium, Personal und Szene und Atmosphäre sind vorgegeben und die Abweichungsbreite von diesen Normen kann nur gering sein gemäß dem traditionsverhafteten und an überlieferte Maße und Ordnungen gebundenen Dichtungsbegriff des Mittelalters. Der Raum dieser Abweichungen freilich ist die Stelle, an der sich die eigentliche Künstlersignatur des Dichters enthüllt (wobei der Begriff der Abweichung wiederum die Befolgung der Norm als die eigentliche Aufgabe des Dichters bestätigt). Da sind Einflüsse aus Bild-, Vorstellungs- und Formwelt der Troubadours, wie sie Michel und zuletzt Frings

dort S. 28. Das Vertrauen in Pounds Kennerschaft wird freilich bekümmert eingeschränkt durch den Verdacht, es seien ihm diese deutschen Dichtungen des Mittelalters nur durch die Mittlerschaft von Will Vespers «song book» geläufig geworden (vermutlich *Die Ernte der deutschen Lyrik*, 1.1906), was zu glauben eine Bemerkung in dem Essay *The Renaissance* nahelegt (1914, *Essays* S. 215).

nachgezeichnet haben¹; aus der klassisch - lateinischen Dichtung, wie vor allem Schwietering und Drygalski dargelegt haben²; da ist der Refrain eines Tageliedes des Giraut de Bornelh *Et ades sera l'alba* («Und sogleich dämmert der Morgen»)³, da ist die im Bau ähnliche Pastourelle von Ernoul le Vieux, auf die Spanke verweist⁴, da ist Bernart de Ventadorn, der gleich manchem Kunstgenossen den weißen Leib der Geliebten preisend mit der Reinheit des Schnees vergleicht; und da ist die Marienhymnik, die des Schnees Reinheit wie die des Mondes zur Verherrlichung der Gottesmutter bemüht⁵. Aber keine der vielen Untersuchungen, die den einzelnen Elementen dieses Liedes gewidmet sind, vergißt, daß nicht sie in ihrer Vereinzelung oder Summierung dessen Poesie ausmachen, und der Philologe braucht sich heute nicht mehr des läppischen Einwandes zu erwehren, seine historischen Aufweise zerstörten die 'Atmosphäre' einer Dichtung: sie werden, wenn recht beigebracht, das Wunder nur größer erscheinen lassen das in aller großen Poesie steckt, da sie doch so viel mehr ist als die Summe ihrer dem kritischen Blick deutlichen Teile. Jenes Quentchen Gnade, das aus Lauten, Worten, Reimen und Versen Dichtung macht, wird eben der am deutlichsten erkennen und am dankbarsten verehren, der jene faßbaren Teile am deutlichsten erkannt hat. Und nur im Vorübergehen streifen wir einige andere Einzelheiten, die gleichfalls uns hier nicht vornehmlich beschäftigen sollen: den Umstand z. B., daß sich der Tageliedsituation und dem ihr gemäßen Wunschdenken gern ein Täuschungsmotiv gesellt: —

Ich glaubte, es sei des Mondes Widerschein - da aber war

¹ Ferd. Michel, *Heinrich von Morungen und die Troubadours*, 1880, = Q. & F. 38; Theodor Frings, *Erforschung des Minnesangs*, *Forschungen und Fortschritte* 26, 1950, S. 6.

² Jul. Schwietering, *Einwirkung der Antike auf die Entstehung des frühen deutschen Minnesangs*, *ZfdA.* 61, 1924, S. 61-82, bes. S. 63f.; Erich von Drygalski, *Heinrich von Morungen und Ovid*, Diss. Göttingen 1928.

³ Frings, S. 6.

⁴ Hans Spanke, *Romanische und mittellateinische Formen in der Metrik von Minnesangs Frühling*, *ZfrPh.* 49, 1929, wiederabgedruckt in *Der Deutsche Minnesang*, Aufsätze zu seiner Erforschung hg. von Hans Fromm, Darmstadt 1961, S. 255-329, dort S. 318. Freilich versteh ich Spanke nicht recht, wenn er das «wunderschöne Tagelied... auch in formaler Hinsicht sicher eine freie Schöpfung Morungens» nennt, dann jedoch auf Ernouls Pastourelle verweist, die «dieser aparten und hübschen Form Pate gestanden hat».

⁵ Frings, S. 6.

es der des aufsteigenden Tages — *It is the nightingale and not the lark...* — Die Konjektur Schönbachs in der IV. Strophe *mich armen* anstelle des unlogischen und albernen *mîn arme* der Hs.C hat man mit Recht einen « der künstlerischsten Akte der Philologie » genannt¹, die Ursprünglichkeit dieser Fassung ist wohl allgemein akzeptiert. Obwohl die vier Strophen weder der Textkritik noch der Interpretation viel Not machen, haben sie, eben ihrer poetischen qualitas halber, dennoch manche nur ihnen gewidmete Untersuchung angeregt. Unter den jüngsten nenne ich die Arbeiten von Kúrt Ruh², H. W. J. Kroes³ und Frederic C. Tubach⁴. Ferner verweise ich auf Übersetzung und Kommentar in Kraus' schöner *Morungen-Ausgabe*⁵, sowie auf Kraus' Untersuchungen zu MF (1939) S. 331-333. Ihre und anderer Feststellungen hoffe ich hier durch einige Beobachtungen ergänzen und bestätigen zu können, die sich vor allem auf jenen erwähnten Eigenraum künstlerischen Gestaltens beziehen und von der Forschung herausgearbeitete historische Bauelemente und normgebundene Gattungsmerkmale nach ihrer poetischen Funktion, nach ihrem Stellenwert für die dichterische Aussage befragen wollen.

Die literarhistorisch bemerkenswerteste Eigenschaft des Liedes ist die ebenso gewagte wie gelungene Verschmelzung zweier Gattungen, die vor *Morungen* einander fremd waren: des Tageliedes und des Wechsels (also jener vielleicht altheimischen Liedform, in der Mannes- und Frauenstrophe einander ablösen ohne doch zueinander zu sprechen, vielmehr monologisch ineinanderhallen wie - nach Uhlands schönem Wort - fernhin am Horizont verklingende Abendglocken). Indessen zeigt sich, daß *Morungen* diesen Schritt nicht abrupt vollzogen hat. Sein Lied *Ich hân si für alliu wîp...* 130, 31 ist gleichfalls ein Wechsel, und es berührt sich, wie man gesehen hat, in einer Reihe von bemerkenswerten

¹ Hugo Kuhn in « Die Zeit » vom 12. VIII. 1960; übrigens kommt C^a, das sog. Troßsche Fragment (15. Jh.), wohl eine Kopie von C, dieser Wahrheit wieder nahe wenn es *min armen* schreibt.

² Trivium II, 1943/44, S. 173-177

³ Neophilologus 34, S. 141-143

⁴ ZfdPh. 79, 1960, S. 309-315

⁵ 2. (ergänzte) Auflage 1950, S. 18 und 86

Einzelheiten mit dem Tagelied: 4 Strophen, gleichfalls in der Abfolge *Er-Sie-Er-Sie*. Gleichlautende Refrainelemente: zwar nicht (wie im Tagelied) in der Häufung von Anfangs- (*Owê*) und Endrefrain (*taget ez*) in jeder Strophe, jedoch mit dem Eingangsrefrain *Owê* in den Frauenstrophen (II und IV), dem Endrefrain *sô tagt ez in dem herzen mîn* in den Mannesstrophen (I und III). Schließlich Wort- und Bildanklänge an das Tagelied insbesondere in der II. Strophe:

131 1 'Owê des scheidens des er tete
von mir, dô er mich vil senende lie.
wol aber mich der lieben bete
und des weinens des er dô begie,
5 dô er mich trûren lâzen bat
und mich hiez in frôiden sîn.
von sînen trênen wart ich nat
unde ergluote ideoch daz herze mîn.'

erluote ist eine geistreiche aber nicht ganz überzeugende Konjektur von Kraus. Die Hss. überliefern *erkuolte*, und auch das gibt einen Sinn, zumal im Verein mit der in C folgenden Lesart *ê doch* (statt *ideoch*): « mein Herz aber war vorher schon erschauert ». Jungbluth GRM 35, 1954, S. 241/42 schlägt vor: *ergruonte*.

Diese Verse wirken vollends wie eine Ergänzung unseres Tageliedes, wie ein Kontrafakt zu dessen III. Strophe: hier ist es die Frau, die sich der Tränen des Abschieds erinnert, nicht ihrer sondern seiner Tränen, von denen sie *nat wart* - aber hier wie dort tröstet er sie. So betrachten Drygalski und Kraus den Wechsel 130,21 mit Grund als « Vorstudie » zum Tagelied¹, den Kehrreim des einen als « Keimzelle » des anderen², und man wird sagen können, daß bereits hier präludierend angedeutet wird was das spätere Lied so erstaunlich vollzieht: die Vereinigung der beiden Gattungen. Denn wiewohl 130,31 nicht eigentlich ein Tagelied ist, so könnte doch die zweite Strophe jederzeit Zentrum eines Tageliedes sein: so sehr ist sie von Leidenschaft und Wehmut, so sehr von dessen typischen Handlungselementen getragen (*scheiden - senen - trûren* - Tröstung).

¹ s. MFU, S. 301.

² Drygalski, S. 25.

Wenn es aber richtig ist, daß der Wechsel 130,31 in engen nicht nur stimmungsmäßigen sondern auch technischen Zusammenhang gehört mit dem Tagelied (Morungen hat insgesamt nur drei Wechsel gedichtet, außer den beiden hier behandelten noch 142,19 *Ich bin keiser âne krône*), dann könnte von seiner Tektonik auch ein Licht fallen auf die von 143,22.

Kroes nämlich hat mit ernstzunehmenden Argumenten¹ eine Änderung der überlieferten Strophenfolge des Tageliedes vorgeschlagen und für eine ursprüngliche Reihung I, IV, III, II plädiert: Damit fügen sich die ersten beiden Strophen in der Durchführung des Bildes vom schimmernden bloßen Körper zueinander, der einmal vom Blick des männlichen, das andere Mal von dem des weiblichen Empfindens erfaßt wird. Zudem setzt dann die letzte Strophe einen markanteren Schlußpunkt, den Abschied schildernd und die Sehnsuchtsfrage der Frau formulierend.

Da es uns nun berechtigt schien, in dem Wechsel 130,31 eine Art Modell für das Tagelied zu sehen, wird man vielleicht auch für die Frage der Strophenordnung einen Hinweis von dort erhoffen können. Der Er-Sie-Er-Sie-Rhythmus ist unumstößlich, mit ihm die Alternation, von männlichem End- und weiblichem Anfangsrefrain. Über dieses parallele oder kontrapostische Wechselspiel hinaus hat Morungen aber die erst (= Mannes-) Strophe und die letzte (= Frauen-) Strophe (deren Platz ja unbezweifelbar und unbezweifelbar ist) noch zusätzlich durch ein feines Moment verknüpft, das mithin das ganze Lied unter einen Spannungsbogen stellt (und das eben der Beziehung von der ersten [= Mannes-] Strophe zur zweiten [= Frauen-] Strophe fehlt): Die Eingangszeilen sind aufeinander gerichtet, insofern als dem Reimwort der ersten Strophe *wîp* bewußt das Reimwort der letzten Strophe *man* korrespondiert (s. Kraus, Morungen-Ausgabe S. 84). Eine solche Korrespondenz der Eingangszeilen aber weisen auch die (nach der überlieferten Reihung) beiden ersten Strophen des Wechsels auf: *Owê, sol aber mir iemer mê: Owê, sol aber er immer mê...* Versetzt man die zweite Strophe an die letzte Stelle, so spannt sich auch in diesem Liede ein den Mittelteil überwölbender

¹ a. a. O.

Borgen vom Einsatz des Anfangs zum Einsatz des Endes. Dieses¹ Kunstmittel kann gemäß dem Aufbau des Vorbildes 130,31 als ein tektonisches Prinzip gewertet und mithin zur Stützung der eine Umstellung vorschlagenden These verwendet werden - da doch alle Argumente, die von der Konzeption einer inneren Geschlossenheit und Folgerichtigkeit der Handlungs-, Gedanken- und Bildführung ausgehen, gegenüber der so oft diskontinuierlich verfahrenen Dichtweise des Mittelalters letztlich ohne beweisende Kraft bleiben. In dieser Erkenntnis liegen ja Wert und Rechtfertigung aller den mittelalterlichen Literaturdenkmälern gewidmeten Kompositionsstudien: in dieser Kunst ist das Wie das Was. Die Frage nach der poetischen Funktion einiger anderer dieses Lied bestimmender Elemente wendet sich zuerst der Frage nach der Aussage der *Wechsel*form zu.

Sie ist innerhalb der dingfernen Welt des Minnesangs ihrerseits die 'unrealistischste' aller denkbaren Kommunikationsformen²: Zwei Menschen, die zueinander sprechen und doch nicht miteinander; Worte, dem andern zubestimmt und doch an ihm vorbeigehend. Im Wechsel erreicht das den Minnesang auszeichnende Stilprinzip der Diskretion seine subtilste Höhe: Sehnsucht, Neigung, Liebe können hier in Unbefangenheit formuliert werden, ohne daß dies Geständnis doch die Scham der Bloßstellung, der unmittelbaren Offenbarung zu fürchten hätte. Das Bedürfnis, Liebe auszusprechen wie zu verbergen, hat hier seine künstlerisch schönste Möglichkeit gefunden; die dialektische Struktur des Eros, die Öffentlichkeit wie Heimlichkeit will, Bekenntnis wie Verschwiegenheit, hat sich im Wechsel die ihr gemäße Kunstform geschaffen. Sein Antipode ist das Tagelied. In ihm hat sich das Bedürfnis nach Darstellung der Liebe nicht nur in Anspielung und Neigung, Werben und Versagen, Locken und Entziehen, sondern nach Wiedergabe in ihrer seelisch-lieblichen Totalität einmal Bahn gebrochen - eine wohlberechnete, sorgsam abgegrenzte und vor dem Abgleiten in die Sphäre individueller Erlebnisschilderung abgesicherte Bahn, versteht sich. Das Tagelied als eine Möglichkeit, Liebe in ihrer Sinnhaftigkeit und Inbrunst zu schildern, konnte die Zuflucht jener werden, die

¹ bereits von Kroes S. 143 gesehene

² s. auch Ruh, S. 175.

es in der gewiß zuweilen überreizten Sphäre künstlicher Vergeistigung, wie der Minnesang sie pflegte, nach 'Natur' verlangte. Gewiß aber wohnte der Beschreibung dessen was nicht geschehen durfte, für den Hörer auch etwas Bestürzendes inne, und die Darbietung des Intimen, Privaten, der Handlungen und Worte und Tränen konnte in ihrer Direktheit befremden und verletzen. Hier setzt die poetische Funktion von Morungens Umwandlung und Verschmelzung ein: An die Stelle der epischen Beschreibung des Dinglichen, der brennenden Worte der Leidenschaft im Abschiedsdialog, der Aktualität der gestohlenen Liebe, setzt er die Erscheinung fernher erklingender, fernher singender Stimmen, in denen die Wirklichkeit körperlicher Liebe durch die Unwirklichkeit der Wechselform entdinglicht wird, körperlos und entrückt. Das allzu Private, das allzu Direkte des sinnlichen Sujets wird durch ein Formprinzip neutralisiert, das mehr Geist denn Fleisch ist. Andererseits aber schenkt die Wechselform dem Tagelied eine Tiefendimension, die es allein nicht kennt: Die Vereinigung als höchste Möglichkeit der Selbstaufgabe wirft den Menschen auch zurück auf sich, macht ihm die Grenzen des Aufgehens im anderen bewußt, läßt ihn wesensmäßig auch seine Individuation, sein Alleinsein erfahren. Ausdruck dieser Kluft, dieser letzten Fremdheit ist die Führung der Stimmen im liebenden Aneinandervorbei, die vergebens das lebendige Du zu erreichen streben. - Schliesslich noch der « Kunstgriff »¹ der zeitlichen Verlegung. Die Szene spielt in der Vergangenheit, ist Erinnerung, Heimweh, ist Rekonstruktion aus den zurückfindenden Gedanken der Liebenden, die sich am Ort der letzten Begegnung treffen. Kein aktuelles Hier und Jetzt, kein zudringlicher Schlafzimmerblick, kein peinlicher Wächterruf, kein Heimlichtun, kein direktes Wort - so ist das Lied ganz der Sphäre des Drastischen, des Pikanten enthoben, hat nichts von dem an sich, was man heute « sexy » nennt, und verzichtet auf jene Reizwirkung, wie sie dem Tagelied häufig und zunehmend eigen ist.

In diesen Zusammenhang gehört noch die Beobachtung eines feinen Zuges, der freilich nicht überbewertet werden soll. In den Mannesstrophen spricht der sich des Glücks erinnernde Mann vor allem von sich: I: *sol aber mir iemer mê...* III: *si kuste*

¹ Tubach, S. 134.

mich ... iedoch getrôste ich sî ... Die Frau jedoch in ihren Strophen spricht nicht von sich sondern vor allem von ihm, von beiden: II: *sol aber er immer mê ... daz wir niht durfen klagen ... als er mit klage pflac ...* Und ebenso ist die IV. Strophe ihm gewidmet, seinem Tun und Wollen, ja noch der liebenden Sorge um das Wohlbefinden seiner Gefühle: *daz er sô dicke sich bi mir ersêen hât ... er endahte mich, er wolte sunder wât mich schouwen ... ein wunder daz in des nie verdrôz ...* Auch er spricht zwar von ihr. Aber er tut ihrer vornehmlich in Relatio auf sich selber Erwähnung. Wohingegen sie sich vor allem in Relation auf ihn sieht, als Objekt. Es mag in diesem Zug etwas mitschwingen von der weiblichen Urerfahrung, daß die Frau in der Liebe den andern sucht, der Mann aber nur sich selbst; daß sie mit einem höheren Grad von Selbstentäußerung liebt, also tiefer liebt, also tiefer leidet. In der Tat ein sehr fraulich empfundenes Lied. Auf den ersten Blick mag es erstaunen, daß eben die 'sinnlichsten' Worte in der Frauenstrophe stehen: das Bild von ihrer Hüllenlosigkeit und Nacktheit, in der sie zu *schouwen* er nicht müde wurde. Und dennoch will uns auch dieser Zug von tiefer Richtigkeit scheinen. Denn dieses Geständnis ist gerade in seiner befangenen Unbefangenheit schönster Ausdruck der reinen unschuldigen demütigen Hingabe, ohne Vorbehalt und Hülle¹.

Soviel zur poetischen Funktion der schlichten Tatsache, daß in einem Gedicht zwei Gattungsformen vereinigt werden und das Geschehen entgegen dem üblichen Brauch in die Vergangenheit verlegt ist.

Endlich noch ein Wort zu der Aussage der Traditionselemente *Refrain* und *Alba*. Der Refrain des Eingangs ist so wenig übersetzbar wie der des Ausgangs. Das *Owê* ist Signatur des Schmerzes - nicht aber eine Vokabel. Ebenso wenig hat die letzte Zeile eine ausschließlich logisch geltende Bedeutung. Diese beiden Notenreihen des Schmerzes umarmen stimmungprägend jede Strophe, und sie spiegeln als Strukturelement auch die Umarmung der Liebenden. Verhalten und spröde klingt das *Owê* an - unbarmherzig bricht das *dô taget ez*² herein, mit scharfem Stakkato, wie ein schneidender Strahl des grauen Morgens den liebevoll

¹ s. Ruhs Hinweis auf Gretchen, S. 177

² als « Deutung des Schmerzenslautes » *Owê*, Ruh S. 174

deckenden Mantel der Nacht zerschlitzt. So lebt dieser Schlußrefrain aus zweifacher Aufgabe: formal ist er Umarmung, inhaltlich Abbruch und Disharmonie. Der Gleichlauf dieser Verse durch alle Strophen hindurch, die Wiederaufnahme schließlich der ganzen ersten Zeile der ersten Strophe in einer anderen macht noch einmal die Übereinstimmung der Liebenden sinnfällig. Das Grunderlebnis indes der Einheit, der Möglichkeit des Einswerdens trägt auch das gegenläufige Erfahren in sich: das des schicksalhaften Getrenntseins, des Auseinandergehens. Nicht das Sichfinden sondern das Sichverlieren erwählt sich das Tagelied zum Vorwurf, nicht den Willkomm sondern den Abschied. Die Weisheit aber dieses Komplementärverhältnisses, die Erfahrung dieser Polarität auszudrücken, diese Möglichkeit ist dem Tagelied - wir sahen es - dank der Vereinigung mit dem Wechsel geschenkt, ein Vorgang, der wiederum das Tageliederlebnis reizvoll transponiert und als Form verwirklicht.

PETER WAPNEWSKI

ZUM THEMA DES JÜNGSTEN GERICHTS IN DER MITTELHOCHDEUTSCHEN LITERATUR.

III

DAS *BISPEL* «DIE BEIDEN KÖNIGINNEN» VON DEM STRICKER
(Ed. Nr. 132 = 146)

MOTIVVERWANDTSCHAFTEN UND ÜBERLEGUNGEN ZUR INNEREN KRITIK

Das hier zum ersten Mal in kritischer Gestalt unter Heranziehung des ganzen verfügbaren Handschriftenmaterials mitgeteilte *bispiel* des Strickers, nicht unwichtig für die Geschichte der Darstellungen des Jüngsten Gerichts im Mittelalter, trägt nach seinem ersten und bisher alleinstehenden Druck in Albert Leitzmanns Ausgabe der Melker Handschrift (M)¹ die nur für den Erzählteil zutreffende Überschrift *Die beiden Königinnen*. Passender wäre *Göttliche und weltliche Weisheit* oder *Vom Jüngsten Gericht*, wie auch der Titelvers der Melker Handschrift selbst vorschlägt: «Daz ist von jamer und von klag / di sich hebet am jungsten tag».

Die Überlieferung des Stückes in zwei verschiedenen Redaktionen, deren eine durch die Stricker-Leithandschrift A (Cod. Vind. 2705) vertreten ist, soll im nachfolgenden Text durch den Druck verdeutlicht werden, ein Verfahren, das sich für alle Stücke empfiehlt, die in stark voneinander abweichenden Fassungen

¹ Die hier verwendeten üblichen Hss. Siglen sind erklärt bei K. Zwierzina, *Mhd. Übungsbuch* 2. Aufl., hrsg. C. v. Kraus, Heidelberg 1926, S. 279 ff.

vorliegen¹. Was in der Redaktion A fehlt, steht in unserm Text kursiv; die Varianten von A (unter denen sich natürlich auch Einzelfehler der Hs. befinden können) stehen neben dem entsprechenden Vers rechts vom Text. Plusverse von A stehen gesperrt ebenda, werden jedoch laufend mitgezählt. Der unter dem Text stehende Apparat bezieht sich also auf die Fassung QHN MVW, d. h. berücksichtigt alle Hss. ausser A und den Laa. der direkten Abkömmlinge K und C, die nur dann mitgeteilt werden, wenn sie Bemerkenswertes über das Verhalten jüngerer Handschriften zur Texttradition aussagen. Die Aufnahme von A-Varianten in den Text wurde demnach hier vermieden, wenn sie allein gegen QHNMVW stehen, obwohl es manchmal den Anschein hat, als habe A als älteste Hs. das Ursprüngliche, d. h. beiden Redaktionen gemeinsam Gute bewahrt, wie z.B. in v. 34 und 130. Dass dies trotz der redaktionsbedingten Einzelstellung von A auch hier² in den Bereich der Möglichkeit gezogen werden kann, wird bestätigt durch das Verhältnis A zu Q³. Obwohl Q unbestreitbar Glied der Gruppe QHNMVW ist, hat diese Hs. etliche Mal zusammen mit A allein die bessere Überlieferung gegen alle übrigen Hss. bewahrt⁴. Trotz der vielen Einzelfehler einer jungen Hs. kann man schliessen, dass Q den besten Überlieferungszweig ihrer Redaktionsgruppe vertritt.

Die Laa. AQ konnten deshalb unbedenklich in den Text aufgenommen werden (v. 26; 33 (*dc) 131; 132; 155; 165); dasselbe gilt für Einzellaa. von Q in dem in A fehlenden Schlussteil der Nr. (256 ?; 263). Die Gruppe MVW bietet kaum gute Laa. (v. 2 QMV?; zu 73f. s. u., S. 15, Anm. 4); am fehlerhaftesten ist die Überlieferung MV. Auch N⁵ hat kaum gute Einzellaa.; sie gehört eng zur Heidelberger Hs. H, die hier einen verhältnismässig guten (wohl

¹ Das gilt etwa für *Die Klage* (gedr. bei K. A. Hahn, *Kleinere Gedichte von dem Stricker*, Quedlinburg 1839, Nr. XII) Ed. Nr. (= Nr. der postulierten Gesamtausgabe, vgl. die Tabelle in: Vf., *Die bisher unveröffentlichten geistlichen Bispelreden des Strickers*, Göttingen 1959, S. 15 ff.) 153 = A 165; *Der nackte Bote* (gedr. Fischer, ATB 53, Nr. IX) Ed. Nr. 78 = A 93; *Mahnung zu rechtzeitigiger Busse* (gedr. H 66) Ed. Nr. 96 = A 111b.

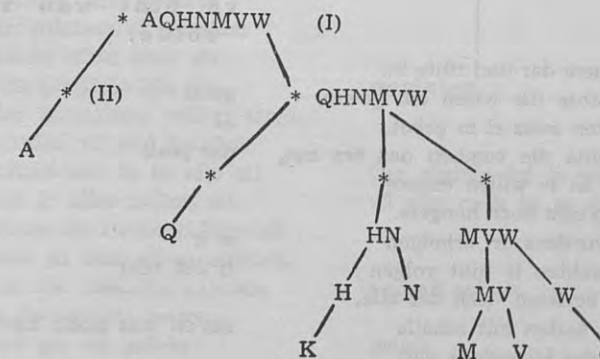
² Vgl. Vf., PBB 83 (Tüb), Rezension von ATB 53.

³ Über die Hs. Q vergl. ds. Zs. I, S. 174 ff.

⁴ Eine 'Mittelstellung' nimmt Q auch in dem dreiredaktionellen Gedicht Ed. Nr. 142 ein, wo: HDMVW = I Red.; Q = II erweiterte Red.; AN = III erweiterte 'Missions'-Redaktion sind.

⁵ Über die Nikolsburger Hs. N jetzt auch H. Menhardt, *Zu Strickers kleineren Gedichten*, PBB 82, S. 338 ff.

auch an einigen Stellen nachträglich geglätteten (vgl. etwa v. 231) Text überliefert, der jedoch nicht frei ist von Entstellungen (vgl. z. B. 186; 231). Typisch sind die z. T. 'indifferenten' Laa. HN (v. 47; 60; 72; 76; 112), darunter besonders bemerkenswert die gemeinsame Lücke v. 193f. Auch diese Gruppe scheint einmal zusammen mit A gegen die übrigen Hss. das Gute zu bieten; während wieder v. 108 H allein in Verbindung mit A steht. Weitere Gruppierungsvariationen (HNQ in v. 231 [falsch]; H MV in v. 239; HQ in v. 248 und 264 [richtig] und in 280 [falsch], usw.) führen zu der Überzeugung, dass die Hss.-Verhältnisse kaum die Aufstellung eines zur Textherstellung bindenden Stemmas erlauben, sondern höchstens ein approximativ-verdeutlichendes Schema zulassen:



Die Textgestaltung entspricht im Grundsätzlichen, auch in bezug auf die beschränkte Mitteilung der Varianten, meiner Ausgabe der Strickerschen *Tierbispel*¹.

Es sei an dieser Stelle nochmals gedankt für das freundliche Entgegenkommen der Bibliotheken von Heidelberg und Göttingen, der Wiener Nationalbibliothek, der Münchener Staatsbibliothek und der Biblioteca Vaticana. Besonders dankbar bin ich den Vorständen des Deutschen Seminars in Graz, die mir im Oktober 1960 wieder Einsicht in den Nachlass Zwierzinas² gewährten und es mir so ermöglichten, die Laa. der Hs. N mitzuverwerten.

¹ ATB 54, S. XVII.

² Wie aus den Anmerkungen zu seinen Varianten hervorgeht, gelangte auch Zwierzina zu ähnlichen Resultaten, obwohl er seine Textgestaltung mehr nach A ausrichten wollte.

Die beiden Königinnen

Ein künec hate zwei riche und was so staetecliche und so lange in dem einen, daz diu liute begunden weinen	d ^s het lute
5 in dem andern nach <i>gerihte</i> . ir gerihte was ze nihte: si haten tumbe rihtaere, daz was den wisen swaere. des nam der künec ze iungist war	bose
10 und sante ze rihtaere dar die künegin sin elich wip, diu was im liep sam der lip	chuneginne also si tet ovch swaz er wolde. vñ niht wan swaz si solde.
15 diu quam dar und rihte in. daz duhte die wisen ein gewin die taten swaz si in gebot. do duhte die tumben daz ein not, daz si in ir willen engete	gwin Si daz <i>fehlt</i>
20 und in niht nach hengete. des wurdens ir erbolgen und wolden ir niht volgen und berieten sich des alle, daz si sazten mit schalle	si ir ir öch niht sazten <i>aus sazen korr.</i>
25 ein ander küneginne dar, diu tet ir willen vil gar; diu was ein so gemeine wip, si versagete niemanne ir lip. man kos si durch ir tumpheit:	Si gemein niem
30 des was si in allen vil bereit.	

Ed. Nr. 132 - A 146. Q 11. H 92. (K 85). N 7. M. 24. V 24. W. 37. (C 37). -
Überschrift: Ditz ist ein selzen mere / von vier scharen lobebaere H. Ditz
ist von vier scharen vnd von tzwein kvnicrichen ein mere K. Pugnabit per
eis orbis terrarum Q. Daz ist von iamer vnd vō klag Di sich hebent am
iungstē tag M. Merck fürbas C. *Fehlt* ANVW. - Abschnitte: 55 QH; 169 H;
205 H. - 2. so *fehlt* QMV. 3. Und *fehlt* V. 4. begungē V. 7. tumben M. 8. ze
swēr N. 9. wol war N. 10. sante in MW. 11. chuneginne NMW. 12 der] sein
QW, sin selbes H. 13. 14. *fehlen* QHNMVW. 15. rihtet N. 17. Und Q. si in
fehlt W. pot Q. 18. Die tumben dawcht das Q, Das douchte di tumben MW.
19. si *fehlt* Q. 21. wurden si *alle ausser* Q. erpollen V. 23. Sy Q. 25. Ain
andrew N. kunigin QV. 26. ir willen gar MVW, ir aller willen g. HN. 27. Si
Q. Die HNM. so ein H. so *fehlt* Q. gemein HW, gemeinez W. 28. Vñ vers. n.
W. versait QMW, v^ssorget N. 29. Man erkos W, Vnd kose M. 30. si *fehlt*
Q. in *fehlt* M.

durch daz si gerne gewerte swes ieslich tumbe gerte und nam so gahes des genoz. des wart ir gewalt also groz, 35 daz der rehten und der reinen ir volk begunde kleinen: diu enmoht ir niht gestriten, si muose si lazen riten mit schalle swar si wolde.	si vil gerne werte ir her a. begunden
40 den gebresten den si dolde, diu werde küneginne, und die grozen unminne, diu hiez si dem küneger sagen und harte leitliche klagen.	edele div groze die
45 do quam der künec mit zorne. des was si diu verlorne diu valsche, diu unreine und ir volgaere al gemeine: der künec rihte über sie	
50 und erte grozliche alle die die der küneginne willen taten. die wurden vil wol beraten: der künec was bi in alle zit und tet ir aller willen sit.	grozlichen Der chunic tet ir willen sit. vñ was ovch bi in alle zit.
55 Der künec der zweier riche wielt und sich in dem einen enthielt, und sin die unsanfte enbaren die in dem andern waren, dem tet got vil geliche:	vnsanft enbarn gelich
60 er was ze himelriche und lie die werlt gerihtes bloz, unz daz die wisen des bedroz, daz si ze helle muosen varn und daz niht mohten bewarn	zehimel rich vñ
65 mit deheiner guottaete.	

32. Swaz N. tumb^s NM, *fehlt* QV. wegert N, begerte Q. 33. nam = N, man
übr. so schir N. gabes Q. des] da AQ, ir da MW, ir H, irē N. 34. also *fehlt* Q.
35. Und das Q. 37. Dem mocht er Q. enmoht A] mocht *übr.* 39. swa NMV. 40.
sú da W. 42. Fasset sy in ieren sinn C. 43. Diu] Daz V, Do M, Die *übr.*, *fehlt*
Q. 44. harte *fehlt* Q. 46. si do v^slorn N, die tumbe verlorne Q. 47. vnd die HN.
48. alle NW, *fehlt* Q. 49. Und r. Q. richt N, rihtet *übr.* sie e H. 50. erte *fehlt*
W. alle gr. W. 51. kunigin Q, güten künigyn N. 52. Die fursten W. vil *fehlt*
NQ. 53. Und bei jn was er Q. 54. aller *fehlt* Q. ymm^s sit Q. 55. d^s d^s Q. 56. in
dem ainē sich Q. in dem *fehlt* W. einem H, eime W. behielt H. 57. die *fehlt*
MVW. enbarn NM, baren H. 59. 60. gleich: himelrich N. 60. Got was HN.
da ze MVW. 61. liez M. rihtes V. bloz] vol doz H. 62. verdroz NQM^sVW. 63. Da
sy W. 64. dez niht V, si dez niht N.

- diu klage was also staete,
 unz got ir not erkande
 und in ze rihtaere sande
 die himelischen wisheit
- 70 diu krone ob allen tugenden treit,
 diu was ie mit got und iemer ist,
 die braht uns sin sun Jesus Crist
 die heiligen e die niuwen
 die reinen und die getriuwen,
- 75 diu uns den himelischen hort
 und der heiligen wissagen wort
 ze ganzem nutze braht hat.
 swer ir nu volget, des wirt rat!
 daz si die tumpheit weren wil
- 80 des dunket die tumben ze vil!
 die sint des alle enein komen
 daz si für die wisheit hant genomen
 und für des grozen gotes gunst
 eine gar verfluochet kunst:
- 85 diu heizet werltlich wisheit
 diu des ewigen todes krone treit.
 diu schallet nu mit ir gebote:
 si leret gwinnen wider gote
 unreht guot und unreht ere.
- 90 daz fröut die tumben sere:
 die tuont swes si geruochet.
 swie gar si si verfluochet,
 si nement ir lon für gotes solt.
 man ist ir ane schulde holt:
- 95 si ist valsch und unreine
 und ist allen den gemeine
 die daz guot so sere minnent,
 daz si gote dar umbe entrinnet.
 daz ist alle naht und alle tage
- 100 der heiligen wisheite klage,
- cerihtaere
- niwe
 div reine vñ div getriwe
- Als wern
- in ein
- Die heizent
- gebot
 got
 und fehlt
- gerüchent [109v]
 versüchent
- gar valsch
- Die daz vnreht gut so minnent

66. so Q. 67. Wiz N, Pis Q, Biz H. got]er N. 68. in fehlt Q. gerihte V.
 69. himelichen V. 71. mit got ye Q. iemer fehlt Q. 72. vns (fehlt N) vnser
 herre crist HN. 73. heilige QMV. e]vnd M. niwe QMV. 74. reine (rain Q)...
 getriwe (trewe Q) QMV. und fehlt Q. 76. heiligen fehlt HN. 78. nu fehlt W.
 79. Da sy Q. die fehlt N, der C. 80. Daz W. 81. Si W. in ein Q, an H. 82. habñ
 Q, habēt M. 83. die gotez g. Q, des gotes grozen g. H. 84. Ein H. gar fehlt
 W, vil MV. vñflüchte NQMVW. 85. Sy heist Q. ain werltliche N. 86. Diu
 fehlt Q. ewigen fehlt W. lone C, chrone auf V. 87. Sy Q. schallēt N. nu fehlt
 Q. 89. Vñ retēt güt N. 90. Die NW. 92. si sin MW, si sich N, sie sint QH.
 93. nemen QMV. den lön Q. 94. Dez ist in der teüfel h. N. 95. vrein V. 96. ist
 fehlt N. 97. daz fehlt N. 97.-98. Die zeytlich güt lieb habend / Dardürch sy
 aber von got trabend C. dar umbe fehlt N. 99. Di ist N. 100. ewigen C. pildene
 N.

- daz si so manger fliuhet
 und sich zuo ir vienden ziuhet. zv ir vianden
 so got ir klage wil stillen
 und rihten nach ir willen,
- 105 so kumt er als der künece quam, also
 do er die smacheit vernam
 die man der küneginne bot.
 daz was der schuldigen tot: not
 die ir wider waren gwesen,
- 110 der liez er einen niht genesen.
 also kumt Crist durch gerihte Zv aller der gesihte
 ze aller der gesihte also chumt christ durch gerihte
 die wol od übel hant getan: ode
 So müezen die ze buoze stan
- 115 die sich der wisheit bewegent
 und der triuwelosen kunste pflegent. chunst
 Crist kumt von himelriche
 mit gwalt und ernstliche:
 der luft wirt aller viurvar, viwer var
 120 so zornecliche kumt er dar zorncliche
 da daz jungist urteil ergat.
 da der luft so groze angest hat Sit der
 (der sich doch niht versinnet),
 daz er vor vorhten brinnet,
- 125 und die ziternt vor vorhten,
 die der werke nie niht geworhten
 diu wider gotes hulde sint, Die
 da diu uzerwelten gotes kint gotes uz erwelten
 so angesthaft beginnent wesen,
- 130 wie sul wir armen danne genesen? suln da
 got ist genaedec, senfte und guot,
 gedultec, milte, wolgemuot,
 daz was er ie, sam ist er noch
 und tuot in siner güete doch

101. Swie so N. 102. sich hinter veindñ Q. ir viende W. 103. got
 fehlt N. 104. rihtet N, fehlt Q. 105. Richtñ so Q. kumt W. 107. erpot
 N. 108. not H. 109. waren wider Q. 111. kumt W. got H. mit gerichte V.
 112. an gesihte HN. 113. oder QHNMVW, vnd C. 114. Die müezen N. 116.
 trwglosen Q. chunst QMV, kunstu W. 117. kumt W. 118. vnd en ernstliche H.
 119. fewer v. HV. 120. zornikleich Q, zornklich M, zorneleichen V, zornliche
 W, zornlich HN. 121. Do N. wirt vnd ergat V. 122. Do der M, Der Q. luft so
 grösse büss bestät C. 123. niht fehlt WC. frohten W. 125. Und so die stent
 in N. die fehlt MVW. zitterñ QMV. 126. nie fehlt Q. niht fehlt W. en worchtñ
 QV. 127. Die W. gvtes H. hulden QW. 128. diu fehlt Q. gotes vz erwelten
 QMV, uz fehlt W. 129. beginnet H, begünnē Q. 130. wir (wie V) arme VW.
 danne fehlt QMV. 131. senft genädig Q, senfte fehlt HNMVW. und fehlt Q.
 132. milte vñ w. HNMVW. 133. vnd ist auch NW. also MV. ist fehlt Q.

- 135 daz vil manger ungerne siht! Daz manger vng^sne siht.
swes er verhenget, daz geschicht.
sit er in süezem gemüete
und in aller siner güete
so dicke rihtet swaere
- 140 beidiu stille und offenbaere, suln
da sul wir wol gelouben bi,
diz sin gerihete swaere si,
wenne er nu zurnende wirt,
daz er die gnade verbirt Swenne
- 145 und uns mit rehte bestat!
daz ist der zorn den er hat:
daz reht laet sich denne sehen,
so gotes gerihete sol geschehen;
wenne ez uns zeigt sine kraft, danne
- 150 so wirt sin schin so angesthaft, er
daz niemer dehein donerslac
die werlt so sere erschrecken mac. donr slac
Nu merket, wie die danne stan
die wider die wisheit hant getan: ersterben
155 die sehent ir ewigez unheil. So merchet wie si danne stan.
der werlde werdent vier teil, werlt werdent da v. t.
diu sint unglich über al Die
beidiu an der güete und an der zal.
daz eine vierteil ist so guot, reine
- 160 so rehte und so rein genuot,
daz si vil genzliche sint
diu uz erwelten gotes kint: Div gotes vz erwelten chint.
diu kument für daz gerihete niht. Dine choment
ich sage iu, wa von daz geschicht:
165 si sint mitalle sünden bloz mit allen
und sint der engel genoz;
diu stant in gotes gewalt hin dan,
diu sprichet der tivel niht an. Die spichet d^s tivel niht an.
die stent in gotes gvalt hin dan.

135. vil fehlt Q. maniger MV. ungerne M. 136. Swaz H. henget W. 138. Und bi H, Pey N. 140. Beidiu fehlt Q. 141. wol fehlt Q, alle MVW. 142. sin fehlt H. vil swer N. 143. Swenne HMV. er fehlt N. zurende V, zurnen Q. 144. Daz hinter getilgtem Vñ v W, Vnd das C. v^s über der Zeile nachgetr. W. 145. mit zorne W. 145. 147. rechte H. 148. Wen sein ger. Q. 149. Swenne MVW, So Q. er VW. 150. So fehlt W. 151. niemer fehlt Q. 152. Die werlt] Niht Q. 153. Nu fehlt Q. merke N. denne die W. stant V. 154. habent HM, habñ Q. tan Q. 155. Sy Q. sehen H. da (do H) ir HNMVW. ewigez fehlt W. 156. w^sden Q. 157. Dev V, Die übr. sein N. 158. Beidiu fehlt Q. und fehlt Q. 159. Daz fehlt Q. Ein v. Q. ein H. also H. 160. So fehlt QN. recht HM, Gerech N. 162. vgl. 128. 163. 167. 169: Die alle. vor H. daz fehlt QH. 164. Vñ sage nv wa W. 165. mit allen Q, aller HNMVW.

- ein vierteil ist verfluochet,
170 daz ir got niht enruochet,
die hat der tivel ane strit:
si hant gesundet alle zit
an dem vil heiligen geist,
daz hazzet got aller meist. heiligem geiste
meiste
- 175 daz vierteil ist drier slaht:
eine sint in der aht
daz sie des ungelouben
niemen kund berouben.
si ahten niht uf unsern trost
- 180 der uns alle hat erlost;
d^s vns vil tivre hat erlost.
Des vindent si in
grimmes mütes.
si getroweten im de-
heines gütes.
Er duhte si vil gar enwiht.
da von so hilfet er in niht.
(205) Zwei vrteil mvzen fur
choñ
(206) den einen wirt d^s trost
benoñ.
(207) Daz wirt da gar verteilet
[110^r]
(208) daz ander wirt geheilet
- die duhte der gotes sun enwiht
da von hilfet er in niht.
185 die andern sint zwifelaere,
die duhte ir schult so swaere,
daz ir niemer mohte werden rat:
sie wolden umb ir missetat
weder niemens helpe suochen
190 noch deheiner gnaden ruochen.
die dritten der got niht enwil
die haten des glouben ze vil,
die getroweten gote ze verre,
daz wirt ir groster werre.
195 sie jahan: ' wir gelouben wol
daz got genaden ist so vol,
daz er uns alle wil bewarn,
- (209) Die hant gesundet beidiv
vil.
(210) die einen d^s got niht enwil.
getroweten got
groste

169. vrteil N. furfluchet V. 170. rüchet MW, geruchet HN. 172. Die HNMV. habent QM. 173. An den Q, In den N. vil fehlt Q. heiligem V. 175-178 fehlen A. 175. slahte HMV. 176. Die eine W, Di einen MV. achte HMV. 177. si des niht H. 178. kan H, chund hinter getilgt. chan V. 179. Sin H. achtoten V, achtent QHW. 180. Daz W. 181. 182. nur A, umzustellen? 183. Die H. dunhten W. der fehlt MVW. 185-190 wird in A durch 205-208 (der Redaktion QHNMVW) ersetzt. 185. Daz ander H. 186. Die durch ir schulde also s. H. Sy Q. schulde QMW, sulde V. 188. über ir N, von ir W. 189. Weder fehlt QN. 190. Vnd niemäs N. 191. der] di MVW. wil NM. 192. haten fehlt Q. 193. 194. fehlen HN. 193. Si MVW, Vnd Q. 195. iahan alle QMVW. 196. ist gnadē N. so fehlt N. 197. alle] also H.

- wir sin behalden, swie wir varn.
sit Crist durch unsern willen starp
200 und uns daz himelriche erwarp,
wes solt wir danne angest han?

Crist hat die buoze für uns getan!
- die drie sint daz vierteil
daz der tivel hat an urteil.
205 zwei vierteil müezen für komen: (vrteil)
Dem einem wirt der trost benomen, (Den einen)
daz wirt da gar vertheilt;
daz ander wirt geheilet.
die hant gesündet beide vil: (beidiv)
210 die einen der got niht enwil
die sündent uf ir langleben
und wellent den sünden ende geben,
so si niht me gesüden mügen
und zuo den sünden niht entügen
215 und si mitalle werdent alt,
und sündent dar uf mit gewalt.
daz wirt vil dicke ein iemer not:
sie slahet ein so gaeher tot,
daz si ane riuwe sterbent.
220 daz sint die da verderbent.
- die andern, die da suln genesen,
die sint ouch sündare gewesen:
225 si haten aber die triuwe,
daz si mit grozer riuwe
ir sünde sint ze bihte komen
- bechanten
Sit er d.
Wes solte wir danne
sorgen.
genüge ovch wellent
borgen.

Zevil vf ir lanc leben
ein ende
Alrest so si werdent alt.
sleht
Daz si niht gnade süh-
ten.
des werdent si die
v^sflühten.
sundaer
sunden

199. Sint H. 201-204 in A durch zwei Verse ersetzt; danach führt A mit 211 weiter, womit die Texte wieder zusammenkommen. Die hier von A unterdrückten Verse 205-208 (210) ersetzen oben die Verse 185-190 (192) der Red. QHNMVW. 202. hat für vns die b. W. tan Q. 203. dritte W. da N. 204. fehlt Q. Die N. 205. Di zway N. vrteil MVW. 206. einen QNMVW. 207. Dem W. da fehlt H. gar fehlt W. geverteilt W. 209. habent QMV. bede H. fehlt QM. 210. Die aine N. der] di MV. wil M. 211. langes leben W. 212. Vñ wolten W. niht end W. 214. zesunden Q. nýmer N. tügen NM. 217. vil dicke fehlt Q, in ain Q. 218. slehet HW, schlechte M, sleht übr. ein vil geher H, der gäche Q. 219. 220. sterben: verderben Q. 220. da fehlt Q. 221. 222. fehlen QHNMVW. 223. die da fehlt W. 224. sin H. 225. Die N. 227. sint fehlt Q. büzse W.

- und buoze darumbe hant genomen
und kristenliche werbent christenlichen
230 und doch âne buoze sterbent
und ir buoze hin ze helle sparnt,
daz si an dem ende rehte varnt:
des wirt ir doch ze iungist rat,
swie groz si ir missetat.
235 da werdent si gescheiden
die lieben von den leiden:
so die lieben in dem luften
mit dem himelischen gufte
zuo der gotes zeswen gant
240 und die leiden uf der erden stant,
da hoeret man klage und urteil
uf der unsaeligen unheil.
der himel beginnet gote jehen:
'si suln mich niemer me gesehen!
245 swie vil si min genuzzen ie,
des wolden si dir gedanken nie.
sine hant dich geminnet noch gevorht,
da mite hant si mich verworht.'
so klaget diu erde über sie,
250 diu giht des: 'herre, ich han in ie
gedienet als ich solde
und als din gnade wolde.
desn wolden si nie gedanken dir.
si blibent niht langer uf mir.'
255 so hebet der luft sine klage,
der giht: 'si hant min alle ir tage
ân triuwe genozzen.
des enhat si niht bedrozzen.
si ahten nie niht uf dich.

228 buze habent (hant V) dar umb MV, hât dar vmb püzz N. habn Q. 229. wernent V. 231. buoze fehlt H. hin fehlt QHN. in das fegfeür C. niht sparnt H. 232. si fehlt Q. Hinter 234 folgt in W 245f.; dafür in C: O her wie wil es vns ergon Wan wier werdend vor dier ston. 236. von] vnd Q. Mit seinen Schlussversen 237f. endet A. 237. vö dem MV. in den lüften N. 238. dem fehlt QN. himelischem V. güften N. 239. Ze (Zv HM) gotes zeswen hant HM. zeswe Q. gant fehlt Q. 240. die fehlt M. erde M. 241. Do QW, So H. klagen NW. 242. hail N, haile Q. 243. h. der b. H. 244. dich M. m^s QV, fehlt HN. 245. 246 hinter 234 W, fehlen C. 245. din W. 246. Dez gedancken si N. 247. Si QNMW. dich (mich W) niht g. M, niht geminnet dich N. S. h. mich niht gevorht W. 248. Da mite] Dez N. habent alle. mich QH] mich gar N, dich MV, sich W. 250. Sie sprichet N. des fehlt N. in fehlt Q. 251. Als ich solte gedienet haben Q. 252. Vnd als du wolt nach genaden Q. Vnd o her wie dein gnäd nün WC. 253. Daz walten si dir ged. nie W. Desn = V. nicht danken N. 254. blibent = W. uf mir hie W. 256. Er spricht N, fehlt Q. habent QMW. mich QHN. alle fehlt N. ir fehlt V. 257. trewen NW. wol genozzen W. 258. Des QHNMVW. 259. Vnd a. Q. achtent HW, geachten MV. nie fehlt QN. dich mich H.

- 260 riht über si, daz ist billich!
so giht daz wazzer zehant:
'herre, dir ist wol bekant,
swaz ich in guoter dinge bar:
du hast an in verloren gar
265 min dienst und alle mine kunst.
ich verteil in hiute dine gunst!
so klaget daz fiur unde giht:
'si wolden din ze gote niht,
sin ahten niht uf din gebot:
270 nu sol der tivel sin ir got!
der tuot in wol den willen schin,
daz si im gehorsam müezen sin!
so himel und erde über si klagent
und in die engel widersagent
275 ir helfe und ir geselleschaft,
so hat diu klage noch grozer kraft:
die heiligen magde versagent in
ir helfe und allen iren gewin,
die heiligen witewen tuont alsam,
280 in werdent die bihtigaere gram:
di si e haeten gern geheilet,
von den werdent si verteilet:
den marteraeren und allen gotes boten
den wirt diu urteil geboten
285 und allen den die mit gote sint:
die verteilent des tivals kint.
so si allez daz verfluochet
des got ze dienest ruochet,
so verteilent in ir selber schulde
290 alle genade und gotes hulde.

260. über si fehlt Q. 261. 262. Das wasser zehant Gicht Q. 261. Herre fehlt Q. 263. Was Q. Wie vil HNMVW. in] nye Q. fehlt N. gebar W. 264. Nu hastu N, Die hast MV, Die hast du W. 265. und alle fehlt N. 266. In v. in W. streiche Ich? vrteil Q. dinen g. W, mien g. V. 267. Das fewr klagt Q. 268. din fehlt H. 269. Sin = H, Vnd Q. achtent NW, geachten MV. nie MV. uf fehlt Q. 270. ir got]gebot W. 271. wol fehlt Q. wille N. 272. si im QHN, si MVW. musten W, fehlt H. 273. vf si W. fehlt Q. geclagēt H, klagent also Q. 274. in fehlt QMW, wider sagent so Q, ir geselleschaft v'sagent H. 275. fehlt H. 275. 276 fehlen, vertauscht am Schluss der Nr. Q. 275. Ir helle W, Ir hilf QN. und fehlt Q. Hinter 276. Von aller heiligen geselleschaft H. 277. Die raine magt v'saget Q. heilig maid N. megede W. 278. Ir hilf Q, und allen fehlt Q. aller N. 279. heiligen fehlt Q. tün N. 280. werden HV. die fehlt QH. die heyligen C, beichter Q. 281. Vnd sy Q. e fehlt Q, ie N. geheiliget Q. 282. si nu MV. geteilet N. 283. Den fehlt Q. vñ alle N. 284. Den fehlt Q. allen gebotē H. 285. Und fehlt Q. den fehlt QM. 286. Die fehlt Q. 288. gerüchet NMV, niht gervchet H. 289. in ir]si ir N. selbes HN, selbe V. 290. vnd alle g. V.

I. Das bispiel.

Das Stück zerfällt in zwei Hälften: das eigentliche *bispiel* und die Schilderung des Jüngsten Gerichts.

Das *bispiel* wieder (v. 1 - 116) besteht aus Exemplum (A) v. 1-54 und dessen Expositio (B) v. 55 - 116, wobei diese letztere, ihrem allegorisch - moralischen Charakter entsprechend, der gebende Teil ist, aus dessen Forderungen sich die einleitende Geschichte erst sekundär ergibt.¹

Das ist hier so deutlich wie selten irgendwo: die Fabel ist schwach, entbehrt jeder Lebendigkeit und ähnelt darin etwa den 'Minnebispiel' des Strickers, die an die Allegorie grenzen². Man ist daher versucht, sie wie jene einer früheren Periode zuzuschreiben. Dafür würden in unserem Falle auch die beiden, im Grundsätzlichen voneinander abweichenden Redaktionen (s. u.) sprechen, die im einleitenden *bispiel* selbst allerdings nur mit einer redaktionellen La. in Erscheinung treten. Diese trägt dafür aber einen desto bezeichnenderen Charakter: in der Redaktion QHNMVW sind die Anhänger der weltlichen Weisheit alle die, welche (v. 94) «daz guot so sere minnent,/daz si gote darumbe entrinnen». Diese radikale Auffassung³ erscheint in der durch A vertretenen Fassung gemildert in «die daz unreht guot so minnent», eine Änderung, welche auch durch die Verschiedenheit des Publikums hervorgerufen worden sein mag. Hier also wäre sie bedingt durch den Vortrag des Stückes in der Fassung A vor der adligen Gesellschaft⁴. Die mildernde, nicht unbedingt am Armutsideal festhaltende Auffassung stimmt überein mit der im letzten Abschnitt der Ed. Nr. 142 = A 156 (v. 419 ff.) vertretenen Ansicht von der — allerdings schwer zu erringenden — Heiligkeit des 'guten Reichen', die sich neben den vorhergehenden Versen, wo vom unbedingten Vorzug der Armut die Rede ist,

¹ Zu diesem Gestaltungsprozess vgl. Vf., *Zur Interpretation der geistlichen Bispelrede*, ds. Zs. I (1958), S. 153 ff. und Ds., *Der Stricker, Tierbispiel* (ATB 54), S. IX.

² Vgl. Vf., PBB 83, a. a. O.

³ Die Armut fördert den guten Willen zum geistlichen Leben, vgl. bes. Ed. Nr. 142 = A 156, v. 333 ff.; Ed. Nr. 97 = A 112; Ed. Nr. 134 = A 149, v. 163 ff.

⁴ Ähnlich liegen die Verhältnisse bei der Ed. Nr. 16 = A 35 (jetzt hrsg. Fischer, ATB 53, Nr. I), vv. 104; 130; 136; 154. Dort wird die 'höfische Fassung' von EB vertreten.

etwas seltsam ausnimmt: « da gehoeret michel arbeit zuo, / e man mit dem guote tuo / swaz unser herre got wil! / der guoten dinge ist also vil, / die daran habent ganze kraft / mit des heiligen geistes meisterschaft, / daz die richen alle heilic sint, / swenne si werdent gotes kint! » Dazu sei hier nur noch vorläufig bemerkt, dass die Laa. von A bei der dogmatisch wichtigen Stelle (v. 175 ff.) unserer Nr. ihren mildernden Charakter beibehalten.

Der Erzählteil (A) des *bispel*teils wird bestimmt durch den in der Expositio (B) widergespiegelten und näher gedeuteten Gegensatz zwischen *wise*¹ [v. 8 16; 62] *wisheit* [v. 69; 82; 100; 115] (mit den Attributen: *rehte und reine* [v. 35], *reine und getriuwe* [v. 74], *werde* [v. 41], *himelisch* [v. 69], *heilic* [73; 100]) — und *tumb* [v. 7; 18; 32; 80; 90], *tumpheit* [v. 29; 79], *werltlich wisheit* [v. 85], *triuwelose kunst* [v. 116] (mit den Attributen *valsche und unreine* [v. 47], *verfluochet* [v. 84], *schuldic* [108]), aufgezeigt an den beiden feindlichen Königinnen, deren Gefolge und Gewerbe.

Die Bildelemente des Erzählteils A, die in der Auslegung B ihre Entsprechung finden, lassen sich (mitsamt den ursprünglichen Begriffen aus der lat. Paraenese [*]) in folgendem Schema überblicken:

A	A*	B*	B
küene-gemahel rihtaere zwei riche	rex-sponsus judex regna duo	Deus-Christus mundus et coelum	got-Crist werlt und himelri- che
küegin-lich wip (die wisen)	regina-sponsa (sapientes)	Sapientia (Dei) (evangelium / ec- clesia / perfecti, salvati)	himelische wisheit (niuwe e / uz er- welte gotes kint)
küegin-gemeine wip (die tumben)	regina-meretrix (stulti)	stultitia (Diaboli) (peccatores)	werltlich wisheit (die daz guot so se- re minnent)

Das gedankliche Gerüst und die Bildmotive weisen auf die von jeher zum Darstellungskreis des Jüngsten Gerichtes gehörige

¹ Über den zentralen Begriff der *wisheit* im Werke des Strickers vgl. Vf., PBB 81, S. 71, Anm. 1 und S. 94.

Parabel von den zehn Jungfrauen¹ hin: entscheidend ist hier wie dort neben dem Gegensatz 'töricht'-'klug' das Finale, die Ankunft des Königs (*sponsus*—Gemahl, Bräutigam) in seiner Eigenschaft als Richter. Motivgruppen aus dem weiteren Zusammenhang der Brautallegorie verwendet der Stricker einige Male im geistlichen *bispiel*². Ähnlich wie bei unserem Gedicht wird die *sponsa* in der Ed. Nr. 104 (= A 119) nicht subjektiv mit *anima*³ erklärt, sondern mit *ecclesia*: « (v. 27) der herre von dem ichs began / den niemen vol loben kan / daz ist der heilige Crist. / nu hoeret wer sin gemahel ist: / daz ist diu heilige kristenheit / durch die er die marter leit. / der gnaedige und der guote / gemahelt si mit sinem bluote / und minnete si vil sere. / sin heilige lere / sendet er ir bi den pffaffen... » Diese Auslegung von *gemahel* / *ir volgaere* durch den Komplex *sapientia* / *evangelium*, *ecclesia*⁴, *justi* ist auch sonst mit der Situation des *Judicium universale* verknüpft. So findet sich z. B. im *Elucidarium* des Honorius Augustodunensis⁵ derselbe Zusammenhang: « Peracto iudicio... Christus cum sponsa sua, id est, omnibus electis, cum triumphali gloria in civitatem Patris sui caelestem Hierusalem revertetur ». Dies beruht auf den traditionell verschiedenen Möglichkeiten, drei Heilsfakten des Neuen Testaments allegorisch zu verbinden, oder umgekehrt auf der (nach dem *sensus triplex* wechselnden) Interpretation des biblischen 'Wortes' *nuptiae*: einmal als Hochzeit des Heiligen Geistes mit Maria bei der Menschwerdung, dann als mystische Hochzeit der Seele mit Gott und endlich als Hochzeit der Kirche mit Christus beim Jüngsten Gericht oder subjectiv als Hochzeit der Einzelseele mit Christus

¹ Vgl. ds. Zs. III (1960), S. 55, Anm. 4.

² Vgl. PBB 81, S. 66 und Anm. 3 und 4; S. 67, Anm. 1; *Inedita*, Kommentar zu Ed. Nr. 104.

³ So auch beim Stricker sonst: A 143 (M 1); Ed. Nr. 130 (= A 144), v. 79 ff.

⁴ Ob v. 72 *Diu* zu lesen und evt. v. 73/74 AQMV zu folgen ist, hängt von der Interpretation des Verses 69 ab: *himelische wisheit* wäre dann nicht zu verstehen als Appropriation Christi, sondern gleichzusetzen mit der *sapientia*, nach deren Ratschluss die Menschwerdung Christi erfolgte: vgl. dazu Ed. Nr. 3, 409ff und Ed. Nr. 2, 290 ff. Jedoch lässt *sapientia* auch in diesem Falle eine Gleichsetzung mit *evangelium* (73/74) zu, weshalb die textkritische Entscheidung in diesen beiden Versen wohl gegen AQMV vorgenommen werden muss.

⁵ Zit. nach dem krit. Text von Y. Lefèvre, *L'elucidarium et les lucidaires* (Bibl. des écoles françaises d'Athènes et de Rome, Fasc. 145), Paris 1954. III, qu. 74 (S. 461f.); vgl. qu. 57.

nach dem persönlichen Gericht: «sicut sponsus cum multitudine militum ad suscipiendam sponsam veniet, et eam cum cantu gaudens adducit, ita, cum justus in extremis agit, angelus sui custos cum multitudine angelorum venit et animam eius, sponsam Christi, de carcere corporis tollit et... ad coeleste perducit palatium in spiritualem paradisum». ¹ Neben mit der Brautallegorie verbunden Motiven mögen bei der Gestaltung unseres *bispels* noch Inhalt und Auslegung von Prov. V mitgewirkt haben: 2. ne attendas fallaciae mulieris: 3. favus enim distillans labia meretricis, et nitidius oleo guttur eius. 4. Novissima autem illius amara quasi absynthium, et acuta quasi gladius biceps. Pedes eius descendunt in mortem, et ad inferos gressus illius penetrant... 23. Ipse morietur, quia non habuit disciplinam, et in multitudine stultitiae suae decipietur. Beim Stricker bewirkt die *meretrix*, *diu valsche küneginne*, bezeichnenderweise nicht die *carnalis concupiscentia*, sondern die Begierde nach *unreht guot* und *unreht ere*. Dass nun die der *avaritia* Verfallenen zugleich 'Toren' im geistlichen Sinne sind, zeigt der Stricker im *bispiel* vom Hund und den beiden Menschen ² und in dem bisher nicht als *exemplum spirituale* verstandenen *bispiel Von den drei Wünschen* ³. Die Toren werden dort vom Stricker selbst nach scholastischem Muster in drei *species* untergeteilt: 1. die Unwissenden; 2. diejenigen, welche nicht wissen wollen und 3. *die kunnen unde wissen wol / und tuont daz boeseste da bi*. Mutatis mutandis entsprechen diesen drei Arten die drei Gruppen der verdammten Toren im zweiten Auferstehungsordo (Fassung QHNMVW) unserer Darstellung des Jüngsten Gerichtes ⁴.

II. Das Gericht.

Von den traditionellen Motiven, aus denen sich die Schilderungen des Jüngsten Gerichtes zusammensetzen, hat der Stricker

¹ *Ibd.* III, 1 (S. 443). Vgl. Ds., *Expositio in Cantica Cantorum, Prologus*, MPL 172, col. 349. Vgl. Fr. Ohly, *Hohelied-Studien*, Wiesbaden 1958, S. 255 ff. und beim Stricker Ed. Nr. 70 = A 80 (= Hahn VIII), v. 49 ff. «der kristenlichen wirbet / und kristenlichen stirbet, / der ist heiligen engel trut, / den füerents hin als eine brut / und habent in ewlichen liep».

² *Vom Tode* Ed. Nr. 72 = A 83 ist eine Nachbildung von *De cane duos homines comitante* des Odo von Cherington, vgl. *Inedita*, S. 241 und E. Voigt, *O. v. C. und seine Quellen*, zu Odo 7a. Die Auslegung trifft die *tumben*, denen das *wertlich guot* nicht 'nachfolgt' in den Tod.

³ Ed. Nr. 16 = A 35, jetzt ATB 53, I. Vgl. dazu Vf., PBB 83.

⁴ vv. 175-202.

nur einige ausgewählt, von denen wir annehmen, dass sie ihm zu seinem Lehrzweck besonders wichtig waren. Es sind dies:

A. Adventus Christi ad iudicium

1. conflagratio aeris
2. timor justorum
3. ira iudicis

B. Iudicium universale

1. Quatuor ordines
2. Discretio bonorum et malorum
3. Accusatores (quatuor elementa)
4. Assistentes iudicis

Wir behandeln diese Elemente ¹ nacheinander; unsere Interpretation stützt sich zuvörderst auf den Vergleich mit ähnlichen Motiven in anderen zeitgenössischen oder früheren Bearbeitungen desselben Stoffes. In Frage kommen dafür besonders die beliebtesten und oft ausgezogenen lateinischen Darstellungen wie das *Elucidarium* des Honorius, worauf das Jüngste Gericht der Ava ² und Heinrich Heslers ³ zurückgehen; das vielbenützte erste Kapitel der *Legenda Aurea* ⁴, das *Speculum humanae salvationis* ⁵ und als Zusammenstellung und Verarbeitung hierhergehöriger Materials aus der theologischen Literatur des Mittelalters das *Compendium theologiae veritatis* ⁶ (davon abhängig u. a. Heinrich von Neustadt ⁷, Hugo von Langenstein ⁸) und das obengenannte ergiebige *Speculum Morale* ⁹.

¹ Eine gute Übersicht über die verschiedenen Bausteine dieses Themenkomplexes gibt E. Wadstein, *Die eschatologische Ideengruppe im Mittelalter*, in: «Zeitschrift für wissenschaftliche Theologie» 38 und 39, NF 3 und 4 (1895 f.), bes. Bd. 38, S. 573 ff.

² ed. Piper, ZfdPh 19, S. 304 ff.; jetzt: *Die deutschen Gedichte der Vorauer Hs.*, hrsg. K. Polheim, Graz 1958, fol. 123 ff.

³ *Die Apokalypse*, DTM 8, hrsg. K. Helm, Berlin 1907.

⁴ Vgl. ds. Zs. II, (1959), S. 8 ff.

⁵ hrsg. Lutz-Perdrizet, Leipzig 1907.

⁶ Lib. VII, c. 15, ff.

⁷ *Von Gottes Zukunft*, DTM VII, hrsg. S. Singer; vgl. die Quellenforschungen von M. Marti (Sprache und Dichtung, H. 7).

⁸ *Martina*, Bibl. d. litt. Ver. Stuttgart 38 (1856), hrsg. A. v. Keller.

⁹ Vgl. ds. Zs. III (1960), S. 52, Anm. 2.

Von den volkssprachlichen Darstellungen sind für unsere Nr. besonders wichtig die berühmte Predigt Bertholds von Regensburg auf Joel 2, 31 (Sol vertetur in tenebras et luna in sanguinem)¹, die Schilderung *Von dem jüngsten tage*² und die sog. Weltgerichtsspiele³.

A. Adventus Christi ad iudicium, v. 117-152.

1. v. 119-124: Conflagratio aeris.

In der Hs. Q wird unser Stück predigtartig durch ein lateinisches Bibelzitat eingeleitet⁴: «Pugnabit orbis terrarum pro ea contra insensatos (Sap. V, 2)» lautet die Stelle aufgelöst. Sie steht nicht zufällig vor unserem Stück, wenngleich dem heutigen Leser die Verbindung nicht sofort auffällt. Es findet sich z. B. im Abschnitt des *Elucidarium*, der von den Begleitumständen des Gerichtes handelt⁵, neben Ps. 49,3 dieselbe Stelle als typologischer Beweis für die Art der Kunft des Herrn, zu der eben auch der Aufruhr der Elemente gehört: «...omnia elementa turbabuntur, tempestate ignis et frigoris mixtim undique furente...» Der Feuerstrom, der sich, vom Throne des Richters ausgehend, über die Welt ergießt, gehört nach Dan. 7,10⁶ zu den stehenden Motiven der bildlichen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes. «Flamma ignis anteibit iusti vultum iudicis / coelos terras et profundi fluctus ponti decorans» heisst es am Anfang des von Du Méril mitgeteilten Gedichtes *Apparebit repentina dies magna Domini*⁷. Ähnlich bilden den Eingang des in Hoffmanns⁸ *Entecrist* überlieferten *De adventu Cristi ad iudicium* die Verse: «David sprach alsus / 'ignis in conspectu eius' [Ps. 49,3] / daz viur inbrinnet

¹ A. E. Schönbach, *Über eine Hs. lat.-dt. Predigten*, Graz 1890, S. 68, Nr. 7 (Rusticanus de Dominicis 31). Dazu: A. E. Schönbach, *Studien zur Geschichte der ad. Predigt I*, WSB 154 (1906), S. 104. ff.

² Hrsg. L. A. Willoughby, Oxford 1918.

³ Vgl. K. Reuschel, *Die deutschen Weltgerichtsspiele des Mittelalters und der Reformation* (= Teutonia 4) 1906, S. 84 ff. - R. Klee, *Das mhd. Spiel vom jg. Tage*, Marburg 1906.

⁴ Vgl. Vf., ds. Zs. I, S. 174 ff. Ein weiterer Zusammenhang wird unten S. 47 aufgezeigt.

⁵ A. a. O., III, 12 *De iudicio eiusque circumstantiis*.

⁶ Vgl. Ps. 96,3; Is. 66, 15; Joel 2, 3; 2 Thess. 1,8.

⁷ *Poésies populaires latines antérieures au 12^e siècle*, Paris 1843, S. 135 ff. Das Stück gleicht im Aufbau unserer Nr.

⁸ *Fundgr.* II, 129 (Nr. IV).

vor siner gesichte, / hymel und erde sament brinnit». Das Feuer wird hier mit I. Cor. 7,31 und Luc. 21,31 als das Läuterfeuer erklärt, wodurch Himmel und Erde erneuert werden.

In der *Legenda Aurea*, in der *Martina* und im *Compendium theologicæ veritatis* folgt das Motiv als drittes Vor-Ereignis des Jüngsten Gerichtes auf die Fünfzehn Zeichen¹ und auf das Erscheinen des Antichrist: «Tertium quod praecedet iudicium erit ignis vehementia, qui quidem praecedit faciem iudicis. Illum ignem emittet Deus...»². Davon zu trennen ist einerseits die Vorstellung vom Untergang der Welt durch Feuer nach dem Gericht³ und andererseits das Brennen des Himmels und der Erde, das letzte (also fünfzehnte in der Fassung des Pseudo-Beda) oder vorletzte (vierzehnte, in der Mischfassung der *Legenda Aurea*) Zeichen⁴ unter den fünfzehn, die das Gericht ankündigen. Durch diese Schlussstellung ergibt sich leicht eine Vermengung, wie etwa im *Väterbuch*⁵ oder bei Heinrich von Neustadt⁶ zu beobachten ist. Beim Stricker erscheint dieser Vorgang beschränkt auf das Brennen der Luft, d. h. also den Feuerstrom, der durch die Luft geht, und verknüpft mit dem der Furcht, welche auch die Unschuldigen beim Erscheinen des Richters befällt: die Luft brennt aus Angst. Diese allzu-moralische Begründung des feurigen Luftstromes sucht in der übrigen Literatur ihresgleichen und ist typisch für den seelsorgerlichen Ton des Strickers.

2. v. 125-130: Timor justorum.

Gewöhnlich geht dem Topos 'Furcht haben selbst die Auserwählten' voraus die eigentliche Auferstehung der Toten aus ihren Gräbern und das Erscheinen des Richters, der Wunden, Marterwerkzeuge und Kreuz zeigt⁷. Diese beiden Elemente fehlen in der Darstellung des Strickers. Ein ähnliches Nebeneinander der

¹ Vgl. H. Eggers, *VfL* V, Sp. 1139 ff.

² *Leg. Aur.*, a. a. O., S. 33.

³ Vgl. Wadstein, a. a. O., Bd. 38, S. 574.

⁴ Vgl. Eggers, a. a. O., Sp. 1142 ff.

⁵ Vgl. K. Hohmann, *Beiträge zum Väterbuch* (Hermea VII) 1909, S. 52.

⁶ Vgl. Marti, a. a. O. zu v. 6168 ff. Weiter: W. Bousset, *Der Antichrist in der Überlieferung des Judentums, des neuen Testaments und der alten Kirche*, Göttingen 1895, S. 165.

⁷ So etwa bei Berthold v. Regensburg, a. a. O. und in den Spielen, s. Reuschel, S. 145.

beiden Motive 'Feuerstrom' und 'Furcht' — wenn auch ohne Koppelung — habe ich sonst nur noch bei der im Antichrist des Henri d'Arce enthaltenen Beschreibung¹ des jüngsten Gerichtes gefunden, wo auf das grosse Feuer folgt: (259) «Dont ert ly jour mult cruel e plein de laydour, / Kant les seinz et les angles trembleront de pour...».

Der Stricker selbst wiederholt dieses Thema in seinem *bispiel* vom ernsthaften König²: «Daz ist diu angest die ich trage · (170) zv dem vil angestlichen tage · da diu gotes kint mit vorhte stant · die doch gotes hvlde vil wol hant...». Die dem Motiv zugrundeliegenden Schriftstellen sind Luc. 21,26; Job 26, 11 und Is. 33, 7, wie sie von (Pseudo-) Vincentius Bellocensis im *Speculum morale* zusammengestellt werden. Nach Sophonias 1, 15 behandelt er *XV conditiones quare timeri debeat et horreri* [sc. *judicium*], darunter: «Quinto aggravet sanctorum et angelorum apparens turbatio. Unde dicitur: tribulabitur ibi fortis [Soph. 1, 14]. id est sanctus et angelus in apparentia. Luc. 21. Virtutes celi movebuntur. Ysa. 33. Videntes foris clamabunt. angeli pacis amare flebunt. Job 26. Columne celi contremiscunt et pavent ad nutum eius.» Daher ist die 'Furcht der Gerechten' oft exemplarisch beschränkt auf das 'Zittern der Engel'. So etwa bei dem oben erwähnten³ *Apparebit repentina*: (v. 13) «gloriosus in sublimi rex sedebit solio; / angelorum tremebunda circumstabunt agmina», ähnlich bei Alanus ab Insulis am Anfang seines *Liber Sententiarum*⁴ nach der Aufzählung der Fünfzehn Zeichen: «O homo, quis tibi erit animus, cum tremiscent angeli?», aber ausführlicher in der

¹ L. E. Kastner, *Some old French Poems on the Antichrist*, in: «Mod. Lang. Rev.» IV (July 1906), S. 269. I. *The Version of Henri d'Arce*.

² Ed. Nr. 92 = A 108, zitiert nach dem Druck im Krausschen *Lesebuch* (Nr. III). — Diese beliebte Geschichte von den vier Schwertern, bzw. den vier Speeren (sie versinnbildlichen die Gründe, welche das Lachen auf Erden verbieten) findet ihre Entsprechung bei Odo von Cherington (Nr. LXXV), in den *Gesta Romanorum* (Oest. c. 143 *De timore extremi judicii*; dort im Nachtrag, S. 736, ausführliche Nachweisungen des beliebten Stoffes, der sich in fast allen Exempelsammlungen findet), auch bei Keller, *Gest. Rom.* Nr. 63, in einer etwas anderen Fassung. Vgl. weiter: Köhler, *KL Schr.* II, S. 558; Caesarius von Heisterbach, ed. Hilka III, S. 135, Nr. 10 und Anm. 10 mit Nachweisen. Dieselbe Geschichte in dem von Stammler gewürdigten Kartäusertraktat (Stammler 1567) Dillingen XV, 126, fol. 22a. Vielleicht beruht das Exemplum ursprünglich auf Prov. 26, 18: Qui mittit sagittas et lanceas in mortem. Zu demselben Motiv der Angst vgl. Ed. Nr. 2 (entspr. A 25, Schluss), v. 1045 ff.

³ S. oben, S. 18, Anm. 7.

⁴ MPL 210, col. 229.

*Regula monachorum ex scriptis Hieronymi collecta*¹: «expectetis magnum et terribilem diem judicii, diem videlicet irae, diem calamitatis: ubi coelum simul cum terra pavebit, coelorum omnes movebuntur virtutes, trementes erunt angeli simul cum sanctis omnibus». Solche Vorbilder haben neben den eigentlichen Schriftstellen auch auf die deutschen Darstellungen des jüngsten Gerichtes eingewirkt. Bei Heinrich von Neustadt entsteht daraus ein ganzes Kapitel *Wie allez himelsch her erzittert und erschrickt*², worin ausgeführt wird: (6802) «Alle himelische craft / Wirt mit den vorhten behaft. / Der ie gereht gewesen ist, / Uz erwelt an alle frist, / Der müz erschrecken und erkomen / So daz urteil wirt vernomen. / Wann daz ist zornig, vorhtsam, / Unbermig und unfridesam, / Ez ist gereht und billich, / schamig und leitlich...» Für unsere Nr. sind interessant besonders die Parallelen in der *Warnung*³, die in Quellenwahl und Stil so viel mit dem Stricker gemeinsam hat, dass man sie mit ihm schon lange vor dem Bekanntwerden aller seiner Gedichte — bewusst oder unbewusst! — in Verbindung gebracht hat.⁴ Strickerisch klingt auf jeden Fall: (3323) «Der himel oder div helle: / die enphahe, swer nu welle»⁵, damit wird eingeleitet: «Da sitzet zegesihte / got an sinem gerichte, / Da bident engel und man; / der nie vorhte gewan, / Der muz da zitern als ein loup, / daz ie von grozzem winde stoup. / Grivlichen nimt er iwer war / vñ ist vil zornchlich gevar. / Ane barmunge er dar chumt...».⁶

¹ MPL 30, col. 375 ff.; bes. col. 417.

² A. a. O.

³ L. Weber, *Die Warnung, eine Reimpredigt aus dem 13. Jh.*, München 1912.

⁴ A. Wallner, *Die Entstehungszeit des mhd. memento mori 'Diu warnunge'* (Progr. Laibach 1896) setzt die *Warnung* nach 1244 an und lässt sich dazu auch durch 'Entlehnungen' aus dem Stricker bestimmen (S. 58 ff.). Weber dagegen verlegte die Abfassungszeit auf 1216-1228, meint für diese 'frühe' Zeit den Einfluss des Strickers ausschliessen zu müssen, zieht dafür die Möglichkeit in Betracht, der Stricker habe aus der *Warnung* geschöpft, merkt dabei aber nicht, dass die von ihm aus der *bispiel*-Literatur herbeigezogenen Parallelen (aus der Hs. M) den Stricker zum Verfasser haben. Wallner und Weber übersahen jedoch, dass die einzelnen Lehrstücke des Strickers keineswegs fest datierbar sind und gut im Abstand von etwa 40 Jahren voneinander entstanden sein können, also etwa im Zeitraum von 1215-1255. Zur Datierungsfrage vgl. Vf., PBB 81, S. 65.

⁵ Vgl. etwa Ed. Nr. 4 = A 27b, Variante nach v. 154.

⁶ Vgl. zu diesem Motiv weiter: O. Schade, *Geistliche Gedichte des XIV. und XV. Jh. vom Niederrhein*, Hannover 1854. *Sibillen boich*, v. 700 ff. — Weber, a. a. O., zur Stelle, und Schönbach, *Pred.* 101, S. 198, Z. 28 ff.; A. Mus-

3. v. 117-121; 131-152: ira iudicis.

In der *Warnung* wie bei Heinrich von Neustadt ist das Motiv der 'Furcht' verbunden mit dem des zornigen Richters und erbarmungslosen Urteils; bei Stricker rahmen die 'qualitates iudicis' den Topos 'timor justorum' ein: *mit gewalt, ernstliche, zornecliche* kommt Gott als Richter und ist in dieser Eigenschaft umso schrecklicher, als er sich sonst im entgegengesetzten Sinne offenbart, als *genaedec, guot, geduldec, milte, wolgemuot*, als der Gott der Gnade und nicht als der Gott des erbarmungslosen Rechtes. Ähnliche Worte findet dafür Berthold von Regensburg in seiner Predigt über das Jüngste Gericht, und zwar am Schluss, aber mit der gleichen paraenetischen Funktion eines morale, des hier beim Stricker vorausgenommen und auf die *kunft* des Richters bezogen wird. Der Sünder, welcher seine Zeit nicht genutzt hat, erfährt, dass es nun zu spät zur Reue ist: « modo tempus est meum... tantummodo volo iudicare: nach minem ernst und niht nach miner senfte; secundum meam iram, non secundum meam bonitatem; secundum meum furorem, non non secundum meam gratiam; secundum meam iustitiam, non secundum meam misericordiam »¹.

B. Judicium universale: v. 153 - 290.

Es mag zunächst vorausgestellt werden, dass Motive aus diesem Themenkreis auch sonst verstreut in *Bispielgedichten*² des Strickers zu finden sind. So der Topos vom Offenbarwerden der Schande des Sünders vor allen beim Gericht Anwesenden³: « diu schand ist schandebaere / diu an dem grozen gerihte / allen den kumt ze gesichte / die ze himel und ze helle sint: / beidiu gotes und des tivels kint, / die schouwent si alle gemeine ». Auch

safia, *Monumenti antichi dialettali italiani*, WSB 46 (1864), S. 168: D. *Del giudizio universale*, v. 133 ff.

¹ A. a. O., S. 74. - Zum Thema: Berthold und Stricker, vgl. PBB 81, S. 75 ff.

² Dazu gehört auch das Lehrgedicht von der Fürbitte (Ed. Nr. 125 = A 140), das ganz auf diesen Zusammenhang ausgerichtet ist; s. u. S. 26, Anm. 4.

³ Ed. Nr. 119 = A 134, v. 222 ff. - Vgl. Ed. Nr. 145 = A 159 (gedr. M 27), v. 79 ff. - In der *Legenda Aurea* ist dies näher begründet (S. 49): « Secundo propter criminis evidentiam, omnia enim scelera et crimina reproborum ibidem nota erunt et manifesta. Jeronimus: Aderit illa dies, in qua facta nostra quasi in quadam tabula picta demonstrabuntur... ».

dieses Motiv unterstreicht den moralisierenden Absichten des Strickers gemäss als Warnung die Bussmahnung im Sinne des Augustinischen « Quisquis futurum iudicem timet, praesentem conscientiam corrige ». Eschatologische Zeitstimmung spiegelt sich an anderer Stelle¹ wider. Der Stricker warnt vor dem Ungehorsam gegen Gott, der das Strafgericht beschleunigt: « wir machen daz der suontac / in kurzen ziten müeze komen /. Man hat von gote wol vernomen, / daz sant Lucas² hat verjehen: / wenne ir diu dinc seht geschehen, / da zergancnisse von geschehen mac, / so wizzet daz der suontac / der werlde danne naht. / wir machen, daz er gahet / michel mere danne er solde / und danne got selbe wolde! » - Auf das persönliche Gericht nach dem Tode zielen Ed. Nr. 131 (= A 145), wo auf die Gerichtswaage angespielt wird, und Ed. Nr. 70 (= A 80)³: wer ohne *timor* und *amor Dei* gelebet hat und ohne Busse stirbt, wird zur Beute des Teufels — wer « kristenliche wirbet und kristenliche stirbet », dessen Seele wird von den Engeln als Braut zum Himmel geführt.

1. v. 143-234: Quatuor ordines in iudicio.

Das dem Scheiden der Bösen und Guten in Böcke und Schafe⁴ entsprechende dualistische Prinzip konnte sowohl beim iudicium particulare als auch beim iudicium universale eine Erweiterung erfahren. Verbunden mit der Doktrin vom Fegefeuer erscheint einerseits beim besonderen Gericht als dritte Gruppe die der zahlreichen « nec valde mali nec valde boni », welche sich vor dem endgültigen Eintritt in die Seligkeit einer Läuterung zu unterziehen haben⁵. Dieser Teilung entspricht beim iudicium extremum einer besonderen Tradition⁶ zufolge die Scheidung der sog. ordines resurrectionis⁷ in drei Kategorien: zu den iusti (electi, perfectissimi) und den impii (infideles), die beide keines

¹ Ed. Nr. 134 = A 149.

² Luc. 21, 20-28.

³ gedr. als M 34 (v. 132 ff.) und bei Hahn VIII (v. 39 ff.).

⁴ Nach Math. 25, 32.

⁵ Vgl. J. Tixeront, *Histoire des dogmes dans l'antiquité chrétienne*. III *La fin de l'âge patristique (430-800)*, Paris 1912³, S. 427 ff.

⁶ S. J. Rivière, *Jugement*, in: *Dict. de Théol. Cath.* VIII, 2, col. 1794. *Ibid.* Hinweise auf die entsprechenden Stellen bei Hilarius, Zeno de Verona, St. Ambrosius und Ambrosiaster.

⁷ nach I Cor. 15, 23.

eigentlichen Urteils mehr bedürfen, da sie schon bei Lebzeiten durch ihre Taten gerichtet waren¹, gesellen sich die « inter impios piosque medii, ex utroque admixti, neutri tamen proprie, qui in idipsum constiterint ex utroque », deren Zugehörigkeit zur Gruppe der Verdammten oder Seligen erst durch Gericht und Urteil bestimmt werden muss.

Für den theologisch weniger Geschulten ergab sich also leicht die Möglichkeit, das besondere und das universale Gericht zu kontaminieren, und zwar gerade durch die Ähnlichkeit dieser dritten Gruppe christlicher Sünder. Daher wird es verständlich, dass der Stricker den ordo der « cum iudicio salvati » (bei ihm der vierte, v. 223-234) ins Fegefeuer verweist, was nicht in den Rahmen des Jüngsten Gerichtes passen will: die Sünder, welche der Kirche mit Glauben und Werken angehörten, d. h. die *triuwe*² besaßen, ihrer Busspflicht nachzukommen (v. 225-229), jedoch « sine plena satisfactione » vom Tod überrascht wurden (v. 230), haben die Möglichkeit, *ze helle*, d. h. im Purgatorium³ (v. 231), ihre Restschuld abzubüssen. Dass die Stelle so zu verstehen und nicht nach dem Vorschlag Leitzmanns mit der Hs. H zu bessern ist, zeigt neben dem Rhythmus auch die erklärende Lesung der Hs. C.

Die weitere Teilung der dritten Gruppe der « neutri » nach dem Ergebnis des Gerichtes in « salvati » und « damnati », wodurch nun die übliche Anzahl der vier ordines erreicht wird, ist eine natürliche Forderung der Symmetrie und eine rein formelle Variation des dualistischen Prinzips: mit vertikaler Trennung steht der Gruppe der « iam iudicati » diejenige der « iudicandi » gegenüber, horizontal geschieden ist die Gruppe der Seligen von derjenigen der Verdammten.

¹ Jo. 3, 18; 5, 28; Ps. 1, 5.

² Die *geistliche triuwe*, die sich besonders im Busswerk beweist, gehört zu den Zentralbegriffen der Strickerschen Moralpredigt; vgl. PBB 81, S. 94 ff.

³ Ähnlich auch in der Darstellung des J. Rothe, vgl. Vf., ds. Zs. III, S. 56. Dagegen Berthold von Regensburg, vgl. Schönbach, a. a. O., S. 109. - Dass die Auffassung von einem 'Mittleren Zustand' nach dem Jüngsten Tag, so abwegig sie scheinen mag, auch noch in der neueren Zeit Anhänger gefunden hat (vgl. die *Institutiones theol. dogm.* des Albert von Bozen: J. Zahn, *Das Jenseits*, Paderborn 1920²), lässt darauf schliessen, dass auch der Stricker diese Meinung aus einer theol. Quelle geschöpft hat, die ich leider nicht ermitteln konnte. Vgl. dazu noch J. Bautz, *Das Fegefeuer*, Mainz 1883, S. 178 f. - Die Auffassung von der Funktion des Fegefeuers stimmt genau überein mit der *Constitutio Sub catholicae* des Papstes Innozenz IV. vom 6. 3. 1254 (vgl. Zahn, a. a. O., S. 180), wo hervorgehoben wird, dass «... animas illorum qui suscepta poenitentia, ea non peracta... decedunt purgari post mortem ».

P			I
R			U
A	S A L V	A T I	D
E			I
I	I - (4)	IV - (3)	C
U			A
D			N
I	II - (2)	III - (1)	D
C			I
A	D A M N	A T I	
T			
I			

I-IV Aufeinanderfolge der ordines
beim Stricker
1-4 bei Gregorius

So kennt Ambrosius sowohl drei als auch (in Anlehnung an den vierfachen Posaunenschall Num. 10, 1-10 im Zusammenhang mit I. Thess. 4, 13; Math. 24, 31; Luc. 13, 29) vier ordines resurrectionis¹. Die klassische Formulierung, welche auch von Petrus Lombardus in seinen Sentenzenkommentar aufgenommen wurde², steht in den *Moralia*³ des Gregorius: « Erunt autem quatuor ordines in iudicio. Duae quippe sunt partes, electorum sc. et reprobatorum, ut ait Gregorius, sed bini ordines eisdem singulis partibus continentur. Alii enim iudicantur et pereunt, alii non iudicantur et pereunt; alii iudicantur et regnant, alii non iudicantur et regnant ». An diese Übersicht schliesst sich die Erklärung der einzelnen Gruppen an. Die Aufeinanderfolge entspricht beim Stricker nicht derjenigen des Gregorius; da jedoch dem obigen Schema zufolge die einzelnen Gruppen nach Belieben miteinander gekoppelt werden können, ohne dass ein logischer Zwang bestünde, wechselt die Anordnung bei den lateinisch oder deutsch schreibenden Gestaltern der Materie⁴, obwohl der Inhalt immer

¹ Vgl. J. E. Niederhuber, *Die Eschatologie des hl. Ambrosius*, Paderborn 1907, S. 202 ff.

² Lib. IV, Dist. XLVII, c. III *De ordinibus eorum qui erunt in iudicio*. Vgl. Bonaventura, *Commentaria in 4 l. Sent.*, lib. IV, Dist. XLVII, Art. I. quaest. III *Utrum omnes iudicabuntur, tam boni quam mali?*

³ L. XXVI, c. XXVII, 49-51, MPL 76, 378 ff., bes. 50 *Reprobatorum alii iudicantur, alii non iudicantur*. - Vgl. zu Isidor, Julianus und Beda: Tixeront, a. a. O., III, S. 433.

⁴ Stricker; Berthold von Regensburg: 1) sine iudicio electi - 2) sine iudicio damnati - 3) cum iudicio damnati - 4) cum iudicio salvati; dagegen etwa: Ambrosius (MPL 14, col. 993 - 996): 2-3-1-4; Gregorius (a. a. O.); Beda (MPL 94, col. 225), Petrus Lombardus (a. a. O.), *Legenda Aurea* (a. a. O., S. 37): 3-2-4-1; Isidor (MPL 83, col. 596 f.) 175: Vincentius Bello-

im wesentlichen dem Gregorius verpflichtet bleibt. Der Einzige, dessen Aufzählung sich mit derjenigen des Strickers in der Aufeinanderfolge der einzelnen Gruppen deckt, ist Berthold von Regensburg in seiner Predigt über das Jüngste Gericht: «in illo die sendet er uz sin engel et faciet dividere en vieren, hoc est in iiii turmas. Prima turma pendebit cum domino in aere et sedebit cum eo super sedes regni und werdent richten und urtherail geben super totum mundum et super omnes inimicos... Secunda turma manebit super terram sub pedibus got und der rehten. Tercia stabit deo versus sinistram. Quarta versus dextram. Prima coronabitur, secunda submergetur, tercia condempnabitur cum iudicio et sententia, ultima de genist cum iudicio et sententia...»

Welches ist nun im allgemeinen die Zusammensetzung der einzelnen Scharen? Die perfecti, welche zusammen mit Gott richten, iudicabunt et regnabunt et non iudicabuntur¹, d. h. diejenigen «qui praecepta legis perfectionis virtute transcendent»², «qui reliquerunt omnia et secuti sunt illum»³, sind Patriarchen, Propheten, Apostel, Märtyrer und Confessores, also überhaupt die Heiligen (wie sie vom Stricker als Beisitzer des Gerichtes am Schluss seiner Darstellung aufgezählt werden), nach Berthold von Regensburg tendenziös «omnes spirituales homines claustrales und alle begeben leut, beide man und wip, und alle die rehte und redelich irn orden tragent». Der Stricker beschränkt sich bei der entsprechenden Stelle (v. 159-168: erste Gruppe) auf allgemeinere Epitheta: *diu uz erwelten gotes kint* (162), *der engel genoz* (166), *die mitalle sünden bloz* (165) sind⁴.

Von den «cum iudicio salvati», den «mediocriter boni», den christlichen Sündern, deren Glaubenswerke vorwiegen, war schon

vacensis, *Speculum morale* II, p. II, dist. V: 1-4-3-2; Julianus von Toledo (MPL 96, col. 513 f.): 1-3-2-4; Honorius (a.a.O., S. 459, lib. III, qu. 59 [vgl. S. 182, Anm. 2]); Hugo von St. Victor (MPL 175, col. 447): 1-4-2-3; *Compendium theol. ver.* (VII, c. 19), Hugo von Langenstein (*Martina*, ed. Keller, 207, 5 ff.): 3-4-2-1; *De adventu christi ad iudicium* (Hoffmann, *Fundgr.* II, 129 in Nr. IV als 3. Abschnitt, Anf.: «David sprach alsus / ignis in conspectu ejus»), Heinrich Hesler (DTM VIII, v. 19997 ff.): 1-2-4-3; Heinrich von Neustadt (DTM VII, v. 6818 ff.): 2-3-4-1; *Väterbuch*: 4-1-2-3.

¹ Nach Joh. 5, 24.

² Gregorius, a. a. O. — Petrus Lomb, a. a. O.

³ Beda, a. a. O.

⁴ Der Stricker nähert sich der Auffassung Bertholds in der Ed. Nr. 125 (=A 140) bes. v. 83 f., in Verbindung mit v. 42 ff.

oben die Rede¹ (beim Stricker v. 223-234: vierte Gruppe). «Ex electorum vero parte alii iudicantur et regnant», definiert Gregorius, «qui vitae maculas lacrymis tergunt, qui mala praecedentia factis sequentibus redimunt, quidquid illicitum aliquando fecerunt ab oculis iudicis eleemosynarum superductione cooperiunt. Quibus iudex veniens in dextera consistentibus dicit: Esurivi enim et dedistis mihi bibere; hospes eram et collegistis me; nudus, et cooperuistis me; infirmus, et visitastis me; in carcere eram, et venistis ad me [Math. 25, 34-36]. Quibus praemittit, dicens: Venite benedicti Patris mei... [Math. 25, 34].» Beim Stricker ist von den opera misericordiae, welche in allen grundlegenden lateinischen und volkssprachlichen Darstellungen das Urteilsmaß abgegeben, nach dem sich die Bösen von den Guten unterscheiden, weder hier noch sonstwo die Rede. An seine Stelle tritt eben die für den Stricker typische Betonung des Busselements: die poenitentes, welche bei ihm den vierten Ordo ausmachen, werden, wie wir oben gesehen haben, ins Fegefeuer verwiesen, damit sie dort ihre Busse vollenden können. Es gilt also für ihn weniger die Einteilung der Auferstehungsordines 'ordine meritum', d. h. nach der Rangordnung der Verdienste, der Glaubenswerke, verstanden als opera misericordiae, sondern 'ordine satisfactionis in poenitentia', d. h. nach dem Grad der Erfüllung der Busspflicht.

Und dieses didaktische Hauptanliegen von der richtigen Busse bringt ihn auch dazu, bei der Behandlung der beiden Gruppen der Verdammten (ordo 2 und 3 = v. 169 - 222) noch weiter von der Tradition abzuweichen. Hören wir zunächst die traditionelle Ansicht aus dem Mund des Gregorius: «Judicantur et pereunt quibus Dominica inclamatione dicitur: esurivi et non dedistis mihi manducare [Math. 25, 42 f.] Quibus praemittitur: Discedite... [ibid. 41]. Alii vero in extremo iudicio non iudicantur et pereunt, de quibus Propheta ait: non resurgunt impii in iudicio [Ps. 1,5]. Et de quibus Dominus dicit: Qui autem non credit, iam iudicatus est Joan. 3, 18. Et de quibus Paulus ait: Qui sine lege peccaverunt, sine lege peribunt Rom. 2, 12. Resurgunt ergo etiam omnes infideles, sed ad tormentum, non ad iudicium. Non

¹ S. 24.

enim tunc causa discutitur, quia ad conspectum districti iudicis jam cum damnatione suae infidelitatis accedunt. Professionem vero fidei retinentes, sed professionis opera non habentes, redarguntur, ut pereant. Qui vero nec fidei sacramenta tenuerunt, increpationem iudicis in extrema examinatione non audiunt, quia, praeiudicati infidelitatis suae tenebris, ejus quem despexerant invectione redargui non merentur... Illi legaliter pereunt quia sub lege positi peccaverunt; istis in perditione sua de lege nihil dicitur quia nihil legis habere conati sunt... » Der comunis opinio nach handelt es sich also bei dem ordo der ohne Gericht Verdammten um die Gottlosen und Ungläubigen¹, die ausserhalb der Kirche stehen², die infideles, welche « nihil legis habere conati sunt », d. h. « pagani sc. et illi Judei, qui fuerunt post passionem Christi »³. Und mit dieser Definition stimmt auch die in A überlieferte Fassung unserer Darstellung überein.

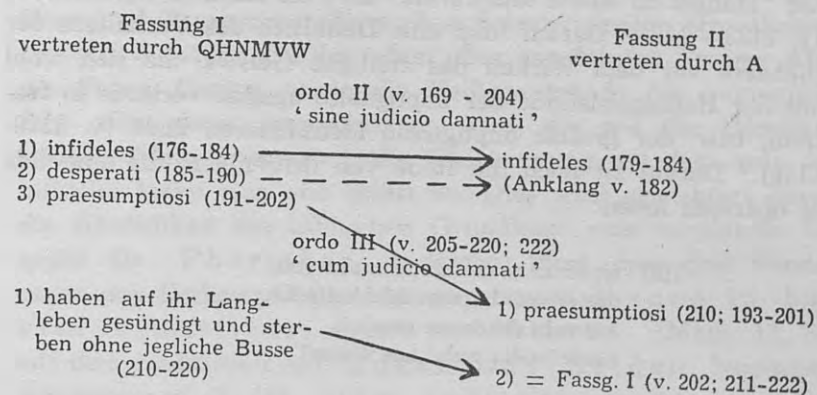
Anders die Redaktion QHNMVW. Hier werden die 'sine iudicio damnati' in drei Untergruppen geteilt: 1. die infideles (v. 176-184), 2. die der desperatio (185-190) und 3. die der praesumptio Verfallenen (v. 191-202). Es handelt sich also offensichtlich bei den beiden letzten Untergruppen um Sünder gegen den Heiligen Geist. Und nicht nur dies: der Stricker will sogar den ganzen Ordo der praedamnati als peccatores contra Spiritum Sanctum verstanden wissen, das zeigen die Einleitungsverse dieses Abschnittes (v. 172-174), die - absichtlich oder aus Versehen? - auch in der (wie unten noch weiter bewiesen werden soll) überarbeiteten Fassung A stehen geblieben sind. Denn diese durch A vertretene Redaktion streicht aus der Gruppe der praedamnati die Zweifler (v. 182 mag eine vag ausgedrückte Reminiszenz daran sein) und verweist die auf Gottes Langmut Sündigenden in den

¹ «... qui non crediderunt in Dominum Jesum » (Ambrosius, a. a. O.); « qui fidem et mysteria Christi vel numquam suscepere, vel susceptam per apostasiam deseruere, de quibus dicitur Joan. 3, 18 » (Beda, a. a. O.); «... increduli, quorum damnatio adeo nota erat... » (Spec. Mor., a. a. O.); «... qui caruerunt fundamento fidei » (Comp. theol. ver., a. a. O.); «... qui ejus fidem nec verbo tenus servare voluerunt » (Leg. Aur.).

² « qui extra ecclesiam inveniendi sunt » (Jul. v. Toledo, a. a. O.).

³ Honorius, III, 65 (S. 460); « Juden, heiden und die blint / Der cristen e gewesen sint » (Hch. von Neustadt, a. a. O., 6872). Berthold von Regensburg drückt den Sachverhalt komplex aus: « hoc sunt omnes judei... omnes pagani... omnes increduli et incredule, omnes homines qui eum illum honorem facere noluerunt, quod ipsum crederent et mandata ejus servarent ».

(dritten) ordo der 'cum iudicio damnati', also an die Seite derjenigen Sünder, welche die Busse solange verschoben haben, bis sie vom Tod überrascht worden sind (v. 210-220). Diese letzte, auch im übrigen Werk des Strickers nicht unbekannt Kategorie¹ der 'auf ihr Langleben' Sündigenden vertritt in der (ersten) durch QHNMVW vertretenen Redaktion den ganzen dritten Ordo der 'mit Gericht und Urteil Verdammten'. Dieses Urteil vollzieht sich also auch in diesem Falle beim Stricker nicht am üblichen Masstab der opera fidei, verstanden nach Math. 25 als opera misericordiae², sondern richtet sich - in beiden Fassungen - danach, ob der Busse Genugtuung geleistet wurde, also hier nach den (mangelnden) 'opera poenitentiae'.



Vorläufig lassen sich hieraus zwei Schlussfolgerungen ziehen. Dass die Sünder gegen den Heiligen Geist in der ersten Fassung (QHNMVW) unserer Nr. zum ordo der praedamnati gerechnet werden, hängt mit dem Hauptzweck der Strickerschen Dichtung,

¹ Vgl. dazu Ed. Nr. 127 = A 142 (gedr. M 8); Ed. Nr. 96 = A 111b (gedr. H 66), bes. v. 53 ff. Ed. Nr. 119 = A 134, v. 176-180. Die häufige Warnung vor dem Aufschub der Busse im Sinne des Augustinischen « Age poenitentiam dum sanus (juvenis) es » (Serm. 393, MPL 39, 1713), findet sich auch bei Berthold (Vgl. Schönbach WSB 154, S. 118; 147, S. 127) und ist dort wie hier wahrscheinlich mit gegen die Sitte der Katharer gerichtet, sich erst auf dem Totenbett dem Consolamentum zu unterziehen. Vgl. A. Borst, Die Katharer, Stuttgart 1953, S. 196 Anm 20. Vgl. zum sog. 'guten Ende' der Katharer: J. Dollinger, Beiträge zur Sektengeschichte des Mittelalters I, S. 205, 212, 237.

² Vgl. Beda a. a. O. « qui fidei mysteriis initiati opera fidei exercere contemnunt, quibus 'discedite a me...' ». Historia scolastica, MPL 198, col 1613; Leg. Aurea, a. a. O., S. 37 nach Gregorius; Hch. von Neustadt, a. a. O., v. 6918 ff.

nämlich der Busslehre, zusammen, denn praesumptio und desperatio sind ja zwei species der Unbussfertigkeit. Und zweitens: die ganzen von der (zweiten) Fassung A so geschickt in diesem Abschnitt angebrachten Änderungen und gut vernähten Umgruppierungen müssen aus einer Umwertung in der Beurteilung dieser Sünden gegen den heiligen Geist hervorgegangen sein.

Der Stricker zeigt nicht nur hier Kenntnis von der Natur der Sünden gegen den heiligen Geist¹. Im *Credo* (entspr. A 25; A 26) seines grossen Messagedichtes (Ed. Nr. 2 = A 10-26) behandelt er in der moralischen Auslegung des dritten Artikels vier species dieser Sündenart: desperatio (v. 1099 ff.) und praesumptio (v. 1112 ff.) werden an den Anfang gestellt und nochmals unter dem Nenner 'Mangel an *minne* und *vorhte*' als Paar zusammengenommen (v. 1123 - 1128). Darauf folgt eine Definition des Verhaltens der *fliehaere* vor dem Wirken des Heiligen Geistes, die sich wohl mit der Heiliggeistsünde der *impugnatio agnitae veritatis in fratrem*, bzw. der *gratiae impugnatio* identifizieren lässt (v. 1129-1149).² Darauf ist noch die Rede von denjenigen, die *sine fide et operibus* leben:

1157 sit ez umbe den glouben also stat,
daz er ane diu werc niht helfe hat,
wie suln die denne genesen,
die ir beider welnt ane wesen?

Man mag darunter diejenigen verstehen, welche sich der *impugnatio fidei* bzw. der *impugnatio christianae religionis* schuldig gemacht haben. Dies lässt vermuten, dass der Stricker die im 12. Jh. aufkommende Viererreihe³ der *peccata in Spiritum Sanctum* im Auge gehabt hat, wie sie sich etwa in der klaren Formulierung des Petrus Cantor in seiner *Summa Abel* darstellt, wonach «*peccatum in Spiritum Sanctum committitur presumptione... desperatione... fidei impugnatione... gratiae impugnatione*».

Wenn nun der Stricker für die erste Fassung (QHNMVW)

¹ Vgl. die ausführliche Darstellung von E. Manganot, *Blasphème contre le Saint-Esprit*, im *Dict. Théol. Cath.* II, col. 910 ff.

² Die gleiche Sünde ist wohl in Ed. Nr. 125 = A 134, v. 68 - 92 gemeint.

³ Vgl. A. Landgraf, *Dogmengeschichte der Frühscholastik*, Teil IV, *Die Lehre von der Sünde und ihren Folgen*. I. Regensburg 1955, S. 37 ff., bes. S. 41.

seines Jüngsten Gerichtes drei Sünden: die *impugnatio fidei*, die *desperatio* und die *praesumptio* herausstellt, sie deutlich als Sünden gegen den Heiligen Geist bezeichnet und an ihnen die drei Teile des (zweiten) *ordo* der schon in diesem Leben Gerichteten unterscheidet, so ist dieses Verfahren bei einem um dogmatische Fragen bemühten Dichter nicht zufällig, obwohl es gänzlich aus der Tradition herausfällt. In den mir bekannten Darstellungen und Abhandlungen konnte ich keinen ähnlichen Versuch entdecken, die Sünden gegen den Heiligen Geist mit den *infideles* oder *impii* zu identifizieren, welche nach der üblich gewordenen Formulierung des Gregorius den Auferstehungsordo der *praejudicati* ausmachen. Es finden sich jedoch Definitionen der *peccatores in Spiritum Sanctum*, welche eine solche Gegenüber- und Zusammenstellung ohne Schwierigkeiten ermöglichen. So etwa diejenige aus der schon oben angeführten *Summa Abel* des Petrus Cantor, worin die Heiliggeistsünde der *impugnatio fidei* allen denen zugeschrieben wird, die wie die Häretiker «*contra fidem nitentur*»¹; die Gleichsetzung mit dem *ordo* der *infideles* bietet sich von selbst an. Dies wird erleichtert durch die Ähnlichkeit der biblischen Grundlage: man vergleiche das gegen die Pharisäer gerichtete Wort, dass dem Sünder gegen den Heiligen Geist nicht vergeben wird «*nec in hac vita remittitur, nec in futura*» (Math. 12, 32) mit dem traditionell auf Juden und Heiden bezogenen Johanneswort (3, 18) «*jam judicatus est*»: das Gemeinsame ist also vor allem die Unvergebarkeit des im Unglauben und in der Unbussfertigkeit wurzelnden Vergehens. Dies wird aus der Meinung des Anselmus Laudensis besonders deutlich: «*Quidam vero recognoscunt veritatem et tamen ex invidia et pravitate animi contra conscientiam suam bonitati Dei resistunt et ideo bonum odio habent, et detrahunt; ut Judei, qui intelligentes profetas, et signa completionis videntes, ... tamen ex invidia Christo detrahebant, et contra conscientiam suam bonitati Dei resistebant* [vgl. v. 182 der Fassung II!], *potius se numquam salvari, quam Christum recipere et legem suam dimittere volentes. Isti tales in diabolicum peccatum cadunt et Deus deserit eos* [v. 184!]

¹ *Enarr. in Matth.* c. 12, MPL 162, col. 1362.

sicut Judam; ita quod non possunt poenitere, nec humiliare se, sed per obstinationem detenti sunt, et illud peccatum est irremissibile, et hoc vocatur peccare in Spiritum Sanctum.»¹ Die impugnatio fidei, hier verstanden als ausdrücklicher Vorsatz, sich weder zum Glauben noch zu seinen Busswerken zu bekehren, demnach also als obstinatio (obduratio oder impenitentia finalis) derjenigen, die den Glauben und dessen Werke verneinen, kann, wie aus dieser Definition und den oben angeführten Gründen hervorgeht, unschwer mit dem Praedikat infidelitas versehen werden, wofern die daraus sich ergebende Haltung als unvergebbare Sünde bezeichnet wird¹. Die Lossagung von der Kirche ist ja im Sinne Augustins² schlechthin die Sünde gegen den Heiligen Geist, die, solange sie in Verstockung festgehalten wird, jegliche Vergebung ausschliesst. Das heisst im engeren Sinne (und damit befinden wir uns in Übereinstimmung mit der Auffassung des Strickers): Lossagung von der Kirche als Bussanstalt, d. h. von der Verwalterin der dem Heiligen Geist zugehörigen Gnadenmittel zur Nachlassung der Sünden³, Unglaube demnach zugleich verstanden als Missbrauch oder Zweifel an der Gnade der Vergebung. So ist nach Augustin mit der obstinatio behaftet «qui in ecclesia remitti peccata non credens contemnit tantam divini muneris largitatem»⁴. Disperatio und praesumptio sind andererseits nur zwei einander entgegengesetzte Aspekte des Ge-

¹ Bei Ambrosius (*In libros de excessu fratris sui Satyri*, II, 115. 116. MPL 16, col. 1408) gehören zu der Gruppe der Verdammten beim Jüngsten Gericht «qui duritiam mentium nequaquam satis potuerint eloqui spiritualis mollire praecepto»; vgl. dazu J. E. Niederhuber, *Die Eschatologie des hl. Ambrosius* (Forschungen zu chr. Literatur und Dogmengeschichte VI, 3) Paderborn 1907, S. 205.

² Vgl. B. Poschmann, *Die kirchliche Vermittlung der Sündenvergebung nach Augustinus*, in: «ZfKTh» 45 (1921), S. 208 ff. - Hierzu bes. Serm. 71, MPL 38, col. 457 ff. bes. c. 22 (36): «Unitati Ecclesiae corde impenitenti resistere, blasphemia est irremissibilis... id est, quod ipse dicat verbum contra Spiritum Sanctum, qui unitati Ecclesiae corde impenitenti resistit, ubi in Spiritu Sancto fit remissio peccatorum» (ibid., col. 465) «...Atque ita dicitur verbum contra Spiritum Sanctum, cum ex dispersione ad congregationem nonquam venit, quae ad remittenda peccata accepit Spiritum Sanctum.» (ibid., col. 466).

³ Über das «sterben âne riuwe» vgl. Ed. Nr. 107 = A 122 (gedr. M 14), v. 58 ff. und die Plusverse in A (*Inedita*, S. 282); bes. auch Ed. Nr. 124 = A 142 (gedr. M 8) mit Betonung des Busswillens; Ed. Nr. 146 = A 160 (gedr. M 2), bes. v. 113-122; Ed. 131 = A 145 (gedr. M. 34), v. 148 ff.

⁴ *Enchir.* c. 83, MPL 40, col. 272; vgl. Hoffmann, a. a. O., S. 60; Landgraf, a. a. O., S. 14 ff.

nus¹ obduratio, der sich schuldig machen «qui desperant de indulgentia peccatorum, vel qui sine meritis de misericordia Dei praesumunt»². Von diesen heisst es in der *Glossa ordinaria* (zu Rom. 2, 5), dass sie «nimia spe [vgl. Stricker v. 192] Deum non justum autumant», von jenen «desperatione Deum non bonum estimant [vgl. Stricker v. 182]»³.

Durch die im Rahmen seiner Busslehre möglichen Gleichwertung der infidelitas mit der obduratio und durch den Charakter der Unvergebarkeit beider Vergehen in saeculo et futuro wurde der Stricker veranlasst, in der Fassung QHNMVW seines Jüngsten Gerichtes Unglauben, Zweifel und Vermessenheit als Masstab für die Zugehörigkeit zum Auferstehungsordo der 'schon Gerichteten' anzunehmen⁴.

Im oben erwähnten *Credo* dagegen ist der Dichter anderer Ansicht. Es heisst dort von dem Sünder wider den Heiligen Geist:

1150 der hat an gote so sere
zebrochen sine triuwe,
kumt er sin in groze riuwe,
ez enwirt im dannoch niht vergeben,
ern müeze mit ganzer buoze erstreben
des heiligen geistes hulde
umb die ungewegen schulde.

Hiermit ist deutlich und zwar in subtiler und gewissenhafter Formulierung, die eine nähere Beschäftigung mit dogmatischen Fragen voraussetzt, die Möglichkeit der Vergebung auch dieser Sündenart ausgesprochen, allerdings unter der (praktisch undurchführbaren) Bedingung der vollständigen Wiedergutmachung.

¹ Vgl. Landgraf, a. a. O., S. 26 ff; S. 40 f.; Fulgentius Ep. Rusp., *De Fide*, 38 f. (MPL, 65, col. 690 f): «Obduratus igitur vivit sive qui non convertitur, desperans de indulgentia peccatorum suorum, sive sic misericordiam Dei sperat, ut usque in finem vitae praesentis in suorum criminum perversitate remaneat... Proinde diligentes misericordiam Dei, metuentesque justitiam, nec de remissione peccatorum desperemus, nec remaneamus in peccatis... misericordia suscipit absolvitque conversos... justitia repellit et puniet obduratos. Hi sunt qui peccantes in Spiritum Sanctum, neque in hoc saeculo, neque in futuro remissionem accipient peccatorum».

² Ibid.

³ Aus Landgraf, a. a. O., S. 15, Anm. 12 (Inc. Basel [1498]).

⁴ Bezeichnend für die Möglichkeit einer solchen Koppelung ist etwa der Austruck im Clm 4600 (bei Landgraf S. 22, Anm. 8): «in Spiritum Sanctum peccare, quod est vivum in infernum descendere... est obstinatione prudenter benignitatem Dei offendere».

chung durch das Busswerk. Der Grund dieser Divergenz der sicherlich auch zeitlich distanzierten Meinungen liegt nicht nur in einer fortschreitenden Vertiefung theologischer Kenntnisse, wodurch der Dichter zu einer Berichtigung seiner früheren Auffassung veranlasst worden sein mag, sondern vielmehr auch in der Tatsache, dass sich die scholastischen Lehrmeinungen selbst zeitlich wechselnd¹ in Gruppen scheiden. Die einen halten mit Augustinus² und Ambrosius³ an der absoluten Unvergebarkeit der Sünden gegen den heiligen Geist fest: «Si quis vero Sancti Spiritus dignitatem, majestatem et potestatem abnegat sempiternam», heisst die immer wieder zitierte Ambrosiusentscheidung, «...non potest ibi exoratio esse veniae, ubi sacrilegi plenitudo est...». Die von Augustin abhängigen Scholastiker bis auf Abaelard treten für die Unverzeihbarkeit und Unerlässlichkeit dieser Sünde ein, die ja, als impenitentia finalis (Unbussfertigkeit bis zum Tode) verstanden, gegen die Bussnade und ihren Spender selbst gerichtet ist⁴ und dazu aus freiem Willen, aus wohlüberlegter Bosheit⁵, nicht etwa aus Schwäche oder Unwissenheit⁶ geschieht: «...tale peccatum procedit ex libertate arbitrii, ideo non habet colorem excusationis... Quia vero directe impugnat gratiam Spiritus Sancti, per quam fit remissio peccati, ideo dicitur irremis-

¹ Vgl. P. Galtier, *Tractatus dogmatico-historicus*, Romae 1957, S. 166 ff. - *Dict. Théol Cath.*, a. a. O., col. 913 ff. - J. Knabenbauer, *Commentarius in quatuor S. Evangelia*, I, 1. Paris 1892, S. 987 ff. J. L. Hoffmann, *Die Sünden gegen den Heiligen Geist*, S. 84 ff. Landgraf, a. a. O., S. 52 ff.

² Vgl. Hoffmann, S. 60 ff.; I. Knabenbauer, *De peccato in Spiritum Sanctum...*, in «*Revue Bibl.*» I (1892), S. 165 ff.; Poschmann, a. a. O.

³ *De Spiritu Sancto*, lib. 1, c. 3, n. 54 (MPL 16, 746), vgl. Landgraf, S. 16.

⁴ Vgl. etwa den entsprechenden Abschnitt in der vielbenützten *Historia Scolastica*, MPL 172, col. 1156 (II, 31): «Impoenitentia et diffidentia in Spiritu Sancto non datur remissio peccatorum: qui igitur de gratia Spiritus Sancti diffidit et non poenitet, hic blasphematur in Sp. S.; et hoc est irremissibile peccatum».

⁵ «ex industria», «prudenter», «ex malicia»; vgl. die bei Landgraf angeführten Stellen, S. 22. Der Stricker weiss, dass die Seelenkraft der voluntas dem Heiligen Geist zugeordnet ist: vgl. *Inedita*, Kommentar zu Ed. Nr. 2, v. 871-1202 (S. 254).

⁶ «...Quando enim ex fragilitate peccamus, peccamus in Patrem, quasi contra potentiam. Quando ex ignorantia peccamus, peccamus in Filium, quasi contra sapientiam. Quando vero ex malevolentia peccamus, peccamus in Spiritum Sanctum, quasi contra dilectionem. Ideo peccare in Patrem et Filium hic sive in futuro remittitur, quia, qui ex fragilitate vel ex ignorantia peccat, sicut aliquam excusationem habet in culpa, ita etiam aliquam remissionem habere debet in poena...» Hugo von St. Victor, *De amore sponsi ad sponsam* MPL 176, col. 989; vgl. Landgraf, S. 20 f. vgl. Petrus Pictaviensis, *Sent. II*, Ed. Moore, 1950, S. 130.

sibile; non quia nullo modo possit remitti, sed quia quantum est de se, directe est impugnavitum medicamenti et remedii, per quod fieri habet remissio peccati»¹. Die hier vorsichtig ausgedrückte Milderung, die in der relativen Unmöglichkeit der Vergebung besteht, wird im 12. Jh. durch eine Gruppe vertreten, an deren Spitze Hugo von St. Victor steht. Er kennt die Möglichkeit der Sühne für die Sünde gegen den Heiligen Geist, nur muss für sie volle Genugung geleistet werden, da sie keine Milderung der Strafe verdient: «Qui vero ex malitia peccant, eorum peccatum nullam habet excusationem, et ideo poena eorum remissionem habere non debet, quia, sive poenituerint in hoc saeculo, plena satisfactione mulctandi sunt, sive non poenituerint, plena damnatione in futuro saeculo puniendi, et ideo hi tales nec hic nec in futuro saeculo remissionem accipiunt, non quia poenitentibus venia denegatur, sed quia pleno peccato plena retributio debetur.»² Ein Vergleich dieser Formulierung mit der im *Credo* vertretenen Meinung zeigt klar, dass es dem Stricker dort um die Wiedergabe dieser auf Hugo von St. Victor fussenden Lehre von der vollen Genugtuung zu tun war, die in der übrigen Scholastik des 12. Jh. nicht ohne Echo geblieben ist, und bald eine weitere Milderung erfährt, indem trotz des vollen Sühnemasses eine schwere und seltene Vergebung nicht ausgeschlossen bleibt: «...peccatum istud irremissibile dicitur, non quin aliquando remittatur, sed quia vix aut raro aut difficulter dimittitur. Et cum remittitur, nihil de pena poenitentibus debita mitigatur.»³ Eine ähnliche Sentenz scheint also dem Stricker oder seinem lateinischen Vorwurf bekannt gewesen zu sein, denn er spricht sich ja ausdrücklich über die Möglichkeit der Vergebung bei *ganzer buoze* aus. Wichtig für das Schwanken seiner Auffassung ist die Tatsache, dass die Lehre von der schweren Vergebarkeit sich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts immer mehr mildert.⁴ Von einer Einigung der verschiedenen Lehrmeinungen kann jedoch nicht die Rede sein.

¹ Bonaventura, *Brev. III*, 11.

² *De amore sponsi ad sponsam*, MPL 176, 989; vgl. Landgraf, a. a. O., S. 20 ff.

³ Aus der *Summa Abel* des Petrus Cantor, nach Landgraf, a. a. O., S. 23, Anm. 10.

⁴ Zu den einzelnen Vertretern vgl. Landgraf, S. 23 ff.; S. 53; S. 69. Die

So weit zur vergleichenden Interpretation der die Sünden gegen den Heiligen Geist betreffenden Stellen im *Credo* und in der Fassung QHNMVW des *Jüngsten Gerichtes*. Welche Schlüsse lassen sich nun daraus auf den Charakter der zweiten Redaktion (A) unserer Nr. ziehen, deren Sonderstellung ja gerade durch die Abweichungen und Umstellungen in diesem Abschnitt bestimmt wird?

Wie aus Text und Übersicht¹ hervorgeht, hat die Fassung A von den drei Teilen, aus welchen sich in der Fassung QHNMVW die Gruppe der ohne Gericht Verdammten zusammensetzt, nur das erste Drittel bewahrt (d. h. die Ungläubigen), während der zweite und dritte Teil dieses ordo (die der desperatio und der praesumptio verfallenen Sünder) teils gestrichen, teils in den ordo der 'cum iudicio damnati' verwiesen wurde. In der Neugestaltung des ersten ordo, den nunmehr nur die infideles ausmachen (die allerdings noch immer als Sünder gegen den Heiligen Geist verstanden werden!), ist also ein Zugeständnis an die 'modernere' Lehrmeinung² zu sehen; andererseits hat der Stricker auch seine Formulierung verschärft, um etwaigen Fehlinterpretationen vorzubeugen. Dem Teufel anheim fallen ohne 'disputatio' (*âne strit*, v. 171) alle die, welche nicht an den Erlöser glaubten: (179 f.) *si ahten niht uf unsern trost / der uns alle hat erlost* (QHNMVW) erscheint in der Überarbeitung (A) exakter als: *sine geloubten niht an unsern trost / der uns vil tiure hat erlost*. Neben der Erweiterung von A in den vv. 221 f. ist dies ein schöner Beweis für Art und

Lehre von der nur schweren Vergebbarkeit gewann gegen die Jahrhundertwende wieder neue Anhänger, jedoch besteht bei den einzelnen Meinungen keine grundsätzliche Übereinstimmung weder in Bezug auf die Definition der Heiliggeistsünden selbst, noch in Bezug auf die sich daraus ergebende Lehre von der Vergebbarkeit. Auch heute existiert keine einheitliche Lehrmeinung. Vgl. den Artikel von J. Knabenbauer, *De peccato in Spiritum Sanctum quod non remittatur*, in: «Revue Biblique» I (1892), wo im Gefolge von Jansenius ein rigoroser Standpunkt vertreten wird: «Proinde dici debet... non asseri Spiritus blasphemiam esse irremissibilem, sed non remittetur, i. e. non negari remissionis possibilitatem, sed negari eventum.» (S. 165).

¹ S. o. S. 29.

² Schon Petrus Comestor († 1179) bezeichnete die Lehre von der nur schweren Vergebbarkeit der Sünden gegen den Heiligen Geist als abgestandene Schulmeinung «magistralis est et jam abiit in dissuetudinem» (Landgraf, S. 52, Anm. 16), eine absolute Unvergebbarkeit musste also ganz als 'alte Schule' verstanden werden.

Gesichtspunkt der Überprüfung, welche die in A vertretene Redaktion vorgenommen hat, wodurch sie sich wieder als spätere, zweite und echte Fassung zu erkennen gibt.

Und weiter: die oben angestellten Überlegungen führen darauf, dass diese überarbeitete Redaktion nach dem *Credo* entstanden sein dürfte. Denn erst das grosse Messagedicht, dem das *Credo* zugehört, hatte (wie auch die in Tenor und Richtung auf der gleichen Ebene stehende Nr. 1 *Vom heiligen Geist* und die zweite Fassung des *Processus Luciferi*) zur Voraussetzung, dass sich der Dichter gründlicher mit theologisch - dogmatischen Fragen beschäftigte, als dies für volkstümlichere *bispiel* nötig gewesen war.¹

Das Lehrgedicht *Von der Messe* gehört nämlich als zweite Nr. zu einer - sicher nicht zufällig - den Anfang der Hs. A bildenden Gruppe von vier grösseren Lehrstücken katechetischen Inhalts, eben zu der Nr. *Vom heiligen Geist* (Ed. Nr. 1), dem *Processus Luciferi* (Ed. Nr. 3) und der Höllenbeschreibung (Ed. Nr. 4)². Durch diese Gruppe wurde höchstwahrscheinlich eine Strickersammlung geistlicher Lehrgedichte eingeleitet, die in der Hs. A ihren Niederschlag gefunden hat, aber dort nach der Ed. Nr. 4 = A 27 b durch eine Gruppe von Gebeten (Ed. Nr. 5-15 = A 28 - 34) unterbrochen wird, auf die (mit nur einem geistlichen Einschiebsel, Ed. Nr. 37 = A 51) eine heterogene 'weltliche' Gruppe (A 35 - A 79) von Kurzerzählungen, Minne- und Tier**bispiel** u. dergl. folgt. Von da an wechseln mehr oder weniger umfangreiche Gruppen geistlichen Inhalts (A 81-88b; A 104; A 108 - A 126; A 129 - A 135; A 137 - A 150; A 153 a+b; A 156 - A 164; A 206, A 207, A 269) mit solchen weltlichen Charakters ab. Was von der geistlichen Lehrdichtung der Hs. A also weiter zu dieser Sammlung zu rechnen ist, kann nicht mit Genauigkeit bestimmt werden; eine Zuordnung wird aber dann wahrscheinlich, wenn es sich - wie bei unserer Nr. - um Stücke handelt, deren Redaktion A von ihrer Parallelüberlieferung abweicht. Denn die an geistlicher Belehrung interessierten Auftraggeber dieser Sammlung paränetischen Inhaltes forderten für ihre Zwecke (d. h. Busspropaganda nicht nur im allgemeinen, sondern auch im besonderen ausgerichtet

¹ Wie etwa die Ed. Nr. 160 = A 207; Ed. Nr. 70 = A 80, usw.

² Diese vier grösseren Nrr. sind in A selbst in 27 Einzelstücke aufgeteilt, s. die Tabelle, *Inedita*, S. 15 ff.

auf lokale Ketzerbekehrung und Teilnahme am Kreuzzug)¹ vor allem die Stichhaltigkeit des Lehrinhaltes, dessen dogmatische Haltung, bzw. theologische Richtung sie selbst vorgeschrieben haben mochten. Daraus ergab sich für den Dichter die Notwendigkeit der Sichtung und oft auch der Umarbeitung älteren Materials, welches er zur Aufnahme in die bestellte Sammlung bestimmt hatte. Der Unterschied dieser neuen Sammlung zu anderen Sammlungen ähnlicher Art lässt sich etwa aus einem Vergleich mit der Hs. M ablesen. Ob die Vorlage von M allerdings — man könnte sie mit dem Titel *Anleitung zur rechten Busse* versehen — als Sammlung unter der Regie des Strickers entstanden ist, bleibt mehr als fraglich. Sie scheint eher, wie etwa die Sammlung, aus der Q herkommt, eine Zusammenstellung von im Umlauf befindlichen Einzelstücken, die in Oesterreich, umgesetzt in den Landesdialekt, vielleicht schon vor dem dortigen Auftreten des Strickers bekannt geworden waren. So liesse sich erklären, wie ein Teil des geistlichen Lehrmaterials, welches der Dichter in die neue (später in A eingegangene) Sammlung aufnahm, «noch in der südfränkischen Heimat des Dichters entstanden»² sein kann: tendenziöse Veränderungen und Berichtigungen oder Modernisierungen auf theologisch-dogmatischem Gebiet wären dann eine Folge der Missionsaufgabe, zu der der Dichter nach Oesterreich berufen³ wurde. Diese neue Sammlung (die aber keineswegs ausschliesslich in A überliefert ist) wurde nicht nur aus schon vorhandenem Material, sondern auch aus zu diesem Zweck neugeschaffenen Stücken hergestellt: z. T. wären dies also die in A allein überlieferten Nrr., welche den lokalen und polemischen Charakter des Sammelwerks unterstreichen⁴.

Diese Zusammenhänge sind auch für die Nachlassfrage wichtig, deren Lösung ich allerdings skeptisch gegenüberstehe. Die Hs. A, welche nach

¹ Vgl. die Red. III der Ed. Nr. 142 (s. *Inedita*, Kommentar, S. 272) und das nur in A erhaltene *Gebet für Kreuzfahrer*, Ed. Nr. 151 = A 163.

² Vgl. zu diesen Fragen jetzt: H. Menhardt, *Zu Strickers kleinen Gedichten*, in: PBB 82 (1960), S. 342 und bes. S. 345.

³ *Ibid.*, S. 342 f.: eine solche Berufung erfolgte jedoch wohl kaum direkt nach dem Dorf Rastefeld, sondern eher durch eines der Klöster (Zwettl?) oder durch Wiener Hofkreise, welche an der Mission unter dem Adel auch aus politischen Gründen interessiert waren. S. dazu auch unten S. 41 f. über die beiden Fassungen der *Klage*.

⁴ So besonders deutlich A 86b (v. 68 ff., vgl. Kommentar); A 126 (bes. 158 ff.) A 149; A 161.

Menhardt «auf Grund des Nachlasses ausgeführt wurde»¹, konnte wohl selbst kaum ganz (oder auch nur mit Beschränkung auf die geistlichen Anfangsnrr. 1-34) den einzelnen Parallelhss. zur Vorlage gedient haben, weil sie des öfteren Vertreter einer abweichenden Redaktion ist. In diesen Fällen gehen die Parallelhandschriften meist auf frühere Fassungen der betr. Nrr. zurück. Das zeigt sich (wie bei unserer Nr.) besonders deutlich für das Verhältnis A-N in der Ed. Nr. 3 (= A 27a *Processus Luciferi*), wo A unzweifelhaft² die spätere 'Missionsfassung' vertritt, also keinesfalls zusammen mit N auf ein und demselben Original aus dem Nachlass beruhen kann³. Es ist also m. E. doch wohl ausgeschlossen, sich die Auswahlüberlieferung der Gruppe A 1-27b bei den anderen Hss. daher zu erklären, dass der «Stricker oder sein Nachlassverwalter» nur vereinzelt Stücke «zum Abschreiben geliehen» habe.⁴

Will man an die Existenz eines (umfassenden?) Nachlasses glauben, so scheint es doch, als habe A nicht allein auf ihm gefusst, sondern noch andere (kaum direkt von der Hand des Dichters zusammengestellte) Strickersammlungen mit herangezogen. Daraus würden sich folgende Tatsachen erklären: 1) der bunte Charakter des Inhalts, wobei aber anscheinend ursprünglich zusammengehörige Gruppen erkennbar sind; 2) die unterschiedliche Qualität der Überlieferung innerhalb der Handschrift: A kann in einzelnen Stücken durchgehend Parallelhss. gegenüber Minderwertiges bieten und vertritt auch nicht immer die überarbeitende 'Sammelfassung', wie z. B. in der Ed. Nr. 119 (= A 134)⁵ deutlich sichtbar wird, wo A und N ihre Rollen (etwa gegenüber ihrem Verhältnis in der Ed. Nr. 3) getauscht haben; 3) die Tatsache, dass einerseits ein Stück (Ed. Nr. 35 = A 50 d und A 102) doppelt erscheint und dazu zwei verschiedenen Traditionszweigen angehört⁶, während andererseits bei unserer Nr. die durch A vertretene Redaktion auf den in den übrigen Hss. erhaltenen Schlussteil verzichtet (v. 239-290) und zwar wohl deshalb, weil das darin behandelte Thema schon in einer anderen Nr. behandelt worden war (in A 70 = Ed. Nr. 60 *Die Münnler*). Also: einerseits Doppelüberlieferung und andererseits Ausmerzen von Inhaltsparallelen! Diese widersprüchlichen Fakten könnten auch auf Schreiberinitiative zurückgeführt werden; A 50 = Schreiber γ, während A 102 = Schreiber δ; A 70 = Schreiber γ und A 146 = Schreiber δ⁷! Eine durch Schreiberhand vorgenommene Kürzung käme doch wohl nur in Betracht, wenn wir es bei den in Frage kommenden Nrr. (A 70 und A 146) mit demselben Copisten zu tun hätten. Trotzdem spräche dafür das stüm-

¹ Vgl. Menhardt, a. a. O., S. 345.

² Vgl. meinen Kommentar in der Ausgabe der *Inedita*, S. 256 ff.

³ Vgl. Menhardt, a. a. O.

⁴ *Ibid.*

⁵ Vgl. dazu *Inedita*, Kommentar, S. 266 ff.

⁶ S. jetzt den Druck in ATB 54, Nr. XXIV. Vgl. auch Ed. Nr. 154 = A 51' und A 166.

⁷ Vgl. Zwierzinas Angaben im Kraus'schen *Lesebuch*², S. 279.

perhafte Ersetzen des Schlussteils bei unserer Nr. durch ein Dutzendreim-paar im Strickerstil, ähnlich den Schlussversen von Ed. Nr. 129 (= A 143): *so stirbet si iemer und iemer / und vollestirbet doch niemer*¹. Die beste Erklärung für dieses unkonsequente Vorgehen der Hs. A in diesen Fällen ist eben das Fehlen einer einheitlichen Vorlage: die Ed. Nr. 154 (= A 50d und A 102) wurde nacheinander von verschiedenen Schreibern aus zwei verschiedenen Sammlungen ungleicher Qualität gezogen, während das Streichen des schon als A 70 behandelten Schlusses unseres Stückes die oben ausgeführte Meinung bestätigt: die in A überlieferte Redaktion ist aus der in der Fassung QHNMVW erhaltenen früheren 'Einzelfassung' für eine Sammlung lokal-oesterreichischen und missionären Charakters bearbeitet worden. In diese Sammlung wurde auch das Stück A 70 aufgenommen, oder es war eigens dafür aus dem Schluss unserer Nr. hergestellt worden. Deshalb hat unsere Nr. in der 'Sammelfassung' A 146 den in der 'Einzelfassung' QHNMVW erhaltenen Schluss eingebüsst.

Dabei braucht uns nicht zu stören, dass beide Nrr. auch in der Hs. H überliefert sind (A 70 = H 199; A 146 = H 92). H 199 *Die Männler* kann gut auf die erwähnte Sammlung zurückgehen, denn es finden sich keine redaktionellen Laa. gegenüber A 70². Dagegen entspricht H 92 wieder der Einzelfassung. Denn auch die Hs. H beruht ursprünglich nicht auf einer einheitlichen Strickersammlung, wie u. a. das Schwanken in der Qualität der Überlieferung ihrer einzelnen Strickernrr. beweist.

Wie dem auch sei: wenn die Hs. A in vielen Fällen auch die beste Überlieferung bietet, so muss das nicht heissen, dass sie damit durchgehend Vertreter des 'Ursprünglichen' ist³. 'Ursprünglich' hiesse doch sowohl 'echt' als auch 'erste Fassung'. Damit wäre alles Abweichende später abgefasst oder sogar unecht, auf jeden Fall aber 'schlechter'. Diese Untersuchung soll zu der Erkenntnis hinleiten, dass jede mehrfach überlieferte Nr. eigene Hss.-Verhältnisse aufweisen kann, zu deren Klärung eine vergleichende Interpretation des Inhalts beitragen mag.

Der Anlass zu unseren kritischen Betrachtungen über das Jüngste Gericht in der Behandlung des Strickers war die Frage, ob eine zeitliche Festlegung des Stückes auf Grund der von einer zur anderen Fassung vorgenommen Änderung in der Bewertung der Sünden gegen den heiligen Geist möglich sei. Hätte diese Umwertung aus einer Umstellung der offiziellen theologischen Meinung etwa nach 1215 resultiert, so wäre damit ein wichtiger neuer chronologischer Anhaltspunkt für die Schaffenszeit des Strickers gewonnen worden. Wie jedoch nach der ausführlichen

¹ Vgl. unten S. 61, Anm. 4.

² Vgl. den Text unten S. 50 ff.

³ Vgl. Menhardt, a. a. O., S. 338.

Untersuchung Landgrafs oben gezeigt wurde, gab es in der Scholastik seit jeher in dieser Frage keine einheitliche Meinung, die dann etwa durch das Dogma verändert oder bekräftigt worden wäre. Bei der einen Gruppe gilt diese Sündenart als schlechthin *irremissibile*, die andere Strömung strebt über das Prädikat *expiabile* (mit dem Zusatz *vix, raro, difficulter, inconsuetum dimittitur*) der Ansicht einer leichteren Vergebbarkeit zu, bleibt aber nicht dabei stehen.¹ Die elegante Formulierung aus der Nachfolge des Hugo von St. Victor, die wir im *Credo* erkannt haben, wird jedoch dem konservativen *irremissibile* gegenüber, das in der ersten Fassung des Jüngsten Gerichtes seinen Ausdruck findet, den Anspruch einer grösseren Modernität erhoben haben. Dieselbe Ansicht wie in der Fassung II (A) des Jüngsten Gerichts, auch mit der Variante, dass die infideles (hier: die Ketzer²) als die eigentlichen Sünder bezeichnet werden, die keine Vergebung durch den Heiligen Geist erlangen können, finden wir nochmals in der *Klage* vertreten, und zwar in der nur von A überlieferten 'Missionsfassung'.

661 swer den rehten glouben hât,
ist daz er sünde begât,
der mac dennoch trôst hân:
er hât wider got getân
der schepfaere unde vater ist,
und wider den heiligen Christ
des er zesun gerne giht.
er hât gesündet dannoch niht
an dem heiligen geiste: (l. vil heiligen geist?)
von des helfe und von des volleiste (l. helfe und des volleist?)
wirt sîn doch ettewenne rât.
swer des glouben niht enhât
der hât gesündet an si drî:
dem gestât ouch ir deheiner bî!³

¹ Vgl. Landgraf, a. a. O., S. 69.

² Zum Thema 'Ketzer' vgl. PBB 81, S. 77 ff.

³ Text nach dem Druck bei Hahn (Nr. XII), am Rand die von mir vorgeschlagenen Besserungen; Interpunktion nach meiner Auffassung. Vgl. dazu die oben S. 34, Anm. 6 angeführte Stelle aus *De amore sponsi ad sponsam* des Hugo von St. Victor.

Die einzige Parallels. H kennt den Abschnitt über die Ketzer nicht. Sie vertritt eine gänzlich abweichende Redaktion der *Klage*, wohl (wie in unserer Nr. vom Jüngsten Gericht) die (frühere) Fassung.¹

Dies alles sagt aber nichts über die Abfassungszeit unserer Nr. aus, sondern zeigt nur die intensivere Beschäftigung des Dichters mit theologischen Fragen im Hinblick auf die Aufgaben seiner Missionstätigkeit. Daraus ergibt sich als relative Chronologie die Aufeinanderfolge der einzelnen Stücke etwa so: Fassung I des Jüngsten Gerichts (QHNMVW) - Fassung I der *Klage* (H) - *Von der Messe (Credo)* (A) - *Die Männler* (AH) - Fassung II des Jüngsten Gerichts (A) - Fassung II der *Klage* (A). Diese Annahme wird sich im Folgenden bestätigen.

2. v. 235 - 240: Discretio bonorum et malorum.

Da der Stricker die beiden ordines der 'jam iudicati', d. h. der 'ohne Urteil Seligen' und der 'ohne Gericht Verdammten', an die erste und zweite Stelle setzt und auf sie erst im dritten und vierten ordo die eigentlich 'zu richtenden' Sünder folgen lässt, ergibt sich die Möglichkeit, den biblischen Topos vom Scheiden der Bösen von den Guten² nach den vier Auferstehungsordnungen anzuführen. Dieses Vorgehen ist sonst nicht üblich. Eine Parallele konnte ich nur in dem oben erwähnten *Prognosticon* des Julianus von Toledo³ finden, wo genau wie bei unserer Nr. auf den Abschnitt *De ordine futuri iudicii* (Cap. 33) drei Kapitel (34-36) *De bonorum et malorum discretione* als eigentlicher Gerichtsvorgang folgen. Gebräuchlich ist sonst, wie in der oft ausgezogenen *Legenda Aurea*, die Verbindung des Motives einerseits mit der Beschreibung des Gerichtsortes und andererseits mit den (auf demselben biblischen Passus beruhenden) Werken der Barmherzigkeit, dem sanktionierten Prüfstein zur Scheidung der zu Verdammenden von den zu Rettenden. Diese Beziehungen fehlen beim Stricker gänzlich, wie schon angedeutet

¹ Hierzu s. unten, S. 53.

² Nach Math. 25, 32, oder seltener nach Math. 3, 12 (so bei Ava, ZfdPh, S. 304 f.).

³ MPL 96, 513 f. Cap. 35 *Quod ipsa separatio bonorum a malis per angelica ministeria fiet*; Cap. 36 *Quod in dexteram partem bonis, in sinistram vero malis, libri aperientur...*

wurde; das lokale Moment wird jedoch (ohne Nennung des Tales Josaphat) in den vv. 237 f. angedeutet. Das Bild von den in der Luft schwebenden Seligen und den an der Erde haftenden Bösen stimmt überein mit anderen Beschreibungen des Jüngsten Gerichtes, wo noch zur Beründung passende Bibelstellen beigebracht werden: «...In valle [Josaphat] ergo fit iudicium, id est in isto mundo, scilicet in aere, ubi iusti ad dexteram ut oves statuentur; impii autem ad sinistram ut haedi ponentur... Ad dexteram, scilicet, sursum in gloria; ad sinistram, deorsum in terra. Iusti enim geminis alis caritatis ad alta sublevantur, ut dicitur: 'Sancti sument pennas ut aquilae (Isa. XL, 31).' Impii autem peccatis ut plumbum ad terrena, quibus toto corde inhaerant, deorsum deprimentur.»¹ Realistischer ist die Erklärung des 'ubi' in der *Legenda Aurea* und zwar im Abschnitt *Disceptatio iudicis* an erster Stelle unter den *Concomitantia iudicium*²: «Judex enim in vallem Josaphat descendet et bonos et malos iudicabit, bonos a dextris et malos a sinistris statuatur... Nec intelligendum est quod omnes intra illam valliculam concludantur, quia hoc esset puerile... si necesse fuerit, electi erunt in aere corporum agilitate. ... Et tunc iudex cum malis disceptabit et eos pro operibus misericordiae, quae non habuerunt, objurgabit...» Die Wirkung des Topos vom 'Scheiden' wird in der dramatischen Dichtung gefördert durch das Auftreten der Engel als Vollzieher der Trennung³, in der Epik äusserlich unterstützt durch die verlok-

¹ Honorius, *Elucidarium*, III, 12, 52 (S. 457). 53 (S. 458). Vgl. *Historia Scolastica*, MPL 198, col. 1613, Cap. 145 *De ventilatione areae*: «...seperabuntur boni a malis et statuentur boni ad dexteram, id est, ponentur in aeternitatem, mali ad sinistram, id est, recipient quae meruerunt, eligendo sinistram. Et tunc commemorabit Judex sc. opera misericordiae... quia omnes scient merita sua pro quibus salvabuntur aut damnabuntur». - Weiter etwa Vinc. Bell., *Spec. Mor.*, II, p. II, Dist. V: «...Tunc igitur electis occurrentibus iudici in aere sublevatis cum gaudio ineffabili et reprobis in terra remanentibus in valle Josaphat...».

² Text, s. Teil I dieses Art., in ds. Zs. II (1959), S. 34 ff. In der *Legenda* werden unterschieden I. Antecedentia iudicium (1. signa terribilia; 2. Antichristi fallacia; 3. Ignis vehementia) und II. Comitantia iudicium (1. Disceptatio iudicis; 2. differentia ordinis; 3. insignia passionis; 4. severitas iudicantis; 5. accusator horribilis; 6. testis infallibilis; 7. artatio peccatoris; 8. sententia irrevocabilis). - Entsprechend Heinrich von Neustadt im Abschnitt *Wo gotes gerichte sin sol*, v. 6328 ff.

³ Nach Math. 13, 39-41; vgl. Berchorius, *Repertorium morale* II, 1692, S. 488: «Nam sicut dicitur Mat. 23 (!) Exhibunt angeli et separabunt malos

kende Formel *scheiden / die lieben und die leiden*, die öfter variiert wiederkehrt, so etwa im *Väterbuch*: « (40501) die lieben und die laiden / daz Crist si wil beschaiden / jen in den tod / dis in das leben... », auch bezeichnenderweise in der dem Stricker nahestehenden *Warnung*: « (3343) da machet got ein scheiden / die lieben von den leiden. » Der Stricker selbst kommt in seinem Lehrstück *Der liebe Tod*¹ auf dieses Motiv zurück, indem er das Wortspiel aus dem *Erec*: (2210) « der allez liep leidet, / so er liep von liebe scheidet » variiert in:

118 nu sul wir got iemer loben,
daz er geschuof den lieben tot
und im die milte gebot,
daz er guot und boese enpfahet
und deheinen lip versmahet:
er kan liep von liebe scheiden,
so scheidet er ouch die leiden.
er leidet mangiu lieben dinc.
der tot machet einen ursprinc,
des ein teil ze himel fliuzeit
und diu helle vil geniuzet.

3. v. 243-272: Accusatores.

Der Vers 241 leitet die letzten beiden Abschnitte des Gerichtes ein, in denen über Kläger und Richter gehandelt wird. Dies gehört zur traditionellen Thematik unseres Stoffes; jedoch geht auch in diesem Rahmen der Stricker eigene Wege, indem er aus der Fülle der Möglichkeiten, die sich zur Darstellung des Gerichtsverlaufes bieten², Klage und Urteil als die beiden juristisch wichtigsten Fakten auswählt.³

Das Thema der Anklage scheint eine auf den ersten Blick originelle Lösung erfahren zu haben. Es sind die vier Elemente, die sich beschwerten, also die *natura*: an ihr haben sich die Sünder vergangen: sie haben die Schöpfung nicht ad laudem creatoris ge-

de medio justorum, et mittent eos in caminum ignis, ibi erit fletus et stridor dentium... mali separabuntur de medio justorum sicut seperantur: Lepa maculati / Excommunicati / Haereditate privati / A parte relegati / Ad carcerem deputati / Ad patibulum condemnati... » Vgl. Reuschel, a. a. O., S. 114.

¹ Ed. Nr. 72 = A 148. Vgl. die Reproduktion (Nr. 3) im Anhang der *Inedita*. Vgl. auch *Diu Klage* (Lachmann) v. 138; v. 148f.

² Vgl. z. B. in der *Legenda Aurea*, oben S. 43, Anm. 2.

³ Zu dem juristisch geschulten Blick des Strickers vgl. PBB 81, S. 68.

nossen, sondern für ihre eigennützigen Zwecke missbraucht. Ein poetisch plastisches und auswertbares Bild.

Die Frage, ob dieses Motiv der Erfindungsgabe des Strickers zuzuschreiben ist, muss aber ab initio verneint werden: ein kirchlich gebundener Dichter konnte sich gerade bei diesem Themenkreis keine allzu selbständigen Abweichungen vom traditionellen Gegebenen erlauben. Die Suche nach einer Quelle bringt uns jedoch in Verlegenheit. Wir befinden uns dabei in einer ähnlichen Lage wie etwa im Falle des *Processus Luciferi*¹, und dies ist bezeichnend für die Stellung des Strickers als Überlieferer populärtheologischer Stoffe aus dem zwölften Jahrhundert: hier wie dort lässt sich keine eigentliche Vorlage zu der Gestaltung des Themas beim Stricker aufweisen.

Aber eine solche (wohl lateinische) hat sicher bestanden: das beweisen die jüngeren Gestaltungen dieses Motivs, die kaum auf den Stricker zurückgehen können, der somit das älteste Zeugnis in der deutschsprachigen Überlieferung abgibt.

Die dem Stricker zeitlich am nächsten stehende Parallele findet sich im ersten Kapitel der *Legenda Aurea*, aus welchem wieder die meisten späteren dieses Motiv enthaltenden Darstellungen schöpfen. Dort bildet die Klage der Elemente (« totus mundus ») zusammen mit dem Teufel und den eigenen Sünden (« proprium scelus ») den « accusator horribilis ». ² Dieselbe Konstellation weist die direkt aus der *Legenda* schöpfende *Gottes Zukunft* des Heinrich von Neustadt auf: unter den drei Rügern (6561 ff.) steht an dritter Stelle « die werlt uber al » (v. 6706 ff.) Das Motiv ist jedoch wesentlich ausführlicher behandelt als in der *Legenda Aurea*. Anklänge an die Darstellung des Strickers legen es nahe, dass Heinrich entweder sie selbst bzw. deren Vorlage gekannt haben muss, oder dass das Motiv beiden aus

¹ Vgl. *Inedita*, Kommentar zu Ed. Nr. 3 v. 83 ff., S. 258.

² Dies ist der fünfte Begleitumstand des Gerichtes, s. o. S. 43, Anm. 2. « Tertius accusator erit totus mundus. Gregorius. Si quaeris, qui te accusabit, dico, totus mundus. Offeso enim creatore, offenditur totus mundus. Chrysostomus super Mattheum. In illo die nihil est quod respondeamus, ubi coelum et terra, aqua sol et luna, dies et noctes et totus mundus stabunt ante Deum adversus nos in testimonium peccatorum nostrorum. Et si omnia tacerent, ipsae tamen cogitationes nostrae et opera specialiter stabunt adversum nos ante Deum nos fortiter accusantes. »

der mündlich populären Überlieferung bekannt war:

6709 Nu we dir sündler, welich ein schal:
 Der himel clagt uber dich;
 Dar nach clagt daz ertrich;
 Die sünne und der mane
 Sint nit clagens ane;
 Wazzer fure und luft
 Sint der elementen guft:
 Die schrient alle uber dich,
 Daz du so gar unnützlich (so l. sie)
 Genützet hast bi dinen tagen
 Und wolte got nit dang sagen,
 Daz der mane und die sünne
 Richtumes gaben wünne.
 Ez klagt die naht und der tag
 Uber dich, du sunden sag,
 Daz si dir dinten ie, (Vgl. Str. v. 251 ff.)
 Und daz du dinem schepfer nie
 Gedenkte, als du soltest han
 Nach grozer gute an under stan.

Bei Berchorius¹ sind die drei Ankläger der *Legenda Aurea* auf zehn erweitert², an deren dritter Stelle die «Elementorum comunitas» erscheint: «Item ipsos accusabit elementorum et creaturarum comunitas quibus sc. male usi sunt dum viverent cum ad bonum ipsorum non ad malum creaverit illa deus. Sap. V [18] Armabit creaturam ad ultionem inimicorum, et pugnabit pro eo Christi passionis acerbitas, quia tunc videbunt signa filii hominis, sc. clavos et lanceam [cfr. Sap. V, 21]. ...Unde de istis tribus accusatoribus dicit Chrysostomus. Quid, inquit, facies aut dices, cum contra te loquetur propria conscientia, accusabunt te elementa, armabitur contra te omnis creatura, Christus contra te parebit...». Das Zitat findet sich jedoch weder in der Fassung, welche die *Legenda Aurea* ihm gibt, noch in dieser Form bei dem einzig dafür in Betracht kommenden Stück, nämlich in der dem Chrysostomus zugeschriebenen Predigt *In secundum adventum Domini nostri Jesu Christi et de eleemosyna*.³

¹ P. Berchorius, *Repertorium morale* II, 1692, S. 486 ff.

² «Operum pravitas; conscientiae veritas; elementorum comunitas; Christi vulnerum penalitas; demoniorum perversitas...».

³ MPG 61, col. 775 ff.

Ähnlich, auch mit Anklang an Sap. V, beginnt der (im übrigen gleichfalls von der *Legenda Aurea* abhängige) entsprechende Abschnitt im 40. Kapitel des *Speculum Humanae Salvationis*.¹ Christus zeigt seine Wunden und die Marterwerkzeuge: «Ut videant, quanta propter eos sustinuit tormenta. / Omnia enim arma Christi contra peccatorem stabunt, / Omnes creaturae ad impugnandum eum armabuntur, / Et omnia elementa contra ipsum quaerulabuntur: / Terra quaerulabitur, quod ipsum portavit et fructibus pavit, / Et ipse tanquam sterilis arbor eam inutiliter occupavit; / Ignis quaerulabitur, quod calorem et lumen sibi praebat, / Et ipse verum lumen, Creatorem suum, agnoscere nolebat; / Aer quaerulabitur, quod ad spiramen ejus semper fuit paratus, / et ipse de tanto beneficio erat Deo ingratus; / Aqua quaerulabitur, quod eum potavit et piscibus satiavit, / Et ipse Creatori suo servire et gratias agere recusavit...» Wichtig für das Verständnis unseres Jüngsten Gerichtes ist, dass dieses Motiv überall verbunden wird mit Zitaten aus dem fünften Buch *Sapientiae*, genau wie in der Hs. Q, die unser Stück predigtartig einleitet mit «Pugnabit per eis orbis terrarum» [Sap. V, 21], ein Beweis dafür, dass dem Redaktor von Q (oder dessen Vorlage) das Motiv der klagenden Elemente aus der moraltheologischen Literatur bekannt war.² Dieselbe biblische Bekräftigung erscheint auch wieder im *Speculum historiale*³ des Vincentius von Beauvais, obwohl dort das Motiv eine andere Wendung erfahren hat. Es wird ausgeführt, dass die Elemente, die im lebenden Körper sich gegenseitig durchdringen und deshalb in ihren entgegengesetzten Eigenschaften gemässigt erscheinen, bei der Auferstehung gleichsam auseinander streben und bei den Guten und Bösen verschiedene Wirkungen erzeugen: «ut. sc. omnium elementorum bone qualitates electis ad gloriam serviant, prave vero et cruciatorie reprobos sine fine torqueant... Affligentur siquidem calore ignis sine temperamento aque, et frigiditate acque sine temperamento ignis...». Daraus werden nun alle Höllenqualen abgeleitet. «Hec omnia patientur a creaturis extra se quia

¹ Ed. Lutz-Perdrizet, 1909, S. 82, v. 26 ff.

² Vgl. oben S. 18 Anm. 4: das Zitat mag sich gleichzeitig beziehen auf den Aufruhr der Elemente bei der Kunft Christi zum Gericht.

³ Dist. CXX des 132. Buches: *De machina cruciatoria ex quatuor elementis*.

pugnabit orbis terre contra insensatos et hoc per infinitos modos, quia quacunq̄ re homo male utitur contra deum... ut per que peccat quis, per hec et puniatur... ».

Wie lange dieses Motiv noch lebendig war, so dass es die Reformation überdauern konnte, zeigt die Abhandlung des Johannes Mattheus Meyfart über das Jüngste Gericht¹, ein Sammelbecken populär-theologischen Gutes aus früheren Jahrhunderten. Christus fordert dort vor einer grossen Zeugenmenge Rechenschaft von den Sündern. Engel, Auserwählte, Teufel und die Verfluchten selbst zeugen gegen die Gottlosen: «Nächst diesen zeugen wider die Verfluchten die vier Elementen / Wasser, Feuer / Erden und Luft: Das Wasser / welches Sie aus Geitzigkeit des Reichthums beschiffet / zu den Wollüsten der Speisen ausgefischet / und wegen Hoffart in Kleinodien und Farben durchsuchet haben. // Das Feuer / welches die Gottesvergessene Rotte zu der Üppigkeit gegen sich selbst / und Grimmigkeit gegen dem Unschuldigen mit Brand und Einäscherung missbrauchet haben. / Die Erden / welche sie mit allen Lastern so in der Kürtze nicht zu ersinnen / erfüllet haben: Die Luft / welche sie mit Vögeln durch streiffet / mit Bogen beschossen / und mit dem stinkend Athem angestecket haben... ».

Auch die beliebten *Gesta Romanorum* kennen das Motiv², und es fehlt nicht in den volkstümlichen Spielen vom Jüngsten Tage. Hier ist die Quellenfrage jedoch nicht so einfach zu lösen, wie es Reuschel³ seinerzeit versuchte, indem er einfach die *Legenda Aurea* als Vorlage annahm. Dies scheint ohne Zweifel für das Münchener Spiel von 1510 (M = cmg 4433) zuzutreffen, eine Bearbeitung des 'alten' Weltgerichtsspieles, worin die (in der Urfassung fehlenden) Worte des Praecursors zur dritten Abteilung direkt aus der *Legenda Aurea* gezogen sind und, wie Reuschel richtig bemerkt, mit der Darstellung im *Speculum Humanae Salvationis* verarbeitet wurden.⁴ Damit steht das Motiv in der Fassung M des Weltgerichtsspieles aber zweimal! Es kommt nämlich, wie in der 'Urfassung' auch am Anfang des

¹ *Das jüngste Gericht in zweyen Büchern / Auf historische Weise / aus den inbrünstigen und andächtigen contemplationen / so wol Alter als Neuer doch gelehrter Vätter und Männer beschrieben...* Nürnberg 1672.

² Keller XXV, S. 36; Oesterley c. 20, S. 316.

³ A. a. O., S. 112 ff.

⁴ *Ibid.* S. 121.

Stückes vor, und zwar in der Rede des Propheten Joel, dessen Weissagung über das Jüngste Gericht, gefolgt von den Prophezeihungen des Sophonias, Job und Hieronymus, die Einleitung des eigentlichen Stückes bildet. Die Worte Joels lassen sich leicht nachweisen¹, nur für die Verse, welche unser Motiv enthalten:

21 Viur, luft, wazzer und ertrich
ab dem sündner vaste claget sich
und schriet mit lüter stimme:
herrę rihtę ab dem sündner grimme.²

findet sich dort kein Anhaltspunkt. Reuschels Hinweis auf die Paulusworte von der trauernden Kreatur³ ist m. E. abwegig. Hier wird offensichtlich auf ein aus der älteren Predigt- und Erbauungsliteratur her bekanntes Bild angespielt, dessen Quellpunkt in der Sphäre der Stricker-Vorlage gesucht werden muss. Eine solche Provenienz aus der populären Paränetik⁴ des 12./13. Jahrhunderts wird auch durch das Vorkommen in den *Gesta Romanorum* bestätigt.

Betrachtet man also das zahlreiche Erscheinen dieses Themas im populär-theologischen Bereich, so scheint es kaum, als habe A den Schlussteil unserer Nr. unterdrückt, um Anstössiges zu vermeiden. Wenn man den Grund zum Wegfall der 54 Schlussverse nicht in einer rein technischen Überlieferungsstörung sehen will oder die Möglichkeit annimmt, erst der Schreiber von A habe - aus welchem Grund auch immer - den Schluss der Nr. durch zwei Verse ersetzt⁵, so ist man (wie oben schon angedeutet) geneigt, den Verlust des Schlusstils darauf zurückzuführen, dass die Klage der vier Elemente in der Missionssammlung, die A hier vorlag, schon einmal breit ausgeführt vorkam, und zwar in einem gegen die 'Sodomiten' gerichteten Gedichte (Ed. Nr. 60 = A 70), das ausserdem noch in der Heidelberger Hs. 341 als Nr. 199 über-

¹ Joel 2, 31; 2, 2-6; vgl. Reuschel S. 112.

² Text nach der Ausgabe von R. Klee, *Das mhd. Spiel vom jüngsten Tage*, Diss. Marburg 1906.

³ Röm. 8, 19 ff.

⁴ Vgl. auch Klee, a. a. O., S. 55.

⁵ Aber auch in diesem Falle müssen die übrigen Änderungen von A auf den Stricker selbst zurückgeführt werden. Damit ergäbe sich dann derselbe Sachverhalt wie beim *Processus Luciferi*, vgl. Kommentar, *Inedita*, S. 256.

liefert ist. Dort hat es von seinem ersten Herausgeber Rosenhagen den Titel *Die Männler* erhalten¹.

DIE MÄNNLER

- Vogel, vihe unde wilt,
 swenne daz mit ein ander spilt,
 so triutet ez und minnet
 da ez wuocher von gewinnet.
 5 desn tuot er niht der diu wip
 vermidet durch der manne lip:
 dern wil niht wuocher machen,
 er wil den wuocher swachen!
 des hat billich ir beider lon
 10 des iemer wernden todes don:
 er hat ez reht als guot
 der ez lidet, sam der ez tuot.
 swie ez in der tiufel rate,
 er fliuhet als drate;
 15 swenne er si bringet zesamen,
 so beginnet er sich ze schamen,
 daz er vor schanden niht ensiht
 den grozen mort der da geschiht,
 daz lip und sele wirt erslagen
 20 ane schulde und ane widersagen.
 Nu horet die engestlichen klage
 diu an dem urteilichen tage
 über die Sodomiten gat,
 so got daz groze gerihte hat.
 25 do stant in gelichem werde
 luft, wazzer, fiur und erde
 und klagent alle über sie.
 si jehent: 'herre, wir han in ie
 gedienet als du uns hieze.
 30 wir kerten ze ir genieze
 alle unser kraft und unser maht,
 wir dienten in tac unde naht
 und gebarn in spise und schoenen lip,
 ros, kleider unde schoeniu wip

Ed. Nr. 60 = 70. H 199 [fol. 339 rb]. *Überschrift*: Ditz ist von den meneleren / daz sagt der strickere ze leren H, fehlt A. - *Abschnitte*: 61.77.89 H, fehlen A. - 10. werenden A, werndes H. 12. sam als der H. 14. also H. 17. gesiht A. 19. sin l. H. 22. Die H. urteillichem H. 25. So A, Da H. 26. feuwer H. vñ über der Zeile nachgetragen H. 27. klagen H. sie H, si (/ ie) A. 28. Vñ j. H. haben A. 30. k. in zu i. H. 32. tage H. vñ AH. 33. Wir gebaren H. 34. vñ AH.

¹ S. auch oben S. 40.

- 35 und allez daz si wolden
 des si sich früuwen solden —
 des hast du engolden unde wir:
 nu rihte uns, herre, unde dir.
 sine habent dich niht gemeinet
 40 und habent uns geunreinet,
 wir haten des tifels laster —
 noch lasterten si uns faster:
 ir leben daz gap so grozen stanc,
 daz er din genade des betwanc,
 45 daz si im daz lant rumte
 und die guoten liute sumte,
 daz si rehtes frides enbaren
 und ane guot weter waren.
 si verwurfen ir samem,
 50 da mit si, herre, benamen
 der nature ir rehte und ir gebot,
 daz rihte, schepfaere unde got!¹
 Nu wenent die verworhten vaz,
 ditz enrede ich niht wan durch ir haz
 55 und spreche ez gar nach wane,
 ich si der gewizzen ane,
 daz ichz iemer beware.
 nu horet, ir mennelaere,
 wie schone ich iu daz beziuge,
 60 daz ich ein wort niht enliuge:
 swa ein man vor gerihte stat
 und klaget swaz er ze klagen hat,
 da horet man wol sin houbet klagen,
 der ander lip muoz stille dagen.
 65 doch hat er sich des vereinet:
 swelch klage daz houbet meinet,
 die meinent ouch elliū siniu lide,
 si ensetzent sich ouch da niht wider,
 si sin dem houbet undertan.
 70 als ist ez umbe die werlt getan:
 unser aller houbet, daz ist got,
 die sele gap uns sin gebot
 von der himelischen stiure;
 von dem lufte und von dem fiure,
 75 von dem wazzer und von der erden

37. vñ AH. 38. vns vñ richte dir H. 39. Sinen H. 42. lasternt A. 44. er zu ez korrigiert A. 52. schepfaer A, schepfer H. vñ H. 53. Vñ H. 56. witzen H. 59. evch H. 60. wort dran niht levge H. 63. Dar h. m. iv wol sin hovbet kl. H. sin hobt wol chl. A. 67. Div A. elle s. lider H. 68. Sinen s. H, Vñ s. A. ouch fehlt A, in H über der Zeile nachgetr. 69. sint A. 70. Also A. umb H.

Minnerat schliesst), bestätigt die Annahme, dass auch hier die Abweichungen A von H redaktioneller Art sind. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass H dabei keinesfalls die « überarbeitende, glättende Fassung » vertritt. Vielmehr hat A die im Sinne der 'Mission' überarbeitete Sammel(?) - Fassung überliefert, während H sich als die frühere Einzelfassung zu erkennen gibt. Das geht deutlich aus der Gegenüberstellung der beiden Redaktionen hervor, wie sie für den obigen Abschnitt vorgenommen wurde. Hier nur die wichtigste Beobachtung: Das auch an anderer Stelle im Werk des Strickers wiederkehrende, dem Gedankengut des Alanus ab Insulis entnommene¹ Motiv von der « natura vicaria Dei »¹ (Fassung H v. 488a und b) wurde bei der Bearbeitung der *Klage* als Missionsfassung getilgt und ersetzt durch den Hinweis auf den menschlichen Leib Christi, der in seiner 'Natur' auch die vier Elemente enthält, wie in ausführlicher Beweisführung und variiert Formulierung im Gedicht von den *Männlern*² dargelegt wird. Diese Verbindung fehlt gänzlich in der *Klage* der Elemente, die im Schlussteil der ersten Fassung unserer Nr. vom Jüngsten Gericht enthalten ist! Das lässt folgenden Schluss zu: die selbständige 'Klage der Elemente' wurde bei der Aufnahme der betr. Nrr. in die Missionssammlung entweder gestrichen (Fassung II des Jüngsten Gerichtes) oder aber christologisch begründet (*Männler* wie auch *Klage* Fassung II), um dem Publikum keine Assoziationsmöglichkeit mit einer auf ketzerischen Anschauungen beruhenden Vorstellung von der Natur als Schöpfung des 'anderen Gottes'³ oder von ihrer Verselbständigung⁴ zu bieten.

¹ Vgl. ATB 54, S. X und Anm. 15 zu Nr. XII *Das Katzenauge*. Von *De Planctu naturae* mögen letztlich auch die Sodomitenklagen des Strickers inspiriert sein.

² *Klage* Fassung II (A) v. 488 — *Männler*, v. 61 ff.; bes. v. 77-87!

³ Vgl. dazu A. Borst, *Die Katharer* (Schriften der MGH 12), Stuttgart 1953, S. 147 f.: « Dass die Welt des Teufels ist, wissen schon die ersten Bogumilen: 'Sie sagen, dass durch des Teufels Willen alles besteht, der (sichtbare) Himmel, die Sonne, die Sterne, die Luft, die Erde, der Mensch...' Die Welt, wie sie uns vor Augen steht, mit all ihren Mächten, ist für alle Bogumilen und Katharer naturaliter teuflisch... » Belegstellen bei I. v. Döllinger, *Beiträge zur Sektengeschichte des Mittelalters*, II, München 1890, unter 'Schöpfung'. U. a. S. 152: « ...omnia, quae sunt in hoc mundo visibili, i e. coelum terra et omnia, quae sunt in eis... (Deus Pater) nihil istorum fecit, sed... dominus hujus mundi fecit omnia ista... nam Deus Pater non fecit... nisi bonum. Vides autem, quod multa mala fiunt in hoc mundo, sicut tempestates et grandines, quae non fecit Deus Pater, sed rector hujus mundi, inimicus Dei Patris... ».

⁴ Borst, a. a. O., bes. Anm. 19.

Diese Überlegungen bestätigen die oben¹ angenommene relative Chronologie und werfen wieder ein helles Licht auf das Problem der verschiedenen Redaktionen, das mit der Aufstellung von Hss. - Stammbäumen allein wohl kaum zu lösen ist.

4. v. 273-290: Assistentes judicis

Auf die *accusatores* folgt die Aufzählung der Richter oder vielmehr Beisitzer des Weltenrichters, der Tradition entsprechend: *angeli, sanctae virgines et viduae, confessores, martyres et apostoli*². Bei Berthold sind es die « gots erwelten, signati et selecti, wan daz sint die heiligen zwelf poten unde die heiligen marteraere unde die heiligen pihtegaere... die choment ouch alle an dem jungesten tage mit dem himilischen kunige... an daz sin gerichte unde ertailent da mit samt im uber die armen sundaere... »³. In anderen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes erfolgt die Nennung der Mitrichter — wie etwa in der *Legenda Aurea* — in ihrer Eigenschaft als *perfecti* im Abschnitt der vier Auferstehungsordines. Die Eigenart des Strickers offenbart sich auch bei diesem Topos. Das Gewicht liegt bei ihm ganz auf der abweisenden Haltung der Richtenden, es ist keine Rede von ihrer vergeblichen Fürbitte⁴ bei Christus, die doch in den Weltgerichtsspielen einen so wichtigen Platz einnimmt. Die *Klage* der Elemente hat bewirkt, dass jene Instanzen, welche den Sündern zu ihren Lebzeiten gerne geholfen hätten, nun jeglichen Beistand verweigern. Das gilt besonders für die *bihigaere*, die *confessores*. Der Stricker

¹ S. 42.

² Biblische Grundstellen sind dazu: 1. Cor. 6, 2; Ap. 20, 4; Sap. 3, 7 Fulgebunt justi... 8. Judicabunt nationes...; Ap. 7, 9 Post haec vidi turbam magnam...; Math. 19, 28 Sedebitis super sedes duodecim judicantes...; Ps. 149,9: ut faciant in iis iudicium conscriptum... Die umgekehrte Rangordnung der Heiligen: Apostel, Märtyrer, Bekenner, Witwen und Jungfrauen findet sich in der Allerheiligenlitanei, *Inedita*, Ed. Nr. 10; interessant ist die an dieser Stelle sonst fehlende Nennung der hl. Witwen. Vgl. zu den verschiedenen ordines der Seligen: E. Peters, *Quellen und Charakter der Paradiesesvorstellungen in der deutschen Dichtung* (Germ Abh. 38), Breslau 1915, S. 139 ff. Vgl. auch Fr. v. d. Leyen, *Germ. Abh.* 14 (1897), S. 100 f.

³ Schönbach, *Ad. Predigten* III, Nr. 102 *Von allen heiligen*, S. 235.

⁴ Das Motiv der Fürbitte hat der Stricker in diesem Sinne ausführlich behandelt in dem *bispiel Von den Spielern* Ed. Nr. 125 = A 140, N 44 (hier vertritt N die 'Missionsfassung'), vgl. bes. v. 80 ff.

interpretiert diesen Terminus, seinen Zwecken entsprechend, tendenziös und gegenwartsbezogen: es sind die Beichtväter selbst, von denen sich die Sünder nicht zur Busse bewegen liessen. Confessores, d. h. Bekenner, ist jedoch der Titel aller männlichen Heiligen, die nicht Märtyrer sind, deren Leben aber - wie das der asketischen Mönche - ein lauterer 'Bekenntnis' des Evangeliums war.¹ Die Asketen galten neben den gottgeweihten Jungfrauen und Witwen als besonderer kirchlicher Stand, dessen noch jetzt in den Karfreitagsgebeten gedacht wird. Die Kontamination erklärt sich beim Stricker jedoch eher auf der Ebene der gewollt wörtlichen Auslegung² des Terminus als aus Unkenntnis. Die Haltung der Mitrichter den flehenden Sündern gegenüber konzentriert sich in den späteren Darstellungen, wie in den Spielen vom Jüngsten Gericht, wirkungsvoll auf die Gestalt der Gottesmutter³, die beim Stricker noch ganz fehlt und in der volkssprachlichen Literatur zum erstenmal in dieser Funktion bei Heinrich von Neustadt auftritt⁴.

An die Erwähnung des Lohns der Seligen und der Strafe der Verdammten schliessen sich in den Darstellungen des Jüngsten Gerichts meistens Höllen- und Himmelsbeschreibungen an, wie etwa im vielbenutzten *Elucidarium* des Honorius⁵, im beliebten *Speculum Humanae Salvationis*⁶ im *Compendium theologiae veritatis*⁷, im Gedicht der Ava⁸, im *De adventu Christi ad iudicium* Hoffmanns⁹, im *Väterbuch*¹⁰, bei Joh. Rothe¹¹, in den Weltgerichtsspielen¹² usw. Diese Themenverknüpfung ist auch durch das Schema der Quatuor Novissima gegeben, das man häufig als

¹ Vgl. Buchberger, Art. *Bekenner*.

² Ein ähnlicher Fall wörtlicher tendenziöser Auslegung liegt Ed. Nr. 2 v. 952 ff. vor, vgl. dazu PBB 81, S. 82 f.

³ Vgl. Reuschel, a. a. O., S. 122; Mone, S. 303; Simrok, *Volksbücher* 12, S. 24.

⁴ *Marien Manunge* v. 7076 ff.; vgl. Marti, a. a. O., S. 107.

⁵ Auf das Jüngste Gericht folgt die Behandlung des Schicksals der Seligen, a. a. O., (III, 79 - 118) und darauf *Antitheses beatorum et damnatorum* (III, 119 ff.), die Höllenqualen waren schon vor dem Gericht behandelt worden (III, 12 ff.).

⁶ A. a. O., c. 41 f.

⁷ Cap. XX - XXX.

⁸ A. a. O., 255 ff.

⁹ *Fundgr.* II, Nr. IV, Abschnitt 3, S. 133 f.

¹⁰ v. 41126 ff.; vgl. Hohmann, a. a. O., S. 117.

¹¹ Vgl. den Text, ds. Zs. III, S. 62 ff. (das vierte und fünfte Rosenblatt); vgl. ibd. S. 55 ff.

¹² Vgl. Reuschel, a. a. O., S. 119 f.; Klee, a. a. O. S., 58.

Ordnungsprinzip in den Erbauungsbüchern des ausgehenden Mittelalters findet. Darauf ist z. B. der ganze zweite Teil des (dem Vincentius von Beauvais zugeschriebenen) *Speculum Morale* aufgebaut: nach dem finale dei iudicium folgt die damnatio reprobatorum und die remuneratio beatorum.

Auch im Werke des Strickers fehlen die beiden Themen nicht, allerdings ohne unmittelbaren Zusammenhang mit unserer Nr. Es handelt sich um die Stücke Ed. Nr. 4 = A 27b¹ *Der Teufel und die Seele* und um die Ed. Nr. 109 = A 124 *Die sieben himmlischen Gaben*².

Das letztere *bispiel* benützt als Exemplum ein Bild aus Luc. 6, 38: « Ein voll, gedrückt, gerüttelt und überflüssig Mass wird man in euren Schoss geben ». Das Mass, *der metze*, sind die sieben Gaben, welche den Seligen zuteil werden: vier Seligkeiten des Körpers und drei der Seele. Die vier Eigenschaften des seligen Leibes werden einmal hergeleitet von den modalitates des verklärten Leibes Christi³, zum andern zurückgeführt auf die Paulusstelle (I Cor. 15, 42-44): Seminatur in corruptione, surget in incorruptione. Seminatur in ignobilitate, surget in gloria: Seminatur in infirmitate, surget in virtute: Seminatur corpus animale, surget corpus spirituale.

Danach besitzt der verwandelte Leib: impassibilitas, claritas, agilitas und subtilitas⁴. Der Stricker hält sich an diese hauptsächlich auf Augustin zurückgehende Tradition und nennt ausdrücklich *schone / liecht*: 'claritas', *snelheit*: 'agilitas'⁵ und beschreibt plastisch die 'Feinheit' ('subtilitas') des geistlichen Leibs (v. 35-42), ohne dafür einen besonderen Terminus zu prägen. Der Zustand der 'impassibilitas' wird von ihm verstanden als *sterke*, eine Bezeichnung, die ihrem Gehalt nach als Gegensatz zu 'infirmitas' eher der 'agilitas' zukäme. Es ist möglich, dass er an die Gabe der 'fortitudo' aus dem Septenar der dotes corporis des

¹ *Inedita*, Anhang, S. 298.

² DTM IV, S. 17 ff. Laa. von A: *Inedita*, S. 282.

³ Vgl. A. Chollet, *Corps glorieux*, in: Dict. Théol. Cath. III, col. 1873 ff., bes. 1900.

⁴ Über die Zuständigkeit des verklärten Leibes, vgl. auch J. Zahn, *Das Jenseits*, Paderborn 1920², S. 278 ff. - M. I. Scheeben, *Die Mysterien des Christentums*, Freiburg 1865, S. 649 ff. - Abbé E. Méric, *Das andere Leben*, Mainz 1882, S. 320 ff.

⁵ Nach I Cor. 15, 52 « in ictu oculi », vv. 44-49.

Anselmus gedacht hat, der mit den drei Gaben der pulchritudo, agilitas (velocitas) und fortitudo beginnt¹ und fortfährt mit libertas, sanitas (impassibilitas), voluptas und longevitas. Diesem Septenar entsprechen bei Anselm weiter auch sieben Gaben der Seele. Die Reihe der vierzehn beatitudines war ebenso beliebt wie die Siebenerreihe und wird nicht selten zusammen mit ihr genannt.² Pseudo-Vincentius Bellovacensis führt dazu an: «Iste septem beatitudinis partes ab Anselmo predictae reducuntur ad quatuor dotes corporis... Nam pulchritudo reducitur ad claritatem / fortitudo sanitas et longevitas ad impassibilitatem / libertas et voluptas ad subtilitatem / agilitas autem proprio nomine nuncupatur»³. — «Animae etiam beatorum dotabuntur triplici dote, / Videlicet cognitione, delectatione et comprehensione», heisst es im *Speculum Humanae Salvationis*. Der Stricker nennt als Seelengaben entsprechend *vreude, minne, wisheit* und scheint auch damit Anselmisch beeinflusst, denn diese Dreieheit entspricht genau der Formulierung «tantum gaudebunt, quantum amabunt; tantum amabunt, quantum cognoscent»⁴.

Auf das Gedicht von der Hölle⁵ kann hier nicht ausführlich eingegangen werden. Es sei nur auf die Hauptpunkte hingewiesen. Die in den vv. 94-99 aufgezählten Leiden der verdammten Seele stammen aus den traditionellen Reihen der Höllenqualen - meistens sind es neun an der Zahl -, wie sie sich etwa bei Honorius⁶, im *De contemptu mundi*⁷, im *Speculum Humanae Salvationis*⁸, bei Berthold von Regensburg⁹ und später bei Pseudo-Vincentius Bellovacensis¹⁰ finden. Eine Gegenüberstellung der im *Elucidarium* genannten «tormenta damnatorum» mit den sieben Qualen in

¹ MPL 159, col. 587 ff. Eadmeri monachi *Liber de beatitudine coelestis patria*, (... quem composuit ex verbis beati Anselmi...).

² So z. B. im *Speculum Humanae Salvationis*, a. a. O., c. 42.

³ *Spec. Mor.* II, p. IV, Dist. III.

⁴ *Proslogion*, c. 26. MPL 158, col. 242. Vgl. über die damit verbundene Problematik ausführlich: J. Zahn, a. a. O., S. 222. - Vgl. auch zur *fröude* der Gottesschau: Ed. Nr. 2, 744 ff.; zur Seligkeit nach 1 Cor. 2, 9: Ed. Nr. 2, 1295 ff.

⁵ Ed. Nr. 4 = A 27b.

⁶ A. a. O., III, 14 f. (S. 447 f.): die neun Qualen werden hier darauf zurückgeführt, dass die Verdammten die neun Engelchöre verschmäht haben.

⁷ L. II, c. 4 *De poenis inferni diversis* (auch hier ähnlich wie bei Honorius neun *species*).

⁸ Lutz-Perdrizet, c. 41, 63-78.

⁹ Schönbach, WSB 154, S. 111 ff.

¹⁰ *Speculum morale* II, p. III, Dist. I *De penis et suppliciis inferni*.

der Höllenbeschreibung des Strickers zeigt eine vollkommene Übereinstimmung der einzelnen Elemente: *brinnen*: 'ignis'; *schrien von in allen*: 'miserabilis clamor flentium et insultantium'; *gewürme*: 'vermes immortales'; *manec tivel*: 'visio daemonum et draconum'; *frost*: 'frigus'; *vinster*: 'tenebrae palpabiles'; *stanc*: 'fetor intolerabilis'. Vielleicht ist die Verminderung der neun Höllenstrafen auf sieben (es fehlen in der Reihe des Strickers die «mallei percutientes» aus Prov. 19, 29 und die feurigen Fessel «quibus singulis membris constringentur») darauf zurückzuführen, dass sie gewöhnlich mit den peccata capitalia in Verbindung gebracht werden¹, von denen der Stricker nur die Siebenzahl kennt.²

Allerdings findet sich bei ihm noch eine Höllenqual, die in den anderen Katalogen fehlt: das unaufhörliche Fallen der sündigen Seele (v. 95). Der Topos des tiefen Falles, der auf ein zu hohes Steigen folgt, wird beim Stricker an anderer Stelle³, verbildlicht durch die Proprietät der Heuschrecke, auf die Engelsünde der superbia bezogen, die hier nicht ausdrücklich erwähnt wird. Das Bild geht wahrscheinlich auf eine Gregoriusstelle zurück,⁴ und zwar gehört es dort zur Auslegung von Job 40, 8 Absconde eos in pulvere, simul et facies eorum demerge in foveam: «Dum superbiendo altiora petunt, ad inferiora retruduntur... Quo magis extollendo se erigunt, eo magis ruendo inferius tendunt. Terrenam quippe gloriam quaerunt, et infima sunt quae prospiciunt, dum superbiendo alta sectantur... Et bene de superbientibus per Psalmistam dicitur: Humiliat autem peccatores usque ad terram (Ps. 146, 6)». Für unsere Nr. ist es nicht ausgeschlossen, dass eine Ver-

¹ «Poenae autem infernales secundum diversa peccata sunt diversa», Innoc. III, a. a. O.

² Vgl. den Lasterkatalog Ed. Nr. 1, 775 ff. und den dazu gehörigen Kommentar, *Inedita*, S. 250.

³ Ed. Nr. 162 = A 270 (*Inedita*, S. 297); vgl. dazu Ed. Nr. 96 = A 111 b, gedr. als H 66, Red. A nach v. 52: «[der mit der praesumptio behaftete Sünder] Der ist ein hoher stigaere / Des vollen wirt so swaere / Ob in ein gaehet tot ersnellet / daz er immer und immer vellet» - Vgl. weiter Ed. Nr. 119 = A 134, v. 185 ff.: «[die superbia, die Gott viele Engel und Menschen entfremdet hat, wird am Ende in der Hölle bestraft:] der slac wirt also swaere, daz si und ir volgaere / an ende müezen vallen.» (ved. Kommentar zur Stelle, *Inedita*, S. 268). - Vgl. dazu auch Heinrich von Melk, *Prl.* (ed. Kienast) 725 und Anm. und Ed. Nr. 133 = A 147, gedr. als H 177, v. 75 ff.: «der arme wucherere; / sin leben ist got unmere / und rechten leuten allen: / des muz er immer vallen.»; dazu auch Ed. Nr. 125 = A 140, v. 89 (N).

⁴ *Moralium lib.* 32, c. X, 13. MPL 76, 643.

bindung zur *Visio Tnugdali*¹ des Baiern Alber besteht. Es handelt sich darin um die Beschreibung des schmalen Steges über dem tiefen Abgrund: « (661) die den stec solden wallen, / die muosen alle vallen. / diu buoze in gesetzt wart / durch unrehte hohvart: / die hie ze hohe stigent, / daz sint die dort nigent ». Dass eine unmittelbare Bezugnahme hier nicht ausgeschlossen ist, zeigen manche weitere Übereinstimmungen mit Wortgebrauch und Formelschatz.² Besonders die Schilderung des Empfanges der armen Seele in der Hölle scheint Verwandtes mit dem entsprechenden Abschnitt unserer Nr. aufzuweisen: « (484) nu sich, wa din geselle stat / iener tiuvel übel getan! / du hast ie und ie getan / sinen willen unde sin gebot: / nu hastu itewiz unde spot... » (vgl. Stricker, v. 19 ff.)... « (1233 ff.) der leidigen tiuvel schar / huoben sich vroelichen dar / mit schalle und mit gedrange. / diu sele wart enphangen / mit maneger eislicher dro. / si wart von herzen unvro. / ' wis willekomen, geselle. / du solt in dirre helle / mit uns vil billichen sin: / wir waren die geverten din, / ...des soltu en allen gahen / din lon hie enphahen. / nu well wir dich beleiten / ze diesen arbeiten... » (vgl. Str. v. 57 ff.). - Auch das Motiv ' der Verdammte versucht vergeblich sich selbst zu töten ', enthalten in den vv. 101-104, die in der (durch N vertretenen) ersten Redaktion³ unserer Nr. noch fehlen, hat seinen Platz in dem oben erwähnten Kataloge der supplicia inferni. Die Reihe der tormenta im *Elucidarium* des Honorius schliesst mit den Worten: « Optant mori, et fugiet mors ab eis ». Zugrunde liegt Apoc. 9,6 *Querent homines mortem et non inuenient eam et desiderabunt mori et fugiet mors ab eis*. Pseudo-Vicentius gibt dazu folgende Erklärung: « ...inter impios summum est odium... odiunt etiam semetipsos. Unde ex odio et tedio vitae sue mortem desiderant ». ⁴ Das Motiv hat auch in der Höllenschilderung des *Väterbuchs* seinen Platz und erscheint dort gekoppelt mit dem

¹ Hrsg. A. Wagner, Erlangen 1882.

² Vgl. etwa v. 1587 ff.; 2099 ff. usw. - Zur Höllenstrafe des ' Fallens ', das bei Alber mit dem Bilde der Jenseitsbrücke verknüpft ist, vgl. E. Peters, *Quellen und Charakter der Paradiesesvorstellungen in der deutschen Dichtung vom 9. bis 12. Jh.* (Germ. Abh. 48), Breslau 1915, S. 97 Anm. und S. 116.

³ Vgl. die Überlegungen zum Stemma, *Inedita*, S. 303 ff. Dagegen H. Menhardt, a. a. O., S. 337 f.

⁴ A. a. O., II, p. III, Dist. I. Vgl. zu diesem Motiv Nr. 133 = A 147, gedr. H 177, v. 45 ff.

ähnlichen Topos vom ' ewigen Sterben in der Hölle ', in unserer Stricker-Nr. der Abschluss des (in der ersten durch N vertretenen Redaktion noch fehlenden) Gleichnisses vom brennenden Tränensee¹, der die zeitliche und örtliche Unendlichkeit² der Hölle verbildlicht (vv. 119-154): « daz ist genant des lebens tot, / wan ymmer wert des todes not, / und mag doch niht erwerben, / daz er mug ersterben... »³ Die Antithese vom Leben in der Hölle, das ein *iemertot* ist, findet sich ausserdem noch in den verschiedensten Variationen im Werke des Strickers, wie z. B. in dem unserer Höllennr. inhaltlich nahestehenden *bispel Die zwei Märkte*⁴, und hat ihre Entsprechung in dem sprichwortartigen « Sic tamen morientur ut semper moriantur. »⁵ Gregor der Grosse mag auch hier die ursprüngliche Formulierung gefunden haben, die in späteren Busstraktaten immer wieder erscheint: « [Reprobis] cruciatur et non exstinguitur, moritur ut vivit, deficit et substitit, finitur semper et sine fine est. »⁶

Es besteht also auch bei dieser Nr. (Ed Nr. 4 = A 27b) kein zureichender Grund zur Annahme, die in der Nikolsburger Hs. vertretene Redaktion habe aus dogmatischen oder anderen den Inhalt betreffenden Motiven die vv. 101-104 und das Stück vv. 119-154 ausgelassen. Gleichfalls unbeweisbar schiene mir die Auffassung, dass der Schreiber von N (oder deren Vorlage) diese Versgruppen nur aus Versehen übersprungen habe, da wohl kaum äussere Anlässe dazu vorliegen

¹ = vv. 105 - 117: den Straftränen in der Hölle werden die verdienstlichen Reuetränen gegenübergestellt, ein Thema, auf das der Bussprediger Stricker öfters zurückgreift (vgl. Ed. Nr. 99 = A 114 - 115 [gedr. M. 28], v. 42 ff.; Ed. Nr. 136 = A 150, v. 125 ff. und La. AN hinter v. 120; Ed. Nr. 71 = A 81, v. 85 ff.). Vgl. zum Thema: P. Basilius Steidle, *Tränen, ein mystisches Problem im alten Mönchstum*, in: « Benedikt. Monatsschr. » 1938.

² Zur Unerfüllbarkeit der Hölle vgl. K. Kinzel, *Lamprechts Alexander* (Zachers germ. Handbibliothek VI) 1884, S. 515 zu v. 6673 ff. - Vgl. auch Pseudo-Vicentius, a. a. O., I, II, p. III, Dist. III *De eternitate penarum inferni*.

³ *Väterbuch* 41137 ff.

⁴ Ed. Nr. 145 = A 159, gedr. als M 27; vgl. weiter Ed. Nr. 129 = A 143 (gedr. als M 1) v. 160 ff.: [der Tod des Leibes ist einmalig und endgültig, aber:] « der sele tot hat alle not: / also diu sele nicht enhat / der spise an der ir leben stat / so stirbet si immer und immer / und vol stirbet doch nimmer ». Ähnlich: Ed. Nr. 92 = A 108, v. 196 f.; Ed. Nr. 96 = A 111b (H 66), v. 49; Ed. Nr. 111 = A 126, v. 116; Ed. Nr. 118 = A 133 (M 32), v. 99 ff.; Ed. Nr. 125 = A 140, v. 91 f. (Red. N).

⁵ Pseudo-Vicentius, a. a. O., I, II, p. III, dist. III.

⁶ *Moralium l. XV*, 21.

dürften. Dagegen sprechen eindeutig die zweifellos redaktionellen Laa von v. 101 und 105, durch welche die 'Lücke' in N überbrückt wird:

A	N
diu not duhte in elliu kranc:	100 diu qual duhte in elliu kranc
er tuot im selben groezer not,	
er wil im selben tuon den tot,	
er versuochet mit manigen noeten	
ob er sich müge ertoeten.	
dennoch hat er leides me:...	105 er quelt sich selben michel me

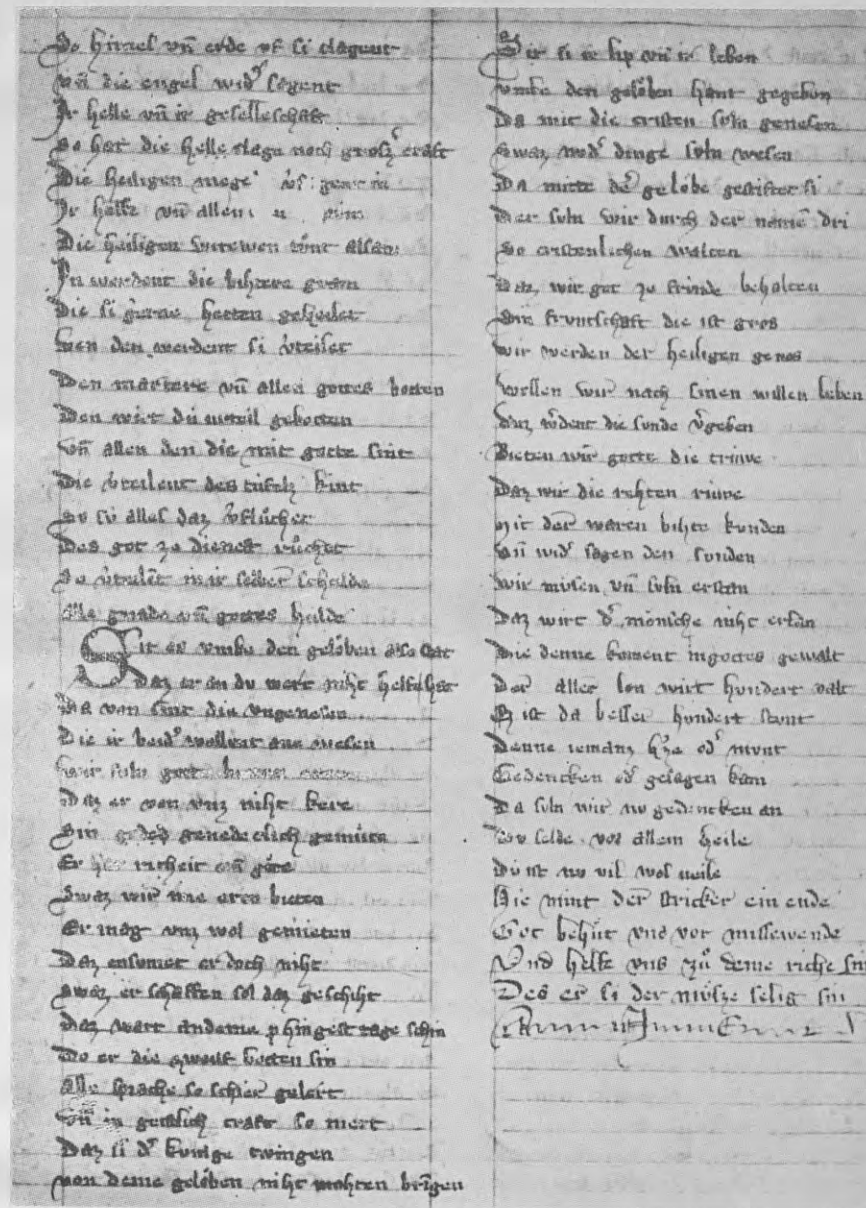
(103. Er ist Einzelfehler der Hs. A, l. Und.)

Es bestätigt sich bei dieser Gegenüberstellung die Meinung, dass wir es hier mit keiner 'Lücke' in N zu tun haben, sondern mit der ursprünglichen Fassung, die in der späteren Redaktion AVMH um die obengenannten Versgruppen erweitert wurde. N wäre also die 'Einzelredaktion'. A allein bietet die ganze erweiterte 'Missionsfassung', die sich von der zweiten Redaktion (AVMH) nicht nur durch ihre Vollständigkeit und Güte, sondern auch durch die Streichung des Verspaares 33f. unterscheidet. Diese Tilgung ist wohl darauf zurückzuführen, dass - wie wir schon oben sahen - gerade in dieser Fassung alles vermieden werden sollte, was irgendwie den Anschein theologischer Anstößigkeit erwecken konnte: v. 33f. wird ausgesprochen, dass der Satan die Seele « mit rehte behabet », was im Hinblick auf die Katharermission in dieser Form nicht ratsam erscheinen mochte¹. Vielleicht ist dieses Verspaar auch unecht: dann würde die Redaktion II und III in A als dem besten Vertreter von *AVMH zusammenfallen. *VMH hätte in diesem Falle aus der Sammelredaktion geschöpft. Auf jeden Fall ist aber die Stellung von A und N zueinander (als Vertreter der 'Sammelredaktion' und 'Einzelredaktion') hier dieselbe wie im *Processus Luciferi* (Ed. Nr. 3 = A 27b: in A bilden beide Stücke [Ed. Nr. 3 + 4] die Nr. 27), und zwar in diesem letzten Falle aus den in meinem Kommentar ausgeführten dogmatischen Gründen (vgl. *Inedita*, S. 256 ff.). Und diese stimmen, was den Charakter der 'Missionsfassung' A betrifft, überein mit den Überlegungen zu der Doppelredaktion des Jüngsten Gerlichtes.

Bemerkenswert ist, dass in der Hs. W (und in ihrer Abschrift C) auf das *Jüngste Gericht* der Schluss des mehrmals erwähnten *Credo* (und damit auch des ganzen Gedichtes *Von der Messe*)² folgt, welcher in der Nikolsburger Hs. N als Nr. 53 mit der

¹ Die Stelle ist jedoch an sich dogmatisch nicht anstößig: vgl. Ed. Nr. 119 = A 134, v. 166 ff. Vgl. zu diesem Problem auch H. Rupp, *Deutsche relig. Dichtg. d. 11. u. 12. Jhs.*, S. 129 mit Hinweis auf Buchberger III 762 ff.

² Ed. Nr. 2, v. 1157 - 1202 = A 26, v. 87 - 132. S. Illustration.



Schluss der geistlichen Strickersammlung
in der Wiener Hs. 2884 (W), fol. 147v.
(Vgl. H. Menhardt, *Verzeichnis der altdeutschen
literarischen Hss. der oest. Nat.bibliothek*,
Berlin 1960, S. 525 f.)

Überschrift *von dem gelöuben* in Einzelüberlieferung vorliegt. In W fehlt ein besonderer Titel, so auch in C (und zwar entgegen den Gepflogenheiten dieser Hs.): es soll also der Schluss des 'Glaubensbekenntnisses moraliter' als Abschluss des 'Jüngsten Gerichtes' verstanden werden. Diese Zusammensetzung ist nicht zufällig geschehen. Der Schlussabschnitt aus dem dritten Artikel des *Credo* beginnt bei den Versen « Sit ez umbe den glouben also stat / daz er ane diu werc niht helfe hat » mit der letzten der dort behandelten Sünden gegen den heiligen Geist, der *impugnatio fidei*.¹ Wir haben gesehen, welche grosse Rolle diesem Thema in unserer Nr. vom Jüngsten Gericht zukommt und dass andererseits die Erwähnung der *opera fidei*, verstanden als *opera misericordiae*, der Masstab für das 'Scheiden' der Guten und Bösen, an der gegebenen Stelle fehlt. Beide Fakten mochten den Redaktor der Sammlung W dazu bewogen haben, das Jüngste Gericht durch eine Anfügung abzurunden. Auf jeden Fall passen die letzten Verse des grossen Messagedichtes

wir müezen unde suln erstan,
 des wirt ein mensche niht erlan!
 die denne koment in gotes gewalt
 der aller lon wirt manecvalt:
 ez ist da bezzer hundertstunt
 dan iemens herze od iemens munt
 erdenken ode gesagen kan.
 1300 (130) da sul wir nu gedenken an:
 diu saelde von allem heile,
 diu ist nu vil wol veile!²

vortrefflich an das Ende unserer Nr. und zugleich als Abschluss der geistlichen Strickersammlung W.

UTE SCHWAB

¹ S. oben, S. 30 ff.

² Man ist versucht, die beiden Endverse, welche unmittelbar auf die Notwendigkeit des Ablasserwerbs (durch Busse, vielleicht auch durch Teilnahme an einem Kreuzzug) hinzielen, als sekundär (d. h. vom Stricker nachträglich hinzugefügt) anzusehen und mit v. 1300 (A 26,130) das ursprüngliche Messagedicht zu schliessen.

INFLUSSI LETTERARI NEL « CASTELLO » DI KAFKA

L'interpretazione della simbologia che si nasconde nell'ultimo e incompleto romanzo di Franz Kafka, *Il Castello*, si è basata per lo più sul presupposto di un elemento ispiratore unitario di carattere spirituale, che è stato visto volta a volta in una visione esistenziale sia religiosa che atea, oppure nella mistica ebraica, talmudica o chassidica. Meno diffusa è l'opinione che egli abbia voluto solamente esprimere una critica alla sua epoca, sia alla società di Praga o a quella austriaca, sia alla società moderna, tecnica e industriale, in genere. Non manca chi ha tentato la chiave della psicanalisi per aprire questa porta serrata. Va però ricordato che nessuna di queste possibili interpretazioni può presumere anche solo alla minima conferma da parte dell'autore: nessun appunto, nessun abbozzo tra le sue carte indica che paralleli, simboli, travestimenti di cose o persone intendesse celare nel suo racconto misterioso. Ancora nel *Processo* egli aveva applicato a se stesso, citandola espressamente, l'ultima frase del romanzo¹; del *Castello* sappiamo molto meno². A quanto pare è stato scritto tra il 1921 e il 1922, in un'epoca assai dura per Kafka, che alternava la sua vita tra Praga e i sanatori, tormentato dall'inconcludente vicenda d'amore con Milena Jesenská, non ancora confortato dall'incontro con Dora Dymant e il ravvicinamento alla tradizione ebraica ortodossa. Il 15 marzo 1922 egli ne lesse l'inizio a Max Brod, poi ancora altri passi; successivamente consegnava il manoscritto a Milena Jesenská³.

¹ *Briefe*, p. 195, novembre 1917. — Tutte le opere di Kafka vengono citate nell'edizione Suhrkamp curata da Max Brod.

² Non è assolutamente probante per un'intenzione autobiografica il fatto che il romanzo fosse stato iniziato in prima persona.

³ La consegna del manoscritto a Milena appare sorprendente (o significativa, come una confessione o riparazione) se si pensi che secondo Brod

Delle ipotesi interpretative oggi dominanti, nessuna sembra dunque pienamente confermata dal testo e dalle conoscenze (scarsa, malgrado le lettere e i diari) che abbiamo del pensiero di Kafka. Così non è suffragata la tesi di una simbologia religiosa, positiva o negativa. L'influsso del pensiero religioso di Kierkegaard, ad esempio, trova la sua limitazione nel fatto che Kafka ne ha fatto una lettura approfondita solo nel 1918, in un'epoca dunque in cui aveva già compiuto la maggior parte dei suoi scritti, incluso il *Processo*. Inoltre, il suo entusiasmo è di carattere piuttosto esteriore¹, e temperato da considerazioni più sobrie sulle determinanti psicologiche in Kierkegaard, che avevano del resto ispirato la simpatia da lui provata per il danese². Il suo ultimo romanzo può essere debitore all'autore di *Timore e tremore*; ma non vi è prova che il suo influsso sia prevalente. Il testo stesso, del resto, contraddice a una tesi essenziale a favore dell'influsso kierkegaardiano, addotta già da Max Brod³, secondo cui l'episodio del funzionario Sortini e del crudele trattamento riservato ad Amalia e alla sua famiglia sarebbe un'indicazione dell'incomprensibilità delle leggi divine (tale da giungere al contrasto con le leggi etiche), e in particolare un parallelo all'episodio di Abramo costretto a sacrificare il figlio, in *Timore e tremore*. Mentre Abramo (che Kafka rifiuta come modello di umanità⁴) si affretta ad obbedire al messaggio divino, Amalia, che pure è un'eroina non priva di «nobiltà»⁵, non sente l'obbligo di consentire alla richiesta, benché le sia dato di «vedere fino in fondo»⁶; Sortini non è un angelo, neanche caduto o pervertito.

Similmente sorgono forti dubbi nei riguardi di ogni visione del *Castello* come una *Divina Commedia* o *Pilgrim's Progress* della mistica cabbalistica, tesi difesa recentemente con ardore da

(Max Brod: *Franz Kafka - Eine Biographie*, 3ª ed., Francoforte 1954, p. 269) «Milena appare in forma assai caricaturale nel romanzo sotto il nome di Frieda».

¹ *Briefe*, p. 238, marzo 1918.

² *Briefe*, p. 190, novembre 1917; pp. 224-225, gennaio 1918; p. 235, marzo 1918.

³ *Das Schloss*, p. 488.

⁴ «Non vede l'uomo normale, e disegna il tremendo Abramo nelle nuvole» (*Briefe*, p. 236, marzo 1918); tuttavia, proprio nel giugno 1921 si occupa intensamente dell'Abramo di *Timore e tremore*. (*Briefe*, p. 333).

⁵ *Das Schloss*, p. 226.

⁶ *Das Schloss*, p. 278.

Élémire Zolla¹. L'interesse di Kafka per lo spirito e la cultura tradizionale ebraica era restato vivo, dopo i primi contatti del 1911, ma assai ineguale. La sua simpatia per le sette chassidiche è velata da scetticismo razionalista². Proprio nel 1922 scrive a Brod di essere ancora assai incerto nelle sue relazioni col mondo ebraico³. Le sue intense letture dei testi chassidici e più tardi talmudici non sembrano esser dettate da un altrettanto intenso sentimento religioso. Egli ha utilizzato stile ed elementi dei racconti chassidici nei suoi scritti, ma come ispirazione di carattere letterario⁴; anche quando più si era accostato allo spirito religioso ebraico, ciò non avveniva per vera fede⁵, ma più nella ricerca di un vincolo umano ad una collettività, e magari per il piacere estetico di una forma conchiusa, e complessa, consona alla sua mentalità.

Anche la prospettiva, menzionata già da Brod⁶, che si abbia qui il simbolo dell'ebreo isolato nella comunità cristiana non trova conferma, salvo forse in qualche motivo marginale: e l'ipotesi di Mittner⁷, secondo cui Kafka soffrirebbe del suo volontario isolamento dalla comunità ebraica e raffigurerebbe nelle sue opere l'ebreo come personaggio scuro ed esotico, non è stata dal suo autore applicata al *Castello*.

La tesi psicanalitica incontra, oltre ad obiezioni di principio, anche una difficoltà proprio nel fatto che Kafka conosceva le teorie freudiane. Quando (in *La condanna*) si trovò ad esserne influenzato non mancò di rivelarlo⁸, ma in seguito, pur conser-

¹ «L'ultimo grande scrittore chassidico e cabbalistico» (Prefazione a: Franz Kafka: *Immagini e figure*, Milano 1960, p. 15).

² Brod: *Kafka*, p. 188.

³ *Briefe*, p. 404, 31-7-1922.

⁴ *Tagebücher*, p. 178. — Non è impossibile che i due guardiani del *Processo* e i due aiutanti del *Castello* abbiano qualche relazione coi due angeli della leggenda cabbalistica.

⁵ Cfr. la testimonianza di Dora Dymant, in Marthe Robert: *Dora Dymants Erinnerungen an Franz Kafka*, in *Merkur* 1953, VII, p. 849; e ha validità per lo meno negativa l'affermazione di Kafka stesso di essere lontano da Kierkegaard come dalla religiosità ebraica (*Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, p. 121).

⁶ Brod: *Kafka*, pp. 228 sgg.

⁷ Ladislao Mittner: *Kafka senza kafkismi*, in: *La letteratura tedesca del '900 e altri saggi*, Torino 1960, p. 272.

⁸ *Tagebücher*, p. 294, 29-9-1912.

vando il suo interesse per la psicoanalisi, si esprimeva ben più freddamente nei suoi confronti¹.

Poiché non risulta che alcuna delle teorie correnti riesca a far luce decisamente in quel groviglio di simboli che sembra infestare le pagine del *Castello*², e anzi alcune, che si limitano a constatare in Kafka un testimone della crisi della borghesia o dell'uomo moderno, non vi si provano neppure, non sarebbe forse inutile tornare ad alcuni mezzi di ricerca della critica letteraria tradizionale. Non pochi critici, come Walter Muschg³, Willy Haas⁴, che conobbe Kafka, e ancora recentemente tra noi Ladislao Mittner⁵ e Rodolfo Paoli⁶ hanno rivendicato l'opera di Kafka alla letteratura. Non è perciò errato cercare eventuali fonti d'ispirazione agli scritti kafkiani in opere letterarie, ricordando che Kafka non era un fenomeno spirituale isolato ed eccezionale, bensì trovava le sue radici non solo in un ambiente intellettuale di giovani ebrei praguesi, ma anche nelle sue vaste letture di autori sia classici che a lui contemporanei. Vivamente interessato all'attività intellettuale concreta, da cui solo la sua timidezza e sfiducia nelle proprie capacità gli impedì di prender parte, progettò tuttavia più volte di dedicarsi alla pubblicistica. E d'altra parte, nella sua vita chiusa, modesta e monotona, aliena da contatti umani al di là di una piccola cerchia d'amici, la sua vera apertura verso il mondo avveniva in gran parte attraverso la letteratura passata e presente. Già a primo sguardo risulta evidente nei suoi diari e appunti la grande quantità di riferimenti ad autori del passato, in particolare a Goethe. E che questi autori

¹ *Briefe*, p. 197, novembre 1917. Non vi è conferma concreta per l'affascinante parallelo che Theodor W. Adorno (*Aufzeichnungen zu Kafka*, in: *Prismen*, Francoforte 1955, p. 310) ha tracciato tra le gerarchie del castello e *Totem und Tabu*, che è del 1913.

² Come il misterioso cognac di Klamm (*Schloss*, p. 141) che ha dato luogo a così acute interpretazioni (v. ad esempio Erich Heller, in: *Enterbter Geist*, Francoforte 1954, o Fritz Martini, in: *Wagnis der Sprache*, Stoccarda 1954, o Wilhelm Emrich: *Franz Kafka*, 2^a ed. Bonn 1958). Non è da escludere completamente che valga qui ciò che Kafka dice dei suoi disegni: «È una scrittura geroglifica del tutto personale, il cui senso non riesco più a comprendere neanche io» (Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka*, Francoforte 1951, p. 79).

³ Walter Muschg: *Der Ruhm Franz Kafkas*, in: *Die Zerstörung der deutschen Literatur*, Berna 1958, 3^a ed.

⁴ Willy Haas: *Die literarische Welt*, Monaco 1960 (List-Buch 174-175).

⁵ Mittner, op. cit., p. 249.

⁶ Rodolfo Paoli, *Nota a Kafka*, in *Franz Kafka: Descrizione di una battaglia*, Milano 1960.

gli servissero per vivere una vita vasta e più piena è indicato da lui stesso, a proposito di un libro di Strindberg, *Bandiere nere*: «A quanto pare non posso penetrare nel mondo, ma restarmene quietamente sdraiato, ricevere, esporre dentro di me ciò che ho ricevuto, e poi farmi avanti tranquillamente»¹. Tali considerazioni giustificano il raccostamento del romanzo kafkiano ad opere da Kafka lette e ammirate.

Il *Michael Kohlhaas* è, sia nella cronologia della storia letteraria che in quella delle letture kafkiane, la prima che egli senta vicina in modo tale da poter riecheggiare in lui attraverso gli anni col suo simbolo cupo di un destino crudele. Dalla testimonianza di un compagno di scuola sappiamo che negli anni del liceo egli leggeva per proprio conto il poeta prussiano², ed egli stesso nei suoi diari ricorda con evidente simpatia alcuni aneddoti sulla sua vita e la sua fama³. Mentre i drammi kleistiani non vengono da lui mai neanche menzionati, il *Kohlhaas* fu anche oggetto di appassionante letture ad alta voce sia in pubblico che in privato⁴. La simpatia spirituale di Kafka per Kleist è già stata notata, come pure le analogie tra le loro figure⁵, l'irrazionalismo pessimista di Kleist, la sua ricerca dell'assoluto in un «realismo metafisico»⁶, l'elemento della distruzione dominante nella sua narrativa e nel suo dramma, e allo stesso tempo un senso della dignità dell'individuo. Nel *Kohlhaas* l'individuo è in conflitto col castello (troviamo qui per la prima volta quell'immagine che sarà simbolo essenziale del romanzo kafkiano)⁷, un

¹ *Tagebücher*, p. 458, 20-1-1915. — Già per gli autori classici Kafka dimostra questa ricettività, che si manifesta nell'uso delle loro immagini come simboli per i suoi aforismi, così su Prometeo (*Hochzeitsvorbereitungen*, p. 100), le sirene (ib., pp. 78-80), Sancho Panza (ib., pp. 76-77).

² Klaus Wagenbach: *Franz Kafka - Eine Biographie seiner Jugend*, Berna 1958, p. 57.

³ *Tagebücher*, pp. 43, 172.

⁴ Della lettura nella sala Toynbee (11-12-1913), Kafka stesso scrive (*Tagebücher*, p. 341): «...già nel pomeriggio non riuscivo a trattenere la mia voglia di leggere».

⁵ Max Brod: *Infantilismus, Kafka und Kleist*, in «*Literarische Welt*», III/28 (1927), p. 3, in cui è indicato come elemento comune una «ingenuità infantile» di fronte al mondo; Hermann Pongs: *Kleist und Kafka*, in «*Welt und Wort*» VII/11 (ott. 1952), pp. 379-380.

⁶ H. A. Korff: *Geist der Goethezeit*, vol. IV, Lipsia 1953, p. 52.

⁷ Un modello del castello nella realtà concreta può essere stato lo Hradschin, la collina dominante Praga, su cui si levano le sedi del potere; cfr. Neville Braybroke: *Géographie de l'âme - Etude sur Sainte Thérèse*

tormentato che si rivolta, dopo aver sopportato sino all'estremo limite (nella doppia figura di Kohlhaas e Herse), e da perseguitato diventa persecutore. Ma nel conflitto tra l'individuo e le forze del sia pur fiacco ordine costituito egli non ottiene giustizia che a carissimo prezzo, la giustizia degli uomini si rivolge contro di lui giustiziere. Si cita spesso E.T.A. Hoffmann come antenato spirituale di Kafka per la sua fantasia in cui il surreale si mescola al quotidiano, anzi procede da esso; ma in Kleist, pur partendo dal realismo, vi è lo sforzo della verosimiglianza per condurre la narrazione a un determinato fine, così nella *Marchesa d'O...* e così anche nel *Kohlhaas*, che pure è tratto da una vecchia cronaca tedesca. Mentre le novelle kleistiane non potevano esercitare un influsso tematico sui tanto diversi racconti brevi di Kafka, lo stile conciso, sobrio, cronachistico della sua prosa non è molto lontano da quello dei romanzi del praghese, specialmente dall'ultimo. Del resto non è improbabile che il simbolo del castello non sia l'unico che nel corso degli anni egli abbia potuto ricordare dalle sue letture kleistiane¹.

Anche ad un'epoca storicamente lontana da quella di Kafka appartiene il romanzo *Babička* (La nonna), della scrittrice boema Božena Němcová. Scritto intorno alla metà del secolo scorso, contiene, malgrado le simpatie dell'autrice per gli scrittori del *Junges Deutschland*, toni e atmosfera degli scritti di Stifter. Considerato uno dei capolavori del risveglio patriottico e culturale boemo, il romanzo era lettura d'obbligo nei corsi di lingua ceca dei licei di Praga, dove Kafka lo ha conosciuto². Già Max

d'Avila et Franz Kafka, in «Preuves» 93 (nov. 1958), p. 59: «Le château de Kafka n'est pas calqué sur le Hradschin qui domine littéralement Prague: cependant, il est certain que cette conception de l'autorité renfermée dans une forteresse est née de l'autorité jadis renfermée dans le Hradschin». Un altro modello reale ci viene indicato da Klaus Wagenbach (*Die Jugend Franz Kafks*, in: «Merkur», 12 (1958), pp. 1019-1029) nel castello del villaggio di Wossek, in cui abitava il nonno di Kafka. L'autore sembra però aver avuto dei dubbi su questa ipotesi, che non ha ripreso nella sua biografia di Kafka, cit.

¹ Per lo meno sorprendente è la coincidenza tra i due cavalli fantasma che escono dal porcile con un servo selvaggio nella novella *Der Landarzt* (*Erzählungen*, pp. 146-147) e la permanenza in un porcile dei cavalli di Kohlhaas.

² La prima traduzione tedesca è stata pubblicata nel 1924 (*Die Grossmutter*, Olmütz). In seguito ne sono apparse traduzioni nelle collezioni Reclam Universal e Manesse.

Brod ha additato¹ in quest'opera una assai probabile fonte d'ispirazione alla tematica del *Castello*. Questo idillio agreste (con cui l'autrice vuole contrapporre la cultura contadina boema a quella borghese tedesca) è infatti turbato da un episodio drammatico e angoscioso. Accanto al villaggio sorge un castello, proprietà di una principessa, che è buona e giusta, ma per lo più assente: in sua assenza, i dipendenti del castello spadroneggiano prepotentemente tra i contadini. Un cameriere italiano corteggia la figlia dell'oste e una sera chiede di entrare nella camera di lei dalla finestra: ma essa lo respinge, e i giovani contadini puniscono l'audace. Per vendetta, la figlia dell'amministratore innamorata del cameriere fa sì che il fidanzato della ragazza venga chiamato alle armi, benché il padre di lui dia i propri ultimi risparmi ai funzionari per ottenere l'esonero. La fanciulla è oppressa dal dolore, ma la «nonna», la vecchia contadina che è l'eroina del libro, porta la salvezza: poiché conosce la principessa, quando questa torna si reca a parlarle, e ottiene che liberi il giovane dal servizio militare e si celebri il matrimonio. Anche qui abbiamo il castello, ed in una duplice relazione col villaggio: se da esso proviene l'autorità, ne vengono anche i funzionari indolenti, immorali e corrotti, che la nonna deplora durante una sua visita al castello². La figura del cameriere italiano potrebbe forse spiegare almeno in parte il nome italiano, Sortini, del misterioso funzionario che fa una proposta umiliante ad Amalia. Un confronto tra le due opere, a prescindere da un influsso diretto che, benché non improbabile³, non può essere dimostrato, è significativo per la differenza di visuale in un quasi identico motivo iniziale: per la scrittrice boema esiste, nell'atmosfera di ottimismo sentimentale dominante a quell'epoca, il *deus ex machina* del buon sovrano, o buona sovrana, raggiungibile ai migliori tra i comuni mortali. Questa versione del racconto, poco meno irrealista di una fiaba pur con la sua pretesa di realismo, diventa impossibile col rovesciamento dei valori verso la fine del secolo (seguito dai rivol-

¹ In «Neue Zürcher Zeitung», 21-10-1951, ristampato in Brod, *Kafka*, cit., pp. 334-359: *Eine Bemerkung zu Kafkas Schloss*.

² Božena Němcová: *Die Grossmutter*, Zurigo 1959 (Manesse), pp. 135-136.

³ Proprio in quegli anni, la sua passione per la giovane intellettuale ceca Milena Jesenská aveva riportato Kafka in più stretto contatto con la lingua e la cultura ceca; alla Jesenská egli ricorda con ammirazione il valore stilistico degli scritti della Němcová (*Briefe an Milena*, p. 28).

gimenti politici veri e propri): la fede patriarcale in un buon signore ideale è scomparsa, e resta una duplice possibilità: o il signore malvagio (come lo vedremo in Kubin), oppure il trono resta vuoto, secondo il motto di Nietzsche: Dio è morto. A quanto pare, è quest'ultima soluzione, e non la prima, quella adottata da Kafka. Applicando tale conclusione all'episodio della ragazza perseguitata, se ne dedurrebbe che, mentre essa agiva giustamente e moralmente nel difendersi dalle insidie del funzionario, non vi era più nessuna autorità cui potesse appellarsi contro questi demiurghi meschini e arroganti: la loro volontà ha valore se non di legge, almeno di prassi legale insindacabile. È il problema che Kafka tratta esplicitamente nel breve racconto *In merito alla questione delle leggi*¹, dove s'ignora se le leggi esistano realmente, perché vengono amministrate da una nobiltà che non le osserva essa stessa, e alla quale nessuno osa chieder conto. Al dilà di ogni possibile ispirazione a motivi politici concreti, sembra evidente che si tratti di un simbolo della crisi dei valori applicabile alla religione, ma anche allo stato, alla società, alla famiglia: crisi dei valori che già prima della guerra si profilava nettamente sia nella monarchia asburgica che nella Germania guglielmina.

Si è più volte notato come lo stile letterario di Kafka nel *Castello* non sia quello del decadentismo e neanche dell'espressionismo, a lui pur tanto vicino, ma piuttosto quello del realismo ottocentesco², e questo ravvicinamento al romanzo della Nëm-cová ci dà modo di sottolinearlo: anziché scrivere i romanzi della giovane generazione (cui pure lo avvicinavano alcuni temi, come il conflitto col padre), si è trovato semmai a scrivere l'antiromanzo di quell'epoca ottimistica e ingenua, il cui sentimentalismo non poteva essere che parodiato o negato in quel pessimismo che faceva spesso, all'inizio del secolo, di ogni intento morale una missione di nichilismo³. Ma l'anti-romanzo che condannava l'ottimismo e il sentimentalismo ottocenteschi in tutta la loro inge-

¹ *Zur Frage der Gesetze, in Beschreibung eines Kampfes*, pp. 91-94.

² Così Georg Lukacs: *Wider den missverstandenen Realismus*, Amburgo 1958, p. 55.

³ Clemens Heselhaus: *Kafkas Erzählformen*, in «Dt. Vierteljahrsschrift» 26/3 (1952), pp. 353-376, definisce *Anti-Märchen* i racconti fantastici di Kafka, poiché in essi esiste ad esempio l'elemento fiabesco della trasformazione d'uomini in animali, ma non quello, altrettanto essenziale nella fiaba, della loro redenzione.

nuità e falsità, sorgeva nel bel mezzo dell'Ottocento stesso con l'opera possente di Flaubert, coi suoi eroi stanchi, inetti, vinti, con, innanzi tutto, il Frédéric Moreau de *L'éducation sentimentale*, rappresentante il fallimento degli ideali romantici e liberali, e la fine di ogni speranza nella società del Secondo Impero. Se il vivo e appassionato interesse di Kafka per Flaubert è dovuto in buona parte alla simpatia per un parallelismo di esperienze negative nella vita¹, egli d'altra parte, come ricorda Brod², ammirava in lui anche il grande maestro della forma: e certo per Kafka come per altri scrittori del suo tempo quella teoria dell'« impassibilità » doveva sembrare un ideale di vita e d'arte. Quanto in particolare gli fosse vicina proprio *L'éducation* (da lui letta con Brod nel 1909³, e di nuovo nel 1912⁴, ci è indicato da uno dei rari appunti negli smilzi diari del 1921⁵. Egli ricorda ivi il triste destino di Mosè, che non poté giungere alla sospirata terra promessa, ma solo riguardarla da lontano: ma invece di vedervi una condanna (più o meno assurda e crudele) del Signore, come esplicitamente è detto nella Bibbia⁶, egli lo considera come simbolo della vita umana in genere, per sua natura destinata a fallire e a non esaudirsi; ed interpreta, poco riverentemente, il passo biblico proprio alla luce de *L'éducation sentimentale* e della sua scena finale. L'ultimo capitolo del romanzo di Flaubert è quello del fallimento, della liquidazione di ogni speranza, ideale, illusione: « la vie... ils l'avaient manquée tous les deux, celui qui avait rêvé l'amour, celui qui avait rêvé le pouvoir... ils accusèrent le hasard, les circonstances, l'époque où ils étaient nés. »⁷ L'unico dolce ricordo dei due eroi falliti è l'avventura d'adolescenza della « Turca », avventura che non si è concretata: « C'est là ce que nous avons eu de meilleur! » L'unica

¹ Per l'attenzione con cui Kafka si documentò sulla vita di Flaubert, v. Wagenbach, cit., pp. 159-161.

² Max Brod: *Franz Kafkas Glauben und Lehre*, Monaco 1948, pp. 26-27.

³ Brod: *Kafka*, p. 69.

⁴ *Tagebücher*, pp. 677-678, 18/20-7-1912. — Anche del 1912 è il suo raffronto tra una sua nota e quella assai simile in una lettera di Flaubert, sulla forza spirituale che dà il lavoro letterario (*Tagebücher*, p. 280).

⁵ *Tagebücher*, p. 545, 19-10-1921.

⁶ Mosè V, 32, versi 48-52.

⁷ Gustave Flaubert: *L'éducation sentimentale*, Paris 1958 (Belles Lettres), vol. II, pp. 283, 285. — È da notare come Kafka non menzioni mai *Madame Bovary*, che pure aveva anche nella sua biblioteca (Wagenbach, cit., p. 254).

felicità è in fondo quella che non si è avuta, dell'ideale che non si compie, come la terra promessa, o in Kafka il sogno di un messaggio ideale che forse non arriverà mai. Se facciamo qui riferimento a Flaubert, è perché era nella mente di Kafka quel 19 ottobre 1921, (mentre con ogni probabilità era già intento a scrivere il suo ultimo romanzo), ispirandogli queste parole di rinuncia e rassegnazione: « Non è perché la sua vita era troppo corta che Mosè non entra in Canaan, ma perché era una vita umana. » Noi non conosciamo il finale del *Castello*, che Kafka non ha voluto scrivere: la notizia riportata da Brod¹ non è probante, poiché già un'altra volta, nel caso di *Amerika*, si erano avute due versioni contrastanti², di cui quella scritta (benché anch'essa forse frutto di un umore passeggero) era ben più amara che non quella comunicata all'amico idealista. Tuttavia un simile rinvio diretto al finale del romanzo di Flaubert rende più verosimile la versione narrata a Brod, sconsolata e rassegnata insieme: all'eroe il successo non arride perché il fallimento è parte della natura umana, e vi è solo una visione di ciò che avrebbe potuto essere.

Ma la letteratura dell'anti-eroe, l'antitesi al romanzo tradizionale, si era diffusa sempre più: a Flaubert seguiva Dostoevski³. Il mondo delle lettere tedesco, dopo un ristagno di mezzo secolo, che costrinse i nuovi autori a guardare all'estero per i loro modelli letterari, si era ripreso all'inizio del nuovo secolo, ritro-

¹ *Schloss*, pp. 481-482.

² *Amerika*, pp. 356-357; *Tagebücher*, p. 481, 30-9-1915.

³ Non è facile precisare che influsso possa aver avuto Dostoevski su Kafka: certamente egli ne ha letto non solo il *Raskolnikoff* e *I Karamosov*, ma anche opere minori, come *Un cuore debole* e *L'adolescente*: per simili figure Kafka nutrive simpatia, ed è comprensibile che, come ci racconta Brod (*Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas*, Francoforte 1959, pp. 66-67), ammirasse le fantasie di ricchezza nel cap. V de *L'adolescente*, non dissimile dal suo Karl Rossmann. Egli era inoltre impressionato da queste formidabili figure dell'assurdo, come il Karamazov padre (*Tagebücher*, pp. 450-451), tuttavia è difficile vedere un punto di contatto. Anche Nathalie Sarraute (*De Dostoevski à Kafka*, in « Les Temps Modernes 2/25 (ott. 1947) », pp. 664-685) vede un contrasto rappresentativo tra il romanzo psicologico di Dostoevski e quello non psicologico di Kafka, benché concluda che dall'episodio dello *starets* ne *I Karamosov* parte una via che Kafka ha percorso fino in fondo. Egli non sembra essere stato impressionato particolarmente dalla religiosità del russo, ma piuttosto (vedi *Tagebücher*) dalla sua forza morale. Se un influsso ha avuto luogo da opere come *Memorie dal sottosuolo* o *I demoni*, ce ne manca ogni documentazione. Quanto allo *Stilwillen* dal russo cui Kafka andrebbe debitore (Brod: *Verzweiflung*, cit., p. 67) è difficile dire in che la sua prosa intensa, nervosa, discorsiva sia stata d'esempio per il praghese.

vando il contatto con letterature più vitali nell'impressionismo. Mentre Thomas Mann disegnava i suoi delicati eroi deboli¹ e Max Brod stesso con *Schloss Nornepygge* (1908) precedeva il *Malte Laurids Brigge* di Rilke (1910) nella descrizione dell'esteta passivo e indifferente, vedeva la luce a Berlino, nel 1908, un breve romanzo, *Jakob von Gunten*, dello svizzero Robert Walser.

Questa esile narrazione, presentata col pretesto di un « diario », è il culmine e la conclusione dell'attività come romanziere di Walser, un giovane inquieto e ritroso che era riuscito a crearsi un pubblico con brevi e delicate prose impressionistiche e con due altri romanzi a sfondo autobiografico, *Geschwister Tanner* e *Der Gehülfe*. Di lui Kafka aveva potuto conoscere ad apprezzare sia le prose brevi, come ci ha raccontato più volte Max Brod², che i tre romanzi: in una lettera del 1909³, egli definisce il *Von Gunten*: « Ein gutes Buch », e mostra un vivo interesse per lo studio psicologico di Walser su « gente che è uscita un po' più lentamente dalla generazione precedente », tra cui non esita a includere se stesso. L'irritazione che traspira da queste righe nel sentirsi oggetto di un'analisi psicologica sia pure involontaria indica come egli non abbia compreso che gli eroi fiacchi e indecisi di Walser (in questione è Simon Tanner, protagonista del primo romanzo di Walser) hanno carattere autobiografico. Vi è dunque una parentela spirituale fra i due scrittori timidi, ritrosi, oppressi da una psiche tormentosa (al carattere schizoide di Kafka si contrappone la schizofrenia di Walser, che portò al suo internamento in un manicomio nel 1929), ed è forse più questo parallelismo di situazioni che non una cosciente utilizzazione di mezzi formali simili, che ha prodotto la somiglianza di toni deprecata da Robert Musil in una sua recensione al primo volumetto di racconti kafkiani⁴. Non si può parlare di somiglianza stilistica, ma di una simpatia per le stesse forme letterarie:

¹ Kafka ha espresso la sua ammirazione per Mann sia in gioventù (*Briefe*, p. 31, del 1904) che anche in seguito (*Briefe*, p. 182, ott. 1917).

² Brod: *Kafka*, cit., p. 82; Brod: *Franz Kafkas Glauben und Lehre*, cit., pp. 142-143; Carl Seelig: *Robert Walser*, in *Jahresring 57/58*, Stoccarda 1957, pp. 324-325.

³ *Briefe*, pp. 75-76. - Per una più ampia documentazione su Robert Walser e il suo influsso su Kafka, v.: Aloisio Rendi, pref. a Robert Walser: *Una cena elegante*, Milano 1961; Marthe Robert, introd. a Robert Walser: *L'institut Benjamenta (Jakob von Gunten)*, Paris 1960.

⁴ Robert Musil: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Amburgo, 1955, pp. 686-687.

ambidue scrissero tre romanzi ma confidavano per la loro fama nelle loro prose brevi.

Nel *Jakob von Gunten* si riscontrano due temi assai importanti per la letteratura dell'assurdo con cui dall'inizio del nostro secolo si è voluto protestare contro una realtà inaccettabile o additare un'altra realtà: il mondo conchiuso e l'autorità misteriosa. L'eroe, un ragazzo, racconta le sue esperienze in un misterioso internato in cui si era iscritto dopo esser fuggito da casa, e in cui tutta la pochissima istruzione propinata si limita a distruggere la fiducia in sé e la dignità dell'individuo. È un istituto dove gli insegnanti non ci sono o dormono¹, dove gli allievi sono condannati a una continua inerzia e inattività² sotto il controllo di un violento e poco equilibrato direttore. Il ragazzo, dopo un primo scatto di ribellione, accetta addirittura entusiasticamente questo mondo conchiuso e la sua umiliante dottrina. Non mancano in quest'opera anche elementi simbolici: il giovane immagina che esistano degli « appartamenti interni », sfarzosamente adobbati, del direttore e di sua sorella, come centro di questo cosmo, ed essi hanno una loro parte in alcune sue visioni oniriche a carattere allegorico: ma quando riesce veramente a penetrarvi scopre solo due modeste stanzette piccolo-borghesi. L'accettazione di quel mondo viene giustificata dal ragazzo con la convinzione che esista un'autorità nascosta (non divina, bensì autorità *tout court*) che motivi tale situazione, e alla quale egli debba piegarsi: « forse vi è un mistero che si nasconde dietro tutte queste sciocchezze e ridicolaggini ». ³ « La legge che comanda, la costrizione che impone, e tutti i molti spietati regolamenti che ci additano la direzione e il gusto da seguire: ecco ciò che è grande, e non noi, gli allievi ⁴ ». Vi è dunque già qui il misterioso mondo in cui l'individuo rimane soffocato, ed anzi è da notare un elemento ben più negativo che nell'opera kafkiana, l'accettazione di una simile condizione da parte dell'eroe, ben più triste che le continue lotte contro forze misteriose da parte di Karl Rossmann, Joseph K. e l'agrimensore. Un motivo però spezza il grigiore di quest'atmosfera: alla fine del rac-

¹ Robert Walser: *Jakob von Gunten*, Zurigo 1952, p. 9

² *Ib.*, p. 15.

³ *Ib.*, p. 9.

⁴ *Ib.*, p. 69.

conto l'istituto Benjamenta vien chiuso, gli allievi ne escono, e il giovane eroe si trova col mondo dinanzi a sé; la sua è stata solo un'avventura, che egli può superare e ricordare in seguito. Anche in un'altra occasione Walser mostra il limite della sua visione dell'assurdo, nell'attimo stesso in cui fa intravedere le sue notevoli doti: in una breve prosa di due pagine, pubblicata in volume nel 1914, egli precorre nel modo più completo l'incubo del *Processo* kafkiano¹, ma neutralizza le sue parole audaci nell'atto stesso di proferirle, introducendole con questa frase: « Che triste sogno ho fatto stanotte! ». E a conclusione, ancora la fuga dall'abisso: « Come son contento che fosse solo un sogno! » Kafka invece non concepisce una simile scappatoia: egli chiude l'individuo nel mondo della incomprensibile fatalità senza lasciargli la possibilità di un risveglio: « Una volta seguito il suono errato della campana, non vi si può più riparare »², ed anzi elimina sistematicamente dal manoscritto del *Processo* tutte le scene troppo chiaramente indicative del sogno, affinché l'incubo si fonda nella realtà quotidiana e tragga inizio da essa³. L'origine di questo interessante anello di congiunzione⁴ tra la letteratura impressionistica e quella dell'assurdo che è il *Jakob von Gunten* è significativa e degna di nota: Walser aveva frequentato a Berlino una scuola di servitori prima di recarsi (probabilmente nel 1904 o 1905) come domestico presso un nobile slesiano⁵. Egli riprende dunque dalla realtà i temi fondamentali del suo racconto ma, tacendone le cause razionali, dà loro l'apparenza di motivi surreali ed assurdi. Egli parte così dalla letteratura a quel tempo assai in voga dell'esperienza pubertaria e scolastica per giungere ad un suo mondo silenzioso, lontano anche da tentativi

¹ Il sogno, in: *Una cena elegante*, cit., p. 179: « ...capitato... in una associazione chiusa e innaturale che veniva regolata da leggi straordinariamente gelide e bizzarre... Tutto mi era incomprensibile, ma la cosa più crudele era che sorridevano soltanto per le perplessità e l'impotenza in cui mi vedevano. ... La mia paura di fronte al sistema che regnava d'attorno... cresceva di minuto in minuto... ».

² *Ein Landarzt*, in *Erzählungen*, p. 153.

³ *Prozess*, pp. 293-295.

⁴ Una funzione simile nella storia della letteratura attribuisce a Walser stesso Bernhard Rang: *Die deutsche Epik des 20. Jh.*, in *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert* (ed. da H. Friedmann e O. Mann), Heidelberg 1959, 3^a ed., p. 57, dove Walser è un pioniere e precursore della nuova letteratura di Kafka, Musil e Rilke.

⁵ Per l'attività di Walser come servitore, v. Marthe Robert, cit., pp. 17-18.

apparentemente simili come *Minne-Haha* di Wedekind, che è invece realmente dovuto a bizzarre dottrine di educazione selettiva propugnate dall'autore di *Lulu*. Tuttavia al lettore dell'epoca, cui era ignoto l'elemento biografico nonché l'ironia spesso amara e autodistruttrice dell'autore, non restava, di fronte al *Von Gunten*, che vederlo come documento di atmosfera pubertaria (e ciò fece la maggior parte del pubblico e della critica) oppure udirvi un accenno a un mondo sconosciuto. Non è escluso che questa fosse l'interpretazione ricavata da Kafka, dopo aver letto il romanzo in gioventù e averne ricordato l'autore ancora nel 1917, quando la fama di Walser andava ormai offuscandosi¹. È certo in ogni modo che abbia saputo apprezzare, (almeno dopo il primo malinteso riguardante *Geschwister Tanner*) l'ironia dello scrittore svizzero, ironia sommessa e delicata, che spesso è condanna della propria mancanza di vitalità, cui pur cerca di sopperire con un entusiasmo (talvolta un po' voluto) per l'arte e la natura².

Anche il ravvicinamento a Walser permette di affermare come Kafka dovesse alcuni suoi motivi essenziali semmai alle correnti letterarie del realismo e dei suoi derivati piuttosto che a quelle del cosiddetto espressionismo³, ma nelle loro forme più

¹ *Tagebücher*, p. 536, 8-10-1917. - Se il personaggio kafkiano che più rassomiglia ai giovanili eroi di Walser è il Karl Rossmann di *Amerika*, per la sua ingenuità, il suo vagabondaggio avventuroso, il suo conflitto col mondo dell'ordine, della tecnica, del denaro (Walser conobbe a fondo gli uffici, come scrivano e impiegato, e li odiò con lo stesso fervore che Kafka), qualche cosa di essi echeggia anche in opere successive. Fu Walter Benjamin, nel suo saggio su Kafka (*Schriften*, Francoforte 1955, vol. II, p. 202) a notare come i giovani e misteriosi custodi del *Processo* e aiutanti del *Castello* avessero qualche tono di somiglianza con i maldestri, efebici giovani di Walser. L'espressione stessa *Gehilfe* (« aiutante », nel *Castello*) ricorda il romanzo di Walser *Der Gehilfe* (1907).

² Significativo, dopo quanto si è detto su Kafka e Kleist, è il saggio di Walser su Kleist (*Una cena elegante*, cit., pp. 215-226), in cui indica di sentire un'affinità interiore col poeta prussiano.

³ Il tema fondamentale del « mondo conchiuso » ricorre tuttavia in una opera che, benché più che altro frutto di un esasperato decadentismo fantastico, è stata dai portavoce degli Espressionisti annessa come precursore del loro movimento: il romanzo *Die andere Seite*, (1909), di Alfred Kubin (v. anche: Alois Achleitner: *Kubin als Anreger Kafkas?* in « Welt und Wort » 10 (1955), p. 253, di cui però non è possibile accettare l'interpretazione positiva che dà di Kubin). Esso non rientra nell'ambito della nostra ricerca, in quanto Kafka, che conobbe Kubin e lo ammirava come artista figurativo (*Tagebücher*, pp. 66-67, 401), non ha mai fatto riferimento al suo romanzo. Tuttavia, malgrado tutte le differenze di tono, è degna di nota questa immagine di una città reclusa nell'Asia centrale, artificialmente arcaica e cadente, dominata da un sovrano misterioso e lontano dagli occhi dei citta-

inusitate, e per così dire al limite. Lo stesso vale per il naturalismo, che sembra averlo influenzato tutt'al più attraverso una delle sue opere più astruse, il romanzo *I havsbandet* di August Strindberg¹, opera in cui il naturalismo già minaccia di capovolgere nel decadentismo. Vi è descritto un funzionario delle peschiere svedesi inviato su un'isoletta dell'arcipelago davanti a Stoccolma, dove giunge in una sera di tempesta, tra l'ostilità dei pescatori per l'inviato del governo, ostilità che diviene più profonda di fronte ai suoi intenti innovatori. Benché scienziato e assai sicuro di sé, vien preso da una violenta passione per una giovane villeggiante: ma al fidanzamento segue la coscienza che essa è di sentimenti poco elevati, ed egli si separa da lei dopo violenti contrasti. Rimasto solo sull'isola, sempre più osteggiato e isolato dalla popolazione, declina spiritualmente e fisicamente, finché pon fine ai suoi giorni avviandosi in una piccola barca verso il mare aperto.

È questa un'opera non molto felice del ribelle svedese, imbevuta di tutti i suoi pregiudizi abituali dalla misoginia all'enciclopedismo scientifico, cui si aggiunge il superomismo nietzschiano. Eppure a quest'opera e al suo autore Kafka ha dedicato le parole forse più ardenti e ammirate che il suo diario (così povero per il resto, non solo di entusiasmo ma anche di nomi) abbia mai raccolto. Già nel 1914 egli annota: « L'enorme Strindberg. Questa furia, queste pagine conquistate coi pugni. »². E nel 1915, a

dini, nonché lo studio penetrante di grigiore, decadenza e sfacelo, di un ambiente avverso ad ogni forma di vitalità. Da qualche cenno, sembra si debba comprendere che il tutto è solo una visione allucinata del narratore, come fu uno sfogo alla fantasia del suo autore (v. A. Kubin: *Dämonen und Nachtgesichte*, Monaco 1959, p. 40). Un parallelo ad essa è *Der Golem* di Gustav Meyrink, che invece mescola il fantastico al reale ma bizzarro mondo del vecchio ghetto di Praga. I due libri stanno l'uno all'altro come il *Castello* al *Processo* (nel *Golem* (1914) si hanno già i diversi piani di realtà intersecantisi) e benché Kafka disapprovasse questo stile decadente (Brod: *Kafka*, p. 58), ha in seguito lodato le descrizioni del ghetto nel *Golem* (Janouch, cit., p. 41). Anche Meyrink era autenticamente interessato alla cabbalistica, come pure ad altre religioni esoteriche.

¹ Stoccolma 1890; traduzione tedesca, Monaco-Lipsia 1908, a cura di Emil Schering (non sempre felice traduttore), col titolo *Am offenen Meer* (Sul mare aperto). - Per i rapporti fra Strindberg e Kafka, v. anche Max Brod, in « Meddelanden fran Strindbergssällskapet », gennaio 1949, p. 2; Maurice Gravier: *Strindberg et Kafka*, in « Études Germaniques » 8/2-3 (apr. sett. 1953), pp. 118-140; Friedrich Tramer: *August Strindberg und Franz Kafka*, in « Dt. Vierteljahrsschrift » 34/2 (luglio 1960), pp. 249-256. pp. 249-256).

² *Tagebücher*, p. 241 (7-8-1914).

proposito di *Entzweit* (In dissidio), uno scritto autobiografico dello svedese: « Sto meglio perché ho letto Strindberg (*Entzweit*). Non lo leggo per leggerlo, ma per giacere sul suo petto. Mi sorregge come un bambino sul suo braccio sinistro. Sto seduto là sopra come un uomo su una statua. Son dieci volte in pericolo di cader giù, ma l'undicesima volta son saldo, ho sicurezza e grande ampiezza di visuale »¹. E del romanzo in questione ricorda « il senso di benessere con cui ieri e oggi stavo seduto con *Sul mare aperto* di Strindberg »². Che cosa poteva trovare di così attraente Kafka nell'amara e arida prosa strindberghiana? Forse il senso della natura, assai vivo in quell'opera; più probabilmente, ricordi della sua gioventù studentesca, quando leggeva Darwin, Haeckel e Nietzsche³; infine, una parola violenta e unilaterale, ma decisa, sulla questione che allora lo tormentava e lo avrebbe tormentato per anni, quella del matrimonio⁴. È un tratto caratteristico di Kafka il volgersi a scrutare, nella sua solitudine interiore, la vita di altri scrittori, per trarne consiglio o almeno il conforto di non esser solo nelle sue sofferenze⁵.

Tra gli elementi comuni al *Castello* e a *Sul mare aperto* vi è anche l'immagine del mondo conchiuso in cui l'eroe penetra e che, pur essendo fisicamente libero, non può né vuole abbandonare. In Strindberg è un'isola⁶, invisibile nel buio all'arrivo, alla

¹ *Tagebücher*, p. 475 (3-5-1915). E p. 476 (5-5-1915): « Ho letto Strindberg, che mi nutre ».

² *Tagebücher*, p. 467 (23-3-1915).

³ Wagenbach, cit., pp. 60-61.

⁴ Per Strindberg, la donna è un essere inferiore all'uomo che, conscia di questa sua inferiorità, cerca per invidia di distruggerne l'attività creativa e intellettuale. Che Kafka, afflitto dalla paura della responsabilità e dei contatti umani più immediati, cercasse conferma alle sue paure in Strindberg è indicato dal suo entusiasmo per il ferocemente misogino *Entzweit*, mentre ignora l'altro episodio autobiografico *Einsam* (Solitario), che nell'edizione tedesca (Monaco e Lipsia 1908) è riunito in un volume col primo.

⁵ Oltre agli autori di cui ci siamo occupati: Kleist, Flaubert, (che in *Tagebücher*, pp. 311, 511 è esplicitamente menzionato, con Grillparzer e Kierkegaard, per la somiglianza della sua problematica con quella di Kafka), Dostoievski, Walser, vi sono ancora Amiel, Byron, Van Gogh, Hebbel, Stendhal, Tolstoj, presenti nella sua biblioteca con memorie, lettere, etc. (Wagenbach, cit., pp. 251-263).

⁶ *Am offenen Meer*, cit., pp. 10-12. — Il motivo dell'isola non è occasionale in Strindberg: ricorre anche in alcuni suoi drammi, come *La danza della morte* e un episodio del *Dramma del sogno*. Non sappiamo quale dei drammi di Strindberg Kafka abbia visto (*Tagebücher*, p. 473, 27-4-1915), ma è assai probabile che il trasformismo simbolico e onirico di *Verso Damasco* e *Il dramma del sogno* abbia avuto un'eco in Kafka, per il sim-

quale il suo eroe giunge in una notte di tempesta, tra blocchi di ghiaccio galleggianti.

In Kafka abbiamo forse l'equivalente di un'isola, perché l'unica indicazione topografica, proprio all'inizio del libro, dice: « Era tarda sera quando K. arrivò. Il villaggio era coperto di neve profonda. Della montagna del castello non si vedeva niente, la nebbia e l'oscurità la circondavano, neanche la più fioca luce indicava il grande castello. K. restò a lungo sul ponte di legno che conduceva dalla strada maestra al villaggio, guardando in alto verso il vuoto apparente »¹. Più importante è il raccostamento che si può tracciare tra l'agrimensore K. e l'eroe strindberghiano, Borg. Quest'ultimo è infatti un uomo che si è fatto da sé, solitario, calcolatore, orgoglioso, ma poi soggetto a debolezze, ad abbandoni improvvisi. Così anche K. non è un eroe passivo che come Jakob von Gunten si prosterni con voluttà nell'annullamento; al contrario, egli è spesso deciso, anche arrogante e brusco di fronte agli inferiori, freddo calcolatore nei confronti delle donne, restio (pur tra momenti di debolezza o di calcolata servilità) a piegarsi dinanzi ai funzionari, che del resto non sempre sembrano pretenderlo. Dei due autori, il più pessimista è lo svedese, che non vede per il suo eroe, interiormente debole dietro la sua energia nervosa, altro che lo sfacelo e la morte. L'individualismo a oltranza che Nietzsche e Kierkegaard avevano proclamato contro una società hegeliana è qui presente in tutto il suo pessimismo, ma ancor più querulo e amaro. E così pure K. è un uomo valido che si impegna in una lotta ad oltranza che non potrà vincere: l'individuo contro un sistema, sia questo sociale, politico, religioso, contro un mondo. « Non vi è molta differenza tra i contadini e il castello », dice il maestro di scuola²; in questo, almeno, che ambedue sono uniti, sia pure con modi più o meno duttili, a re-

bolismo autobiografico, le utopie negative, l'assenza del senso del tempo, l'isolamento degli episodi, le esperienze oniriche, la mescolanza del piano reale e quello trascendente, non dissimile dal *Processo*.

¹ *Schloss*, p. 9. — Il motivo del « castello » e mondo conchiuso come elemento di un romanzo matura relativamente tardi in Kafka, come indica un frammento narrativo dell'11 giugno 1914 (*Verlockung im Dorf*, *Tagebücher* pp. 389-400), in cui ricorre già il motivo dell'ostilità dei contadini, e niente più. Del resto, anche in una « variante dell'inizio » del romanzo (*Schloss*, pp. 419-321) non vi è traccia delle autorità misteriose, ma solo il problema della diffidenza e mutua incomprendimento.

² *Schloss*, p. 20.

spingere l'intruso. E K. è in lotta con funzionari e contadini come Borg è in conflitto con scienziati e pescatori: più dignitosamente (senza l'isterica mania di persecuzione che risuona negli scritti dello svedese) ma anch'egli destinato a fallire, e anch'egli privo di un elemento umano vivificante. Vi è in lui solo l'inquietudine di una lotta che potrà anche essere nobile, e che serve d'incoraggiamento alle donne oppresse come Olga e Amalia, o malcontente come Frieda e Pepi, ma non ha un valore creativo. La sua nobiltà è nel gesto isolato¹, e la lotta è parte della sua vita, ma a quanto pare senza alternativa, come Kafka scrive anche in una pagina del suo diario, parlando in prima persona: « Non spero in una vittoria e non mi dà gioia la lotta in quanto lotta, mi dà gioia come l'unica cosa da fare »².

È in fondo non lontano da Nietzsche che si conclude questo *tour d'horizon* sugli autori più cari a Kafka. Non a caso, perché, sebbene abbia abbandonato presto la lettura del « crocifisso », pure anche in lui il dolore, pur profondo e sincero, non è privo di compiacimento e alterigia, è il dolore dell'anima più sensibile, come in Leopardi. La lotta che egli menziona (per quel che può valere il simbolo occasionale) è probabilmente la sua attività letteraria, non religiosa. Egli accettava, quando tentava di fissare la propria posizione, la situazione di crisi della sua epoca³, crisi che era quella della sua generazione⁴. Se anche la religiosità era per lui un problema acuto, il desiderio di una soluzione che vedeva ma che non poteva raggiungere, egli probabilmente non ne ha fatto il tema della sua ispirazione⁵. Suo

¹ In ciò, nuovamente vicino a Kierkegaard: non al cantore dell'assurdo, ma all'autore di *Aut-aut*, che dice dell'uomo fuori del comune: « Gli tocca accorgersene frequentemente, di essere sotto controllo: la comunità è per l'eccezione un severo signore e giudice... poiché le conta come colpa il suo carattere d'eccezione ». (*Entweder-Oder*, II, p. 288, Jena 1923, 3^a ed.). V. pure la citazione da Kierkegaard in *Briefe*, p. 239, marzo 1918).

² *Hochzeitsvorbereitungen*, pp. 338-339.

³ « ... ho assorbito fortemente l'elemento negativo della mia epoca, che mi è molto vicina, che non ho mai il diritto di combattere, ma in certo senso di rappresentare ». (*Hochzeitsvorbereitungen*, p. 121).

⁴ « Noi tutti avevamo letto Pascal e Kierkegaard. Ma non era veramente il problema di Dio che ci commuoveva, o solo indirettamente: era il problema della natura spietata, dell'enorme indifferenza del destino ». (Haas, op. cit., p. 29, e passim).

⁵ Dal dott. Eckart Peterich (direttore della Biblioteca Germanica a Milano), che conobbe Brod durante la prima Guerra Mondiale, ho avuto la seguente comunicazione orale: Theodor Däubler, che era libero pensatore,

centro di vita, e dio crudele, era la letteratura, causa di atroci sofferenze per gli incubi in cui le sue ispirazioni non di rado si manifestavano¹, ma anche talvolta di fierezza, nella giusta coscienza del valore delle sue opere (o di alcune tra loro), con esse del proprio valore.

ALOISIO RENDI

aveva deplorato scherzosamente la sua mancanza di contatti con la religione, perché essa avrebbe potuto fruttargli molti soggetti letterari: Kafka, appresa questa facezia, commentò che egli si era occupato intensamente di religione e le era assai vicino, ma non ne aveva mai avuto un'ispirazione letteraria.

¹ « Lo scrivere è un dolce e magnifico compenso, ma in cambio di che?... Questo discendere verso le potenze buie, questo scatenamento della natura da spiriti incatenati, abbracci deplorabili, e tutto ciò che può svolgersi d'altro laggiù... Forse esiste anche un altro modo di scrivere, io conosco solo questo; nella notte, quando la paura non mi lascia dormire, conosco solo questo. E l'elemento diabolico in esso mi pare chiarissimo. È la vanità e voluttà che si aggira continuamente intorno alla propria immagine o ad un'altra... e ne gode ». (*Briefe*, pp. 384-385, 5-7-1922).

LA MANCATA SCOPERTA DI BROCH

I

Quasi contemporaneamente alla traduzione italiana dell'*Ulisse* di Joyce, che subito mobilitava l'intera critica nazionale, usciva l'anno scorso — e passava praticamente inosservata — un'altra importante traduzione: quella dei *Sonnambuli* di Hermann Broch¹. La diversa risonanza dei nomi in campo mondiale può spiegare il diverso successo dei due libri, ma solo in parte, poiché, se è vero che Joyce è da tempo e unanimamente riconosciuto come il fondatore del nuovo romanzo (e Broch per primo riconosceva in lui il maestro dell'epica contemporanea), è però altrettanto vero che Broch, suo coetaneo, è tutt'altro che un semplice epigone, ma illustra invece un aspetto non meno importante di quella crisi dello spirito europeo che, trovatosi ad affrontare una realtà diventata impenetrabile, ne tenterà l'accesso per nuove vie e, rifiutando le forme tradizionali, darà inizio alla grande rivoluzione della moderna prosa narrativa. Sperimentatori entrambi, la posta in gioco è, per l'uno come per l'altro, la giustificazione stessa dell'artista in un mondo che non sembra più aver posto per lui, e del quale, se vuole sopravvivere, egli deve farsi testimone e partecipe strumento, registrando quelle presenze mute che l'onnisciente narratore dei tempi passati poteva invece orchestrare a suo piacimento. E se in Joyce l'annullamento della personalità individuale in un mare di realtà autonome e di associazioni incontrollabili troverà la sua prima e più radicale formulazione, il tentativo di Broch non è meno interessante e, pur essendo posteriore (Broch si volgerà tardi all'arte), può in un certo senso vantare persino una sorta di priorità, nutrito come è alle radici del tipico clima spirituale austriaco che, primo in Europa, rispecchiò quella liquidazione dell'antica unità di pensiero

¹ Einaudi, Torino 1960.

e azione che, anticipata dall'esperienza romantica, doveva diventare la nota dominante dell'odierna civiltà. La fascetta che chiudeva il volume dei *Sonnambuli* nelle vetrine italiane — « dopo Musil, Broch » — acquista, in questo contesto, un valore indicativo superiore a quello di un semplice slogan pubblicitario e potrebbe essere ampliata così: prima di Musil, Kafka; dopo Broch, Heimito von Doderer. Non è un caso, infatti, che questi scrittori — le più recenti « scoperte » delle lettere tedesche — siano stati tutti sudditi della monarchia asburgica, come austriaci erano anche Hofmannsthal e Rilke: in nessun altro luogo, in effetti, gli elementi di crisi potevano più intensamente esprimersi e sommarsi, se non in quello che era il più europeo degli Stati d'Europa, il centro geografico e culturale di una civiltà millenaria, giunta ormai alla resa dei conti. Broch, ebreo viennese, è il naturale erede di questa grande tradizione che, negli anni a cavallo tra i due secoli, celebrò in un'ultima fioritura la fine di un'epoca (il « mondo di ieri »), poeticamente anticipando la realtà storica, interiormente percependo quei segni di dissoluzione, che la superficie esteriore ancora mascherava. Negli altri Paesi, molte cose — la forza di coesione nazionale in Francia, la supremazia economica in Inghilterra, la potenza industriale e militare nella vicina Germania — sembravano costituire una sufficiente garanzia di stabilità, offrendo anche alle coscienze più lungimiranti un alibi razionalmente attendibile per sperare nel futuro. Ma l'Impero austro-ungarico, che da tempo viveva solo della grandezza del nome e della nobiltà di un passato incapace di rinnovarsi, si seppe votato alla fine ancor prima che questa fosse politicamente sopraggiunta e riconobbe nel proprio corpo i segni premonitori di un crollo che la conflagrazione mondiale avrebbe reso irreversibile e a tutti palese. Nessuno meglio di Musil ha artisticamente evocato la seduzione e la miseria della Vienna all'inizio del secolo; nessuno più spietatamente di Broch ha descritto la « fröhliche Apokalypse » di questa metropoli ridotta a provincia, dove l'impossibilità di realizzazioni pratiche condusse alla sostituzione dei valori etici con quelli estetici e sviluppò un'arte che, incapace di esprimere nuovi contenuti, si fece eclettica e decorativa, mascherando, sotto un'apparenza di ricchezza, la più grande povertà o, per usare le parole stesse di Broch, il più completo « Wert-Vakuum »¹. Ed è proprio dalla

¹ cfr. Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit* in VI, p. 43 sgg. Le opere di

coscienza di questo vuoto che nasce uno dei sentimenti fondamentali del nostro tempo: la diffidenza per l'arte.

Naturalmente, l'alternativa poesia-realtà, il rapporto etico o puramente speculativo tra i due termini, non è problema nuovo in letteratura. Esso è presente in Goethe, (che lo risolve quasi di forza, con l'irrepetibile capacità di sintesi della sua natura), in Schiller e soprattutto nei romantici che, concependo per la prima volta la poesia come creazione indipendente, anzi contrapposta alla realtà in un continuo sforzo di superamento dei suoi limiti, gettarono le basi dell'arte acontentutistica d'oggi.

Allora, però, il naturale inserimento nella realtà obbiettiva da un lato e la fede nell'assoluto dall'altro, coprivano ancora e limitavano la portata di un conflitto che doveva invece diventare insanabile in un mondo che, con la perdita dei valori portanti (e soprattutto di quello religioso), si vide ridotto a un agglomerato di fenomeni contrastanti, privi di un centro comune e di rapporti plausibili. E la prima pubblica dichiarazione d'impotenza fu firmata proprio da un poeta austriaco, anzi il più austriaco di tutti, quel Hugo von Hofmannsthal nella cui persona Thomas Mann vedeva la concentrazione stessa della cultura viennese. La sua cosiddetta *Lettera di Lord Chandos*, composta nel 1901 — vale a dire diciannove anni prima della pubblicazione dell'*Ulisse*, undici anni prima che Proust completasse la prima parte della sua *Recherche* e che Kafka scrivesse l'*Urteil*, due anni prima del *Tonio Kröger* —, segnò il punto di partenza di una rivoluzione artistica che i decenni successivi avrebbero solo confermato e radicalizzato.

Benché infatti, nella finzione poetica, Philip Lord Chandos sia contemporaneo e corrispondente di Bacone, il processo spirituale che egli descrive è quello tipico dell'intellettuale d'oggi. « Mir erschien damals... das ganze Dasein als eine grosse Einheit »: prima, cioè, ogni cosa aveva il suo posto, il segno corrispondeva al fatto e la moltitudine dei fenomeni si riduceva, nella sintesi poetica, a grandiosa e universale unità. Ora, invece, il mistico rapporto tra l'io, il mondo e l'espressione si è rotto e ad esso è succeduta la scissione di anima e corpo, l'incomunica-

Broch sono citate secondo la numerazione dei *Gesammelte Werke*, Rhein-Verlag, Zürich. Sola eccezione, i *Sonnambuli*, per i quali si fa riferimento alla già citata traduzione italiana.

bilità tra soggetto e oggetto, il minaccioso contrapporsi di verità parziali e inconciliabili. « Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts liess sich mit einem Begriff umspannen »¹. Le stesse parole, materia prima dello scrittore, perdono ogni significato e, sciolte da ogni nesso, « si disfano in bocca come funghi marci ». Concetti come Dio e spirito, bontà e cattiveria e giù giù fino alle osservazioni banali del parlare quotidiano, tutto diventa vuota astrazione, suono senza eco. Non diversamente Kafka stupiva della sicurezza con cui una donna pronunciava la frase « facciamo merenda sull'erba » e Rilke immaginava un giorno in cui la sua mano sarebbe stata lontana da lui. Con la scissione dell'io è andata infatti perduta anche la supremazia, fino allora ovvia, del soggetto sull'oggetto e non solo le cose hanno acquistato una minacciosa autonomia, ma la stessa individualità si è spostata dal piano dell'io a quello dell'es: « non sono io che penso, ma qualcosa si va pensando in me ». Si intuiscono tra i fenomeni rapporti insospettati che, annullando la tradizionale distinzione di spirito e materia, gettano il poeta in una dimensione ignota, in un mondo caotico che egli si sente inevitabilmente chiamato a decifrare, nell'intento, o solo nella speranza, di chiarire l'esistenza di un fine comune al frazionamento delle attività umane e la possibilità per l'arte di svolgere tra esse quella funzione rivelatrice e mediatrice che sola potrebbe ricondurre l'unità perduta. In altre parole, l'artista moderno non si trova più di fronte a quesiti isolati — l'evoluzione di un individuo, la psicologia di un animo, la descrizione di una realtà sociale — ma deve risolvere fin dall'inizio la questione del significato del mondo e del suo posto in esso. La poesia si fa così ricerca della verità, strumento di una « Erkenntnis » tanto più difficile da raggiungere quanto più forte è il peso del razionalismo contemporaneo. « Die moderne Dichtung ist niemals nur Poesie, sondern immer zugleich Wissenschaft und Philosophie » afferma Walter Jens² e la considerazione, sia pure unicamente esteriore, che lo scrittore d'oggi non è quasi mai solo poeta, ma contemporaneamente critico, saggista, reporter e spesso filosofo o scienziato è un'ulteriore conferma dell'alleanza

¹ H. von Hofmannsthal, *Ein Brief* in « Prosa II » S. Fischer Verlag 1951, p. 14.

² W. Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfullingen 1957, p. 14.

tra arte e pensiero che forma il presupposto della cultura contemporanea. Con metodo e rigore scientifico, ci si accinge all'esplorazione di un mondo che reca, viceversa, tutti i tratti dell'assurdo e l'irrazionale si esprime nelle forme del più lucido ragionamento. Alla paradossia della realtà descritta si affianca, necessariamente, la paradossia del mezzo espressivo così che, nel tentativo di cogliere quella che Broch chiama la « Welttotalität », ogni rappresentazione naturalistica si risolve in astrazione e dietro le logiche costruzioni dell'intelletto s'apre l'imperscrutabile. Tutti i grandi innovatori della poesia contemporanea, da Joyce a Eliot, da Rilke a Virginia Woolf, da Mann a Faulkner, da Kafka a Gide (per non parlare di Nietzsche, il grandioso anticipatore anche di questo movimento), si sono trovati a risolvere il duplice ma in fondo unico problema circa il posto e la forma da dare oggi all'arte. E benché le soluzioni adottate siano state molte diverse e i risultati raggiunti variamente interpretabili, una cosa lega però e accomuna i singoli sforzi: l'ostinata fedeltà all'impegno assunto. Anche lì, infatti, dove (come ad esempio in Kafka) la situazione umana sembra restare sempre la stessa e non conosce né progresso né soluzione, l'artista non soltanto non si considera esentato dall'obbligo della ricerca, ma, anzi, nell'inesausto analizzare ripone la sola giustificazione dell'opera sua.

In questo eroico « dennoch », nella tenacia di una ricerca continuata « nonostante tutto », risiede la grandezza morale di un'arte che ha smesso da tempo di essere frutto spontaneo e ovvio (se mai vi fu una tale arte, come il rimpianto per la perdita « ingenuità » del passato ci porta a immaginare), e che è costretta a pagare la propria sopravvivenza a un prezzo sempre più alto. Ma se è vero, come dice Adorno¹, che « einzig in jener Zone, die der Konformismus als experimentell achten möchte, ... die Möglichkeit des künstlerisch Wahren noch ihre Zuflucht [findet] », allora il posto che compete a Hermann Broch è in prima fila, accanto ai grandi innovatori e sperimentatori della letteratura del '900. *Dichten und Erkennen*, il titolo che l'editore ha dato alla prima raccolta dei suoi saggi, potrebbe infatti essere posto come motto su tutta la sua attività di scrittore, scaturita dalla convin-

¹ T. W. Adorno, *Kunst ohne Leitbilder* in « Neue deutsche Hefte » n° 75 (1960), p. 609.

zione che l'arte sia innanzi tutto strumento del conoscere. E se, come si è visto, tutta la cosiddetta letteratura d'avanguardia si muove in questa nuova dimensione, Broch è senza dubbio quello che più conseguentemente degli altri ha vissuto il dilemma del ricercatore costretto a servirsi di un mezzo imperfetto, spinto dalle circostanze a stringere un patto con un alleato per il quale non riesce a vincere una fondamentale diffidenza. Hofmannsthal, infatti, dopo aver misurato con spavento la componente magica, il sortilegio dell'evocazione poetica, si fa punitore di se stesso, vietandosi l'espressione lirica per la quale è nato; Kafka, che dello scrivere non può fare a meno, non esita tuttavia a considerarlo una distrazione dal suo vero compito e insieme il definitivo allontanamento da una vita familiarmente e socialmente sana, il presupposto di un isolamento invisibile a Dio non meno che agli uomini; Thomas Mann, infine, ripropone e sviluppa fin nelle ultime possibilità la nota equazione di arte e malattia, sensibilità e decadenza, spirito e perdita degli istinti vitali. Ma Broch fa di più: rifiuta di essere uno scrittore. Hannah Arendt, che ha usato per lui l'espressione di « Dichter wider Willen »¹ racconta che libri come *Die Schuldlosen* o *Der Versucher* sono stati portati a termine soltanto per insormontabili ragioni pratiche: necessità di denaro e impossibilità di disdire impegni presi in precedenza. Ma il singolare rapporto di Broch con la letteratura si caratterizza fin dall'inizio come la scelta (non fatale e esclusiva, ma piuttosto razionalmente accettata e perseguita) del mezzo di volta in volta più idoneo e esemplificare ciò che la sua anima sentiva come un imperativo morale. Appena questo poteva realizzarsi altrimenti (nell'azione diretta, ad esempio, oppure nell'indagine sociale o psicologica), il romanziere cessava senza rimpianti d'esistere e, inversamente, appena un interrogativo di qualunque natura (scientifico, storico, politico) si poneva alla sua mente, egli l'introduceva nella sua opera narrativa. « Was ich in meiner Erkenntnistheorie, Mathematik u.s.w. nicht unterbringe, wird zu Romangebilde »². Questo confluire dell'attività speculativa in quella poetica, che è caratteristico di Broch, non costituisce soltanto la più grossa difficoltà che il lettore medio si trova a dover supe-

¹ cfr. introduzione a Broch, VI, p. 5 sgg.

² in « Merkur » n° 41 (1951).

rare, ma pone anche alla critica un problema di non facile soluzione. È indubbio, infatti, che alcuni saggi brochiani, come quelli su Joyce o su Hofmannsthal, costituiscono un po' la « summa » delle sue idee sulla storia e sull'arte e che la teoria dei valori, esposta in numerosi contesti, è addirittura il cardine di questa sua « Weltanschauung ». Ma è altrettanto vero che un'analisi che volesse perseguire il sistematico confronto della realizzazione artistica con la teoria perderebbe ogni possibilità di giungere a una visione d'insieme, per smarrirsi in un'affascinante ma dispersiva rassegna dei più inquietanti fenomeni del nostro tempo. Fermo restando, quindi, il proposito di tentare un'indagine il più possibile letteraria, prenderemo a oggetto del nostro studio solo due romanzi, *I sonnambuli* e *La morte di Virgilio*, che, oltre ad aver fondato la fama internazionale dell'autore, sono quelli che più ampiamente espongono la sua visione del mondo e, dal punto di vista stilistico, meglio esemplificano quel rinnovamento della lingua e della struttura poetica che in Broch va di pari passo col rinnovamento del contenuto. La scelta è meno arbitraria di quel che possa sembrare, poiché gli altri due romanzi dello scrittore viennese, *Il tentatore* e *Gli innocenti*, hanno avuto entrambi una genesi particolare, che li priva di quella organicità e completezza indispensabili ove si vogliano rintracciare le intenzioni dell'autore¹. Il primo (*Der Versucher*), scritto in più riprese, abbandonato e rifatto varie volte, è rimasto incompiuto, tanto da essere noto fino a poco tempo fa col titolo provvisorio di *Bergroman*: è ambientato infatti tra le Alpi austriache, dove Broch cominciò a scriverlo nel periodo del suo confino ad Alt Aussee e rappresenta un aspetto, sempre interessante ma un po' particolare, della sua più vasta problematica. Quanto al secondo (*Die Schuldlosen*), è un romanzo solo di nome, essendo costituito da undici

¹ Su questa valutazione sono del resto, più o meno esplicitamente, d'accordo quasi tutti i critici. Cfr. F. Martini, *Das Wagnis der Sprache*, Stuttgart 1954, pp. 413-64; R. Brinkmann, *Romanform und Werttheorie bei H. B.* in « Deutsche Vierteljahrsschrift » 31/1957, pp. 169-97; E. W. Herd, *H. B. and the legitimacy of the novel* in « German Life and Letters » 4/1960, pp. 262-277. Solo H. Pongs (*Im Umbruch der Zeit*, Göttingen 1952, pp. 352-357) sottolinea l'importanza del *Tentatore* rispetto alle altre opere, vedendovi il raggiunto superamento dell'angoscia in una ritrovata semplicità dell'animo. Va infine ricordato che l'opera narrativa di Broch comprende ancora un breve romanzo finora irreperibile, *Die unbekannt Grösse*, scritto nel '33.

« storie », composte in epoche diverse e legate poi insieme da un personaggio — indicato con la semplice iniziale di A. — che torna più o meno in tutte.

Un discorso più ampio merita però il secondo di questi racconti, *Methodisch konstruiert*, che, col titolo di *Methodologische Novelle* e con poche varianti, era apparso nel lontano 1918¹. Sorto come brano a sé stante, esso possiede infatti quella unitarietà che manca alla raccolta posteriore, ma è soprattutto importante ai fini di una ricostruzione dell'*iter* seguito dal poeta, per l'affiorare di alcuni temi fondamentali di Broch, tanto più significativi se si tiene presente l'epoca in cui il racconto fu scritto.

Avremo così tre precisi punti di riferimento, che sono altrettante tappe nell'evoluzione dello scrittore: 1918 (*Methodologische Novelle*); 1931 (*Schlafwandler*); 1941 (*Der Tod des Vergil*). Su questa base cronologica sarà più agevole valutare la portata dell'esperimento che, iniziato da Broch nell'anonimato — la novella era firmata solo con le iniziali H.J.B. —, doveva portarlo col suo *Virgilio* a uno dei più grandiosi tentativi intrapresi dall'arte moderna per la rinascita del mito.

II

Nel 1918 Broch aveva trentadue anni e già da tempo dirigeva con successo un'importante industria tessile nei pressi di Vienna. Non si era trattato di libera scelta, poiché l'autocratismo paterno non gli aveva concesso alternative ma, costringendolo a rinunciare all'Università, lo aveva avviato agli studi tecnico-commerciali per poi insediare, quale collaboratore prima e successore più tardi, nella propria azienda. Per il piccolo commerciante ebreo, elevatosi da solo all'agiatazza economica e alla rispettabilità borghese, non esisteva infatti altra ambizione se non quella di accrescerle entrambe, e qualsiasi esigenza solo un po' meno concreta gli sarebbe stata incomprensibile. E, benché Broch non ci abbia lasciato alcuna esplicita testimonianza sui genitori e in generale sulla sua

¹ Nella rivista « Summa », Dresden-Hellerau 3/1918. Nell'indice del volume V dei Ges. Werke è indicata erroneamente la data 1933 (cfr. a questo proposito Wolfgang Rothe, *Der junge Broch* in « Neue deutsche Hefte » 17/1960, p. 790).

infanzia, non è difficile intuire (e il silenzio stesso lo conferma) un conflitto col padre assai simile a quello che oscurò la vita di Kafka. Mentre però in Kafka il dramma si svolgeva su uno sfondo eminentemente religioso, in Broch si dilatava a visione critica dell'intero suo tempo, fino a vedere nella tirannia paterna l'incarnazione domestica del paternalismo giuseppino e a riconoscere nell'ambito della propria famiglia i caratteri distintivi dell'epoca: la corsa al denaro e al successo e, quali suoi corollari, il relativismo morale, il conformismo più reazionario, l'indifferenza sia religiosa che politica, l'appagamento nei piaceri più vuoti e superficiali. Come silenziosi e forse inconsci gesti di ribellione al mondo paterno possono essere interpretati nel giovane Broch la sua conversione al cattolicesimo, il matrimonio con un'ariana (peraltro presto disciolto), la continuazione, sia pure saltuaria e come semplice uditore all'Università, dei suoi studi prediletti di matematica, filosofia e psicologia. Allo stesso modo, nella direzione delle sue fabbriche, egli introdurrà criteri sconosciuti all'affarismo paterno, mettendo per la prima volta in luce quell'esigenza di giustizia sociale e quell'interesse per i problemi della classe lavoratrice¹ che, molto più tardi, in America, dovevano spingerlo a svolgere un'indagine sulla psicologia delle masse.

Tuttavia, non è nella sfera privata — dove l'obbedienza, il rispetto, la stessa dipendenza economica gli tarpavano le ali — che Broch avrebbe combattuto la sua battaglia, bensì nella più vasta discussione della realtà spirituale del suo tempo e del suo paese. In questa linea si iscrive appunto la *Methodologische Novelle*, che è una delle poche cose scritte da Broch prima del 1928 (anno in cui inizia la stesura dei *Sonnambuli*) e la sola che abbia carattere artistico e non critico².

Sbalorditiva è la padronanza dei mezzi in questo debuttante, che si pone subito il più difficile dei compiti: illustrare un caso esemplare poiché, come egli afferma, l'opera d'arte dovrebbe sempre « nella sua unicità, dimostrare l'unità e l'universalità dell'intero processo ».

Per effettuare la sua dimostrazione, Broch sceglie a protago-

¹ Partecipò infatti allo « Schlichtungsamt beim Oesterreichischen Gewerbegericht » e alla commissione per la campagna contro la disoccupazione.

² Sugli scritti teorici di questo periodo, cfr. Rothe, op. cit.

nista Antigonus (nella seconda versione Zacharias), l'uomo più insignificante del mondo e insieme il più rappresentativo della sterminata massa degli *Spiesser*. Supplente di matematica e fisica nel ginnasio di una cittadina di media importanza, si reputa giunto al vertice della sua carriera sociale e culturale e, completamente pago di sé e del mondo, inserisce entrambi in una organizzazione dall'automatismo perfetto: la scuola e la birreria, la correzione dei compiti e le visite ai postriboli. Una tacita disponibilità erotica in funzione matrimoniale — rappresentando il matrimonio il suggello sociale del successo — lo spinge casualmente ma inevitabilmente tra le braccia di Philaminthe (poi ribattezzata Philippine), la ragazza piccolo-borghese sciocchina e romantica che gli fa da degno *pendant*. E qui Broch pone il suo quesito: possono due simili nullità, può un tale « *minimum* di personalità, un tale Non-io » trasformarsi in un oggetto di interesse umano? Gli eventi che seguono sono presentati dall'autore come un'ipotesi di lavoro, come una tra le tante possibilità — non la sola realtà, come il metodo naturalistico credeva di poterla ricavare dai dati ambientali o psicologici. L'accusa pronunciata dalla romantica Philaminthe senza che ella stessa ne comprenda il significato — « tu ami solo il mio corpo » — provoca infatti in Antigonus la frattura del suo impeccabile, razionale sistema di vita, ponendogli un compito che non si può risolvere col consueto calcolo aritmetico, perché ha per meta un oggetto infinito, cioè quell'indefinibile qualcosa che egli dovrebbe amare in luogo del corpo di lei. All'inestricabilità della situazione non si offre che un rimedio radicale: la morte comune. Ma nell'attimo in cui i due meschini amanti, aspettando la morte, la sentono come libertà e compimento, si verifica il miracolo, e, nella luce di una nuova realtà, Antigonus scopre la donna come entità a sé eppure come parte di se stesso e l'ama al di sopra di ogni piacere. Come due parallele che nell'infinito si uniscono in un cerchio eterno, si incontrano qui la coscienza maschile che si identifica col tutto e quella femminile che nel tutto si fonde, e quella meta che sembrava irraggiungibile è magicamente conquistata: « Ziel des Eros, dass das Absolute sei, das unerreichbare, dennoch zu erreichende Ziel, wenn das Ich seine lückenlose, hoffnungslose Einsamkeit und Idealität durchbricht, wenn es über sich und seine Erdgebundenheit hinauswachsend, sich abscheidet und, Zeit und Raum

hinter sich lassend, im Ewigen die Freiheit an sich erwirbt »¹. Ma, naturalmente, la prolungabilità di un simile stato di grazia è limitata e, vinto lo stupore di essere ancora vivi, quell'io e quel tu miracolosamente ritrovati tornano a perdersi nell'anonimità della loro precedente esistenza. L'amplesso, il viaggio di ritorno in prima classe e la benedizione materna alle prossime nozze chiudono la vicenda dei due personaggi, che altri brani degli *Innocenti* mostreranno, a distanza di anni, schiavi della *routine* matrimoniale, completamente dimentichi di quell'attimo d'eternità che era stato loro donato.

Esemplare - ahimé - come caso umano, la storia di Antigonus e Philaminthe non lo è meno come modulo narrativo brochiano, anticipando toni e motivi che costantemente torneranno nelle opere posteriori. E poiché pochi autori sono caratterizzati, come Broch, da tanta coerenza e continuità di pensiero, il suo primo racconto offre già la chiave — più rudimentale, se vogliamo, ma proprio perciò più agevole — per la comprensione di alcuni temi essenziali del suo pensiero. Caratteristico è, innanzi tutto, il personaggio stesso di Antigonus, concepito come il prototipo dello *Spiesser* o, per usare un'altra parola già cara al classicismo tedesco, del filisteo. Che cosa s'intende esattamente con questo termine? *Spiesser* è per Broch colui che, non essendo sorretto da una valida tradizione, accetta dogmaticamente criteri elaborati da altri e, una volta accettati, li applica con quella cieca e totale mancanza di critica che nasce appunto dalla desuetudine ad esercitare una propria coscienza morale. Incapace di un giudizio personale sui contenuti, il piccolo-borghese mentale cade in quello che Broch definisce estetismo in senso lato, cioè nel *pathos*, nella retorica del sentimento, sul piano artistico scegliendo inevitabilmente il *Kitsch*, su quello morale pervenendo a una così estrema confusione che « perfino da criminale continuerà ad agire per i più nobili motivi ». La distinzione è del resto superflua perché, secondo la lapidaria formula di Broch, « *Kitsch ist das radikal Böse im Wertsystem der Kunst* »² e questo male assoluto non è

¹ Broch, V, p. 68.

² La definizione, assai cara a Broch, risale all'articolo su Heinrich von Stein in « *Summa* » 3/1918 e ritorna nel saggio *Das Böse im Wertsystem der Kunst*, pubblicato nel '33 nella « *Neue Rundschau* » e ristampato poi nel vol. VI delle opere complete, pp. 311-350.

a sua volta che la conseguenza necessaria della dogmatizzazione della morale. Si spiega così che l'individuo di tal specie — il quale, isolato, si limiterà a disinteressarsi di politica — una volta raggruppato in classe sarà capace di qualsiasi bassezza, premesso che questa gli venga presentata con i dovuti crismi del razionale, dell'eroico, del patriottico. Questa è appunto la categoria degli « innocenti », di coloro, cioè, che, pur non essendo direttamente responsabili sul piano della politica attiva, restano moralmente condannabili perché, grazie alla loro indifferenza etica, hanno accettato di farsene strumento. Al tempo in cui scrisse la sua prima novella, Broch aveva solo l'intuizione di tutto ciò, ma l'avvento del nazismo dovette chiarirgli definitivamente l'esattezza del rapporto intravisto, se, nel 1949, non esitava a definire Hitler la più perfetta incarnazione dello « Spiessergeist »¹.

È tuttavia evidente che il nazismo rappresenta soltanto l'estrema degenerazione del filisteimo tedesco, le cui radici affondano in realtà assai lontano. Nella prima parte dei *Sonnambuli*, ambientata nella Berlino del 1888, ritroveremo, ad esempio, nella pur amabile figura del protagonista, tutte le prevenzioni, i luoghi comuni, i tabù cui una società spiritualmente esausta continua a guardare, come a stelle fisse nel mutar dei tempi. Sono, alla apparenza, innocenti manie, perdonabili debolezze, comprensibili egoismi. Eppure, estesi a costume, costituiscono proprio il terreno da cui nascono l'aridità spirituale, la mancanza d'amore e di passione civile, l'opportunismo elevato a sistema che sono i segni distintivi della nostra decadenza.

Un'altra caratteristica dello *Spiesser* è infine la *pruderie*, l'ipocrita suscettibilità riguardante problemi erotici, e anche qui il piccolo supplente di matematica serve da esempio. Nella sua mentalità, che è quella comune dell'epoca, le donne destinate al piacere e le altre (quelle con le quali « si parla di cose normali in una normale sintassi ») appartengono a due mondi assolutamente distinti: cioè, in altre parole, la sfera del sesso non ha accesso alla realtà oggettiva, ma ne resta separata da un « Entweder-Oder » nel quale Broch riconosce una delle principali fonti dell'amoralismo sessuale. La relazione con la figlia della padrona di casa, che tuttavia non appartiene al gruppo delle etère, porta la

¹ Broch, V, 361-62.

prima frattura nell'ordine di comodo che Antigonus si è costruito e la pretesa da parte della donna di amore spirituale urta perciò contro i limiti dell'impossibile. Non diversamente, nei *Sonnambuli*, Joachim von Pasenow cercherà invano il posto da assegnare a Ruzena, l'*entraîneuse* di cui è innamorato, ricacciandola nella categoria dell'esotico o del disordine borghese, da cui esclude con orrore se stesso. E in questa incapacità di riconoscere le cose e i sentimenti per trincerarsi dietro le etichette prefabbricate della morale corrente, è già un accenno a quella teoria sul sovvertimento dei valori, che poi costituirà l'impalcatura dell'opera brochiana; la deviazione amorosa qui esaminata è infatti analoga nella sua genesi a quella politica, economica o morale, essendo tutte riflessi di un unico processo alienante, iniziatosi appunto sul finire del secolo scorso. Quale potenza, invece, Broch attribuisce all'amore, traspare chiaramente dall'episodio centrale della novella, dove l'amore, per così dire, terreno, non solo viene riabilitato (e molte pagine degli *Innocenti* e del *Tentatore* dimostreranno poi l'importanza annessa a questo fondamentale rapporto umano), ma assimilato addirittura a quello spirituale, poiché insieme essi costituiscono i due poli di quel tutto che è meta ultima dell'Eros. Ponte che unisce l'io al tu, la realtà oggettiva a quella soggettiva, esso rompe la solitudine dell'individuo e elimina gli opposti in una superiore unità che ha la sua base nel divino. Da qui deriva appunto l'identità dell'amore con la morte, dove definitivamente si realizza quell'assoluto che l'amore può solo postulare. Nonostante l'evidente influsso del neoplatonismo e delle teorie novalisiane, tutto ciò non è per Broch vagheggiamento astratto o costruzione sentimentale, ma la più meditata e ferma delle sue convizioni e in definitiva la ragione del suo scrivere, che è inteso proprio come atto rivelatore di quella scintilla dell'assoluto (« das Absolutheits-Fünkeln » dirà nella postilla agli *Innocenti*) che arde, nascosta ma inestinguibile, nell'uomo. La storia dell'anima in cerca del divino sarà più tardi liricamente narrata nella *Morte di Virgilio*, ma il fatto che anche un essere insignificante e ottuso come Antigonus giunga a intuirlo, è la migliore prova della fede di Broch: dimostrazione esemplare effettuata su un caso « metodicamente costruito ».

La presenza, fin dalla prima prova letteraria, dei motivi centrali del suo pensiero, stupisce ancor più se confrontata alla singo-

lare constatazione che, dopo il 1918, Broch tacerà per oltre dieci anni. Una spiegazione è forse possibile sulla base degli scritti teorici degli anni di guerra¹, dove si esprimevano da un lato il disgusto per la letteratura corrente, puramente decorativa o demagogica e perciò incapace di quella rappresentazione dell'ideale nel materiale che caratterizza l'arte vera; dall'altro la sfiducia sull'efficacia che, una volta realizzata, anche quest'ultima avrebbe potuto avere sulla realtà sociale del tempo. E se è vero che questo senso d'impotenza lo accompagnerà tutta la vita, è però più che verosimile che, dinanzi allo sfacelo seguito alla sconfitta austriaca, l'esordiente scrittore sentisse più che mai insanabile l'antico conflitto tra azione e meditazione e si convincesse dell'inutilità del suo tentativo. Le difficoltà del dopoguerra, l'inflazione, la crisi industriale non vanno perciò interpretate soltanto come congiunture obiettivamente sfavorevoli che, impegnandolo nel lavoro di fabbrica, gli togliessero la possibilità materiale di scrivere, ma soprattutto come inibizioni d'ordine morale, che continuamente gli riproponevano la domanda che Thomas Mann formulerà poi nel *Doktor Faustus*: se, cioè, sia lecito il gioco fittizio dell'arte, in un tempo di cui il dolore del mondo è diventato tanto grande. La risposta ultima di Broch verrà solo nel '49 ed è altamente illuminante per la sua concezione artistica e in genere per l'atteggiamento di tutta quella generazione di scrittori che, come già si è visto, perseguono, senza illusioni ma con l'eroica tenacia del « nonostante tutto », il loro compito di ricercatori della verità: « So wenig das Kunstwerk zu bekehren vermag, der Läuterungsprozess selber gehört trotzdem dem kunstwerklichem Bereich an; ihn zu exemplifizieren ist dem Kunstwerk möglich — der *Faust* ist hierfür das klassische Beispiel —, und durch diese Fähigkeit zur Darstellung und (was noch mehr ist) zur Vermittlung von Läuterung gelangt die Kunst zu ihrer bis ins Metaphysische reichenden sozialen Bedeutung »².

Questa è tuttavia un'anticipazione possibile solo a noi posteri. Perché Broch giungesse a questa conclusione che, pur negando all'arte la capacità di convertire, le riconosce quella di esempi-

¹ cfr. Rothe, op. cit.

² Broch, V, 364.

ficare e mediare il processo di illuminazione, fu necessaria una vita intera, e dovettero innanzi tutto passare dieci anni di silenzioso confronto col suo tempo, finché, ritiratosi dagli affari, quella realtà che fino allora lo aveva dominato poté farsi materia della sua riflessione e oggetto della ricerca. La liquidazione delle fabbriche paterne, perfezionata nel 1929, significò così per Broch la perdita (definitiva) dell'agiatazza, ma contemporaneamente la conquista di quella libertà spirituale che è indispensabile e unica dimensione dell'arte.

III

« Si può con qualche diritto sostenere che una rivoluzione radicale dello stile del pensiero.... si verifica sempre quando il pensiero cozza contro la sua barriera d'infinità, quando non può più risolvere le antinomie dell'infinito con i vecchi metodi ed è quindi costretto a rivedere i suoi propri fondamenti »¹. A questa conclusione portò in Broch l'osservazione della realtà contemporanea e, rovesciatosi il punto di arrivo in punto di partenza, dette l'avvio a quel complesso esame della struttura logica del tempo, che è racchiusa nella sua prima opera di vasto respiro, la trilogia dei *Sonnambuli*². Frutto di una decennale meditazione, essa raccoglie e precisa tutte quelle intuizioni precedenti sulla storia, sull'uomo e sull'arte, che la guerra aveva in parte suscitato e in parte confermato, svelando lo squallido sfondo che si celava dietro le quinte ormai crollate di quella che era stata creduta la *belle époque*. È per questo che il libro termina col 1918, nel quadro feroce e desolato di una cittadina renana travolta dalla disfatta. L'esercito in ritirata con i suoi feriti e i suoi disertori, la rivolta dei carcerati e la violenza dei vili, la vendetta personale e l'epidemia di spagnola, tutto sale come una marea di distruzione e di vergogna, tanto più orribile in quanto oscuramente ognuno sa che la guerra « viene soltanto in secondo luogo », non è che il « volto notturno »³, di un più vasto disfacimento. Qui si spezzano

¹ *Sonnambuli*, p. 499.

² Iniziato intorno al 1928, il romanzo vide la luce tra il 1930 e il '33 a Monaco di Baviera, nel Rhein-Verlag.

³ *Sonnambuli*, p. 561-62.

definitivamente i legami con gli antichi sistemi e l'uomo, solo e spoglio di valori, si chiude « in un'indifferenza prossima alla pazzia »¹, in un assoluto mutismo che pure, paradossalmente, contiene (proprio perché è giunto all'assoluto, allo zero oltre il quale è impossibile andare) la speranza di un capovolgimento, di una conversione del negativo in positivo. Questa speranza — identica in fondo alla fede nella scintilla divina che non è negata a nessuno — conforta il pensiero di Broch in vista delle generazioni future, ma non lo libera dalla colpa del suo tempo né lo esime dalla ricerca e dalla ricostruzione del processo che nella guerra ha trovato il suo termine. Perciò il romanzo (che è tale solo nel senso in cui, ad esempio, è romanzo il capolavoro di Musil) ripercorre, ancora una volta « metodicamente », le tappe del progressivo disfacimento, articolandosi in tre esemplari vicende: *1888. Pasenow o il romanticismo, 1903. Esch o l'anarchia, 1918. Huguenau o il realismo.*

La prima descrive una stagione nella vita di Joachim von Pasenow, cadetto di una nobile famiglia prussiana che il padre ha avviato fin da ragazzo alla carriera militare. Lo si incontra alternativamente a Berlino, innamorato di Ruzena, una tenera e appassionata boema, animatrice di locali notturni, e nella campagna avita, confuso dalla gelida e virginale bellezza di Elisabeth, la figlia di un vicino proprietario terriero, che poi finirà per sposare. Grande importanza ha, accanto lui, la figura di Bertrand, un ex commilitone che, abbandonata senza ragioni plausibili la carriera militare e dandosi invece con fortuna agli affari, rappresenta *grosso modo* l'opposto del mondo di Joachim e per questa sua libertà dalle convenzioni è da lui guardato con orrore e insieme con invincibile interesse. Bertrand è anche l'unico personaggio — esclusa una fugace e squallida apparizione di Ruzena invecchiata — che collega la prima parte con la seconda. Anche nei confronti del contabile Esch, Bertrand, ormai direttore di numerose imprese industriali e presidente di una casa armatrice per la quale Esch lavora qualche tempo, incarna una realtà nemica eppure in certo qual modo superiore, un elemento di disordine che l'impulsivo contabile non può tollerare e che decide perciò

¹ *Sonnambuli*, p. 673.

di eliminare denunciando Bertrand alla polizia per omosessualità. Questa impresa (culminante nella visita — tra reale e sognata — fatta da Esch all'armatore nella sua villa di Badenweiler) non è tuttavia la sola in cui si impegni questo maniaco dell'ordine. Per salvare la *partner* di un lanciatore di coltelli dal suo supplizio serale, si fa amministratore di una compagnia teatrale e reclutatore di lottatrici; per liberarla dallo stagnare di una vita solitaria, sposa la vedova Hentjen, grassa e non più giovane proprietaria di un'infima trattoria, continuamente mescolando motivi personali a confuse istanze di giustizia, in un groviglio inestricabile di sentimenti e situazioni. Nella terza parte, Esch è diventato proprietario di un giornale locale in una cittadina della zona della Mosella e lì incontra Pasenow, che comanda la piazza col grado di maggiore. Tra l'aristocratico ufficiale e l'ex contabile nasce una forte simpatia umana, basata soprattutto su una comune aspirazione religiosa, su una nostalgia di redenzione che ognuno spera di realizzare con l'aiuto dell'altro. L'intervento di Huguenau, un disertore alsaziano che la guerra non distrae dalla tenace volontà di ricchezza dell'affarista nato, significherà la rovina di entrambi: Esch perderà il giornale, la tipografia e infine la vita stessa; Pasenow conoscerà ciò che ha più temuto di tutto, la vergogna di una fine « non cavalleresca ». Altre figure marginali, come Hanna Wendling, sposa di guerra, o Gödicke, il soldato che, strappato miracolosamente alla morte, ricompone i frammenti della sua anima, illustrano in vario modo la realtà morale di quel tragico tempo e anche rispetto ad esse Huguenau rappresenta, secondo la costruzione dialettica tipica di Broch, il principio genericamente contrario, quel realismo implacabile e senza scrupoli che, teso com'è al suo scopo, non può non trionfare su tutti. A parte vengono infine narrate le vicissitudini di una fanciulla dell'esercito della salvezza (spesso in forma lirica) e esposte le teorie sulla disgregazione dei valori. È un inserimento sorprendente, che accentua l'impressione di discontinuità del libro e che tuttavia costituisce il punto di partenza per la comprensione di esso e dell'intera teoria artistica di Broch, nell'ambito della quale tali *excursus* esplicativi e interlocutori assolvono una specifica funzione. Interrompendo infatti il filo della narrazione, essi creano tra il lettore e il fatto riportato una distanza critica che è in un certo senso analoga alla *Verfremdung* postulata da Brecht, solo

che la realtà che dovrebbe scaturire da quest'atto di riflessione non è la realtà sociale ma quella ontologica, la dimensione metafisica, cioè, che, riconosciuta o meno, costituisce lo sfondo di ogni processo del pensiero. Innegabilmente, il ricorso al commento equivale al riconoscimento dell'incapacità dell'arte di esprimersi compiutamente da sola, ma è perfettamente valido nel quadro di una poetica che, come quella brochiana, intende l'arte innanzi tutto come strumento d'indagine. In vista di un tal fine, poco importa che l'invenzione si completi con la speculazione, poiché, al contrario, uno dei cardini della rivoluzione letteraria cui Broch partecipa è proprio la convinzione che la vecchia rappresentazione della realtà, sia pure concreta e fedele come quella naturalistica, non basti più e che, come ha dimostrato Joyce « mit monumentaler Gültigkeit »¹, un mondo diventato ultracomplesso può essere rappresentato solo servendosi di « mezzi pluridimensionali ». Alcuni di questi mezzi sono appunto lo stile e la struttura particolare dell'opera, che costituiscono, secondo la definizione di Reiss², rispettivamente la tattica e la strategia di cui il moderno sperimentatore si serve per combattere la sua battaglia.

Tutto ciò appare più chiaro se si tiene presente che, nei *Sonnambuli*, l'impiego di tali mezzi va di pari passo con lo spostarsi dell'azione nel tempo, così che il racconto, lineare all'inizio, si frantuma e si dissolve sempre più man mano che si avvicina alla catastrofe finale. Nella prima parte, ambientata nel mondo ancora apparentemente saldo del morente XIX secolo, la struttura è infatti compatta, unitaria, e lo stile, come è stato concordemente rilevato dai critici, arieggia quello di Fontane. Naturalmente, dietro questa voluta imitazione si cela — altro mezzo stilistico caro ai moderni come Thoms Mann, Joyce o Musil — un'intenzione parodistica nei confronti del linguaggio tradizionale, che esplose a volte in forma particolarmente palese e amara. Si veda, ad esempio, la descrizione del vecchio Pasenow padre e del suo modo di camminare: « ... Ed è terribile pensare che quella andatura a tre gambe, diritta alla meta; dev'esser falsa come quel procedere in linea retta: diretto al nulla!... e si scopre con terrore

¹ Broch, V, 363.

² H. S. Reiss, *Style and Structure in Modern Experimental Fiction* in « Stil und Formprobleme in der Literatur », Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg 1959, pp. 419-24.

che così cammina il diavolo, cane che zoppica su tre gambe, che questa è un'andatura rettilinea a zig-zag... »¹. Qui non c'è più nulla del realismo ottocentesco, ma, dietro la cosa minuziosamente descritta (l'andatura del vecchio signore), si apre subito una prospettiva immensamente più vasta e complessa, si rivela la presenza nascosta di potenze minacciose (il nulla, il diavolo): volendo fare un riferimento, non è più a Fontane che si pensa, ma se mai al Thomas Mann del *Doktor Faustus*.

La storia di Esch, col suo convulso agire e l'incessante lavoro mentale alla ricerca di un nesso che gli sfugge, è già più frammentaria e già conosce quella doppia dimensione tra realtà concreta e realtà interiore che culmina nell'episodio di Badenweiler. Non a caso, diversi passi ricordano qui Kafka, come l'*excursus* sul viaggiatore: « Nei suoi dubbi si rivolgerebbe volentieri a qualche impiegato in uniforme, come fanno i viaggiatori inesperti, ma la banchina è così estesa, così smisuratamente lunga e nuda, che si stenta a percorrerla e ci si deve reputar fortunati se, pur senza fiato, si riesce ancora a raggiungere il treno, dovunque esso vada. Poi naturalmente ci si sforza di decifrare sulle vetture i cartelli che indicano la destinazione, ma si capisce subito che è un'inutile impresa, perché sui cartelli non ci sono che parole »². O ancora: « Parecchi hanno infilato il biglietto nel cappello, perché la loro innocenza risulti già da lontano; ma i più lo cercano in fretta angosciati non appena risuona l'appello della coscienza e appare l'impiegato in uniforme. Chi medita un assassinio è subito colto in fallo ed è inutile che, come un bambino, ingolli cibi e leccornie d'ogni sorta; è pur sempre l'ultimo pasto del condannato »³. Le strane associazioni di idee di Esch che, apparentemente immotivate, non mancano di destare nel lettore meraviglia e talvolta anche stizza, preludono soltanto a quello che sarà il disegno strutturale della terza parte. Lì davvero fatti

¹ *Sonnambuli*, pp. 8-9.

² *Sonnambuli*, p. 305.

³ *Sonnambuli*, p. 307. Con Kafka (di cui Broch diceva che non ne nascono due nello stesso secolo) esistono del resto anche altre analogie. Il rapporto di Joachim con Bertrand, dopo il fidanzamento del primo, ricorda ad esempio quello del protagonista dell'*Urteil* con l'amico di Pietroburgo (cfr. *Sonnambuli*, p. 137: « non sarà facile comunicargli il fidanzamento etc. »). Anche il vecchio Pasenow poi, come il padre della novella kafkiana, stabilisce con l'amico del figlio un'intesa segreta (cfr. *Sonnambuli*, p. 93).

e situazioni sembrano non avere alcun nesso tra loro e, lungi dal ruotare intorno a un centro, sembrano scomporsi in una fluida costellazione, retta dal caso o dall'arbitrio dell'autore. Giunti però al termine di questo processo di smembramento, tutte le figure e le azioni si rivelano inestricabilmente legate tra loro, ognuna essendo, a suo modo e su un piano diverso, l'espressione di una realtà che le sorpassa e le accomuna, l'emanazione, cioè, dello stile del tempo. Ogni epoca, infatti, è caratterizzata dal suo stile « che penetra in egual maniera tutte le espressioni vitali »¹ di essa e poiché ogni azione è sempre tacitamente giustificata da argomenti logici che la dimostrano necessaria e ben fatta, ne consegue che, prima ancora di tradursi in atto, lo stile si rivela nel pensiero, nell'intima logica del tempo. A ciò si potrebbe obiettare che « la logica formale assoluta è qualcosa di permanente e inalterabile », priva cioè di stile come la matematica, ma Broch, dopo aver sollevata la questione, risponde che solo teoricamente la forma logica non ha rapporto col contenuto, mentre in realtà riposa proprio su « fondamenta di contenuto ». Se così non fosse, infatti, le catene logiche normali procederebbero all'infinito senza giungere ad alcuna conclusione, laddove esse non solo vengono sempre prima o poi interrotte, ma si articolano in anelli che prendono l'inizio da quello che Broch chiama punto di plausibilità, vale a dire una verità (di contenuto) tanto evidente e dimostrabile da diventare assiomatica. E qui appunto si manifesta il legame tra pensiero e tempo, poiché ogni epoca ha i suoi particolari assiomi. Analizzando quelli ontologici, Broch osserva come nei popoli primitivi, dove « ogni cosa del mondo... è in certo modo *causa suoi*, ogni albero è abitato dal suo proprio demone »² esistevano infinite brevissime catene ontologiche, mentre nel mondo monoteistico, che tutto faceva convergere in Dio, le catene si sono infinitamente allungate, ma insieme ridotte di numero. Quando poi, nell'occidente cristiano, al Dio antropomorfo e quindi finito-infinito, si è sostituita l'astrazione del puro infinito, ogni catena di plausibilità si è trovata non più a tendere verso un valore centrale e immobile, ma ad elevarsi all'assoluto irraggiungibile, nettamente separata da ogni altra e unicamente fine a se stessa.

¹ *Sonnambuli*, p. 423.

² *Sonnambuli*, p. 441.

La logica, pervasa ormai dall'astratto, si è radicalizzata al punto da costituire sfere di valori autonome e parallele, che rifiutano di unirsi in sistema comune e tendono, ognuna nel proprio ambito, a raggiungere il massimo sviluppo logico, la massima resa pratica. Questo processo di atomizzazione dei singoli valori ha avuto inizio, indirettamente, con la scolastica e ha conosciuto nel Rinascimento, dove era ancora legata alla visione interiore di Dio, la sua stagione più gloriosa, per sfociare poi, a quattrocento anni di distanza, nel più piatto positivismo. Qui la radicalizzazione del pensiero ha raggiunto il suo punto apicale e, sommerso Dio « nella neutralità infinita dell'assoluto », si esprime in concetti come « la guerra è la guerra, *l'art pour l'art*, la politica non ha scrupoli, gli affari sono affari »¹. Questo è lo stile odierno del pensiero e ciò che nei *Sonnambuli* ha l'aria di una ricostruzione storico-ambientale lo è solo in quanto indagine del meccanismo logico che muove cose e persone nella realtà contemporanea. I personaggi non sono altro che espressioni di questo meccanismo, offrendo così la visione di quella realtà pluristratificata che Broch si proponeva di rappresentare. Ognuno di essi si muove infatti in una diversa sfera di valori, i cui estremi si trovano — anche cronologicamente — espressi in Pasenow e in Huguenuau.

Il romanticismo di Joachim von Pasenow è nostalgia sentimentale dell'unità perduta, tentativo di vincere la solitudine inseguendosi in un sistema di valori accettato tanto più dogmaticamente quanto più in fondo esso gli è estraneo. Costretto alla carriera militare, egli non tarda perciò a innalzare l'uniforme a valore assoluto (« poiché l'innalzare il terrestre all'assoluto è sempre romanticismo »²), a principio ordinatore del mondo, il cui compito è di eliminare « l'aspetto incerto e fluido della vita, così come nasconde quel che d'incerto e molle presenta il corpo umano, ne copre la pelle e la biancheria e impone al soldato di sentinella d'infilare i guanti bianchi »³. « Poiché, sebbene egli non si fosse radicato nella carriera militare, né questa in lui, l'uniforme era diventata il simbolo di molte cose; e nel corso degli anni egli l'aveva foderata e imbottita di tante idee che, isolato in essa e al sicuro, non avrebbe più potuto farne a meno: isolato dal

¹ *Sonnambuli*, pp. 464-65.

² *Sonnambuli*, p. 19.

³ *Sonnambuli*, p. 19.

mondo e dalla casa paterna, pago di quel sicuro rifugio, quasi senz'avvertire che l'uniforme non gli lasciava che un margine esiguo di libertà personale e umana, non più largo di quello dei polsini inamidati ch'essa concede agli ufficiali»¹. Chiuso in questo mondo d'ordine impeccabile, d'assoluta impersonalità, di saldezza gerarchica, egli ricaccia tutto il resto nella sfera borghese-disordinata, barbarica, piena di inside nascoste. A questa sfera appartiene in primo luogo Bertrand, il traditore che, certo per ragioni innominabili, è passato al mondo losco degli affari; il cinico per il quale l'onore è solo «pigrizia del sentimento»²; il viaggiatore che non esita a recarsi in America, che pure è notoriamente «la terra dei figli degeneri, corrotti e ripudiati»³. Ma alla sfera del disordine borghese appartiene ugualmente il sesso e quindi Ruzena che non a caso è straniera, non a caso è legata all'ambiente equivoco del teatro: «Come aveva egli potuto credere di trovare mai la strada fino a lei... lei, fin dall'inizio perduta!»⁴. Così l'amore di Ruzena è condannato e, rinunciando a lei, Joachim rinnega la sola parte vera di sé, che egli fino allora era stato in grado di esprimere. Il matrimonio con Elisabeth, che sa di non poter amare, viene deciso per le stesse ragioni che lo hanno spinto a eliminare dalla sua vita Ruzena: perché in lei, che gli è affine per nascita, provenienza e educazione, che è vissuta nella gelosa custodia dei genitori, nel perpetuarsi di un secolare sistema di vita, in lei egli spera di trovare un secondo baluardo contro il disordine, ora che, chiamato a sostituire il fratello morto nella tenuta paterna, ha abbandonato la vita militare. E poco importa che egli fraintenda le personalità di Elisabeth, vedendo virginale pudore e siderale freddezza dove Bertrand riconosce invece i segni di una prepotente sensualità: ciò che conta è che Joachim cerca nel matrimonio il riscatto, dinanzi a Dio e agli uomini, dall'incontrollabilità dell'attrazione fisica e del piacere, come egli l'aveva vissuto con Ruzena e come forse Elisabeth avrebbe potuto provarlo con Bertrand. «Se Dio ha mandato a entrambi il tentatore, fa ormai parte della prova impostagli liberare Elisabeth da quella

¹ *Sonnambuli*, pp. 22-23.

² *Sonnambuli*, p. 53.

³ *Sonnambuli*, p. 26.

⁴ *Sonnambuli*, p. 69.

tentazione terrena!»¹. Una simile dogmatizzazione astratta del sentimento finisce prima o poi col vendicarsi di se stessa, e dinanzi al letto nuziale Jochim è infatti paralizzato dalla sensazione di essere non il compagno ma il profanatore della sposa. E se anche, come ci informa l'autore, «dopo diciotto mesi circa ebbero il primo figlio»², è chiaro che questo matrimonio potrà (almeno fino allo scoppio della guerra) proteggere Joachim dal disordine esteriore, ma non dalla solitudine dell'anima, che è il più vero e temuto nome della disgregazione dei valori. L'incapacità di evadere dagli schemi convenzionali alla ricerca di una verità personale resterà infatti immutata anche a distanza di anni³ ed è appunto questa costante che rende il romanticismo di Pasenow assai simile al filisteismo di Antigonus - Zacharias. Naturalmente, il personaggio è disegnato con penna diversa, con una simpatia umana giustificata dal fatto che l'ufficiale si pone problemi nemmeno sospettati dall'altro, ma proprio ciò rende più esplicito il pessimistico verdetto di Broch. Il fallimento, infatti, di un uomo che, come Joachim (e come più tardi A., il protagonista degli *Innocenti*), non è dei peggiori, conferma nella sua inguaribilità il più gran male del mondo d'oggi, vale a dire la solitudine cementata dall'egoismo, l'incomunicabilità potenziata dalla dogmatizzazione dei singoli valori. E anche quando, fattosi vecchio e pio, Pasenow cercherà rifugio nella fede, nella sua religiosità continueranno a confluire i consueti moduli mentali, facendone, nonostante la sincerità del sentimento, ancora una volta il centro di una visione romantica del mondo, una specie di privilegio riservato al signore che, circondato dai figli e dalla servitù, legge la Bibbia a Pasqua e a Natale e si reca in chiesa «nella bassa slitta foderata di pelliccia»⁴. Deluso dall'uniforme («la guerra all'improvviso non era più una questione di uniformi, di calzoni azzurri e rossi, di camerati nemici che incrociavano cavallerescamente le spade...»⁵), egli cerca ora nella religione l'ultimo baluardo contro il temuto disordine, anche se a volte gli capita di intuire nell'ambiguo «mondo borghese» una possibilità di libertà che a lui è stata

¹ *Sonnambuli*, p. 145.

² *Sonnambuli*, p. 164.

³ «A una pace onorevole...» brinderà il maggiore Pasenow ancora l'ultimo momento prima del disastro (cfr. p. 452 sgg).

⁴ *Sonnambuli*, p. 495.

⁵ *Sonnambuli*, p. 438.

sempre negata. La stessa amicizia con Esch, impensabile in gioventù, non è immune da una profonda diffidenza, dal sospetto che il legame con un uomo così diverso da lui stesso sia una trappola tesagli dal demonio — scimmia di Dio — per confonderlo in eterno. E, per quanto ingiustificato sia il dubbio nei confronti di Esch, la sua vita si concluderà davvero nel segno della più amara ironia allorché, cercando di rompere la solitudine almeno in vista della morte, il vecchio maggiore stringerà disperatamente, senza saperlo, la mano del suo carnefice Huguenau!

Per Huguenau, viceversa, la solitudine non costituisce un problema. Sciolto da ogni vincolo morale, sordo a ogni sentimento, egli non avverte la propria e sa sfruttare a suo vantaggio quella altrui. In lui, infatti, l'assolutizzazione di una sfera di valori — in questo caso la volontà di successo — è espressa nella sua forma estrema, facendone il più mostruoso prodotto, anzi il capolavoro dell'età realistica, « il segno abbreviativo » dello stile di un'epoca che disdegna ogni distrazione dalla meta, così come la sua architettura strettamente funzionale disdegna l'ornamento: « Huguenau è un uomo che agisce in modo opportuno. Opportunamente suddivide la sua giornata, conduce i suoi affari, redige e conclude i suoi contratti. Tutto ciò si fonda su una logica affatto disadorna, e che tale logica richieda in ogni caso l'assenza dell'ornamento non sembra conclusione troppo arrischiata; anzi il fatto par giusto e buono, com'è giusto e buono tutto quel che è necessario. Eppure a questa nudità è legato il nulla, è legata la morte e dietro ad essa si nasconde il mostro di un'agonia in cui si sfascia il tempo »¹. Tutto essendo dunque sottoposto al criterio del massimo profitto, valutazioni morali come bene e male non trovano applicazione nella psicologia dell'intraprendente commerciante tessile². Perfino quando prende corpo in lui l'idea di sbarazzarsi

¹ *Sonnambuli*, p. 432. L'architettura è sempre parsa a Broch la più importante espressione dello stile di un'epoca, in quanto è quella forma dello spirito che, realizzandosi nello spazio, traduce la più immediata esigenza umana, che è la soppressione del tempo per farne, appunto, spazio. Perciò nei *Sonnambuli*, nel saggio su Hofmannsthal e in altri contesti esprime a più riprese il suo orrore per l'architettura eclettica e spoglia dell'età moderna, prova incontrovertibile della sua mancanza di stile.

² È difficilmente un caso che Huguenau lavori nell'industria tessile, come Broche stesso da giovane. Il discorso sugli spunti autobiografici contenuti nel libro ci porterebbe troppo lontano; giova tuttavia sottolineare la durezza del giudizio su quegli aspetti della società odierna che l'autore ha conosciuto di persona. Così l'impetosa caratterizzazione di Pa-

di Esch, non è tanto l'odio a spingervelo quanto il pensiero di rifarsi del danno subito da lui, che gli ha sottratto il maggiore, per la cui amicizia Huguenau si era dato tanto da fare. Né più né meno come la guerra stessa, finché non aveva deciso di disertare, Esch è ai suoi occhi nient'altro che un concorrente fastidioso, un intralcio allo sviluppo dei suoi affari: « in un mondo assolutamente razionale non c'è sistema assoluto di valori, non ci sono peccatori, tutt'al più esseri nocivi »¹.

Esattamente il contrario vale per Esch, l'appassionato contabile per il quale « il mondo era diviso in bene e male, in bianco e nero, e se per caso fosse sfuggito un errore di contabilità, bisognava eliminarlo »². Questa esigenza di giustizia si manifesta dapprima in forma rudimentale e semplicistica — contrapponendo, per esempio, all'arresto del sindacalista Martin la denuncia del capitalista Bertrand — e senza mai disgiungersi del tutto dal tornaconto o almeno dal gusto personale. Ma, ben presto, un rabbioso desiderio di chiarezza, un'ostinata volontà di risalire all'origine dell'errore, spostano la ricerca dal piano sociale a quello metafisico, e l'aritmetica di Esch si arricchisce di un elemento imprevedibile: l'idea del sacrificio. La prima a suggerirgliela è Ilona che, tutta sola sulla scena, « sorridente tra i coltelli, aspettando che uno la colpisce al cuore » desta in lui l'impulso di liberarla, facendosi crocifiggere al suo posto. Anche mamma Hentjen, sola a sua volta nella sterile rispettabilità della sua esistenza di vedova, è una creatura da riconquistare alla vita, così che le due donne finiscono con l'identificarsi nell'unica immagine dell'umanità inconsapevole, che egli si sente chiamato a redimere. « Circondando mamma Hentjen di un amore perfetto, portando la sua vita come la propria per ridestar la morta nel suo abbraccio redentore, abbracciando amorosamente colei che già invecchia, toglierà il peso degli anni e del ricordo dal corpo di Ilona, erigerà alla nuova, virginea bellezza di Ilona l'alto gradino della sua nostalgia; sì, così divise erano le due donne, eppure una sola, riflesso dell'Uno, di quell'invisibile a cui non è lecito volgersi e che pure è la terra natale »³.

senow padre ha certo un suo nesso segreto col non sopito rancore per il proprio dispotico genitore.

¹ *Sonnambuli*, p. 564.

² *Sonnambuli*, p. 447.

³ *Sonnambuli*, p. 329.

Ma la necessità del sacrificio gratuito gli si chiarirà definitivamente solo nel colloquio con Bertrand e la nebulosità di quest'incontro sospeso tra reale e irreale, lungi dal limitare la portata del riconoscimento, gli darà invece l'inequivocabile certezza delle verità intuite non solo con la ragione, ma con tutto il proprio essere, nella lucidità del sogno: « Grande è l'angoscia di chi si risveglia. Egli ritorna con meno diritti e teme la forza del suo sogno, che è diventata non azione, forse, ma certo nuovo sapere »¹. In effetti, Esch ha appreso molte cose dalla conversazione e anche dalla stessa vista di Bertrand, tanto che, dopo l'incontro di Badenweiler non solo si spengono in lui molte inquietudini come l'ansia di partire per terre libere e lontane, ma il suo stesso carattere appare mutato, preparando la trasformazione del gagliardo frequentatore di bettole e bordelli nell'ascetico paladino di giustizia della terza parte. Il suo « nuovo sapere » si può sintetizzare in due verità, inconciliabili nel tempo ma non nella sostanza: la prima è, come si è visto, la necessità del sacrificio (« Molti debbono morire, molti venir sacrificati, per far posto al redentore che conosce ed ama. E soltanto la sua morte espiatoria redime il mondo, portandolo a nuova innocenza. »²); la seconda è la coscienza che, nonostante la morte del redentore, il mondo non riuscirebbe a riconquistare lo stato d'innocenza prima che sia giunta « la fine dei tempi ». Incorreggibile e immutabile nella sua natura terrestre, l'uomo non può raggiungere l'adempimento, ma gli restano la nostalgia, la speranza, l'aspirazione infinita alla libertà e, sapendo ormai « che quaggiù tutti dobbiamo percorrere con le grucce il nostro sentiero »³, la rivolta di Esch lentamente si placa.

Non c'è dubbio che in questo personaggio Broch ha espresso molte delle convinzioni che più gli stavano a cuore: il concetto dell'attesa, tipica dei tempi di transizione, che diventerà il *Leitmotiv* della *Morte di Virgilio* (« noch nicht und doch schon »); l'ideale di una vita moralmente impegnata e altruisticamente attiva (Virgilio penserà di distruggere l'*Eneide* proprio perché essa gli sembra incapace di giovare ad alcuno), e, infine ma non ultima, la sua idea dell'amore. Ciò non appare subito chiaro, perché

¹ *Sonnambuli*, p. 315.

² *Sonnambuli*, p. 314.

³ *Sonnambuli*, p. 353.

l'autore ha scelto ad illustrarla una donna men che modesta come mamma Hentjen, descritta per giunta con tutta l'impetuosità di quella vena naturalistica che in lui scorre parallela alla componente simbolistica: grossa, sformata, addirittura animalesca nella sua ottusità (« E lei ricambiò il bacio con grosse labbra asciutte, un po' come un animale che preme il grugno contro un vetro. »¹). Eppure, non c'è ombra d'ironia nelle parole che concludono la storia del suo matrimonio con Esch: « Andavano tenendosi per mano e si amavano »². Ciò che infatti garantisce la riuscita di questa unione e la differenza, ad esempio, da quella di Antigonus e Philaminthe o, per altro verso, di Joachim ed Elisabeth, è il raggiunto equilibrio tra le due fondamentali componenti dell'amore: l'incontro dei sensi e, insieme, l'afflato sovratemporale che l'uomo introduce nell'amplesso. Lo spirito, rappresentato dall'elemento maschile, trova il suo complemento nell'anima, incarnata dalla donna intesa come madre³, così che in mamma Hentjen Esch intuisce fin dall'inizio il principio di salvezza fuori dall'ambiguità del mondo circostante, realizzando poi con lei quell'assoluto che è fine dell'amore, comprendendo « che non di piacere si tratta, ma di un'unione superiore al pretesto fortuito, triste e perfino sordido; di un comune annientamento che, fuor del tempo, abolisce il tempo... affinché [all'uomo] sia dato quel che appartiene a lui solo: la redenzione »⁴.

E se anche, alla fine, l'utopia di un più vasto riscatto dell'umanità risulterà condannata al fallimento, tuttavia la morte di Esch, tradito e assassinato, sarà pur sempre morte di espiazione, presagio della fine del salvatore, del « figlio crocifisso su cui si edificherà la casa ». Di più, del resto, non poteva raggiungere la generosa ma confusa rivolta del contabile, che sperava di eliminare il male come si corregge un errore di calcolo. Tra il mondo vecchio (Pasenow) e il mondo nuovo (Huguenau), egli rappresenta infatti non l'incontro ma lo scontro di due realtà, il momento

¹ *Sonnambuli*, p. 260.

² *Sonnambuli*, p. 354.

³ Il concetto della donna come madre ritorna spesso in Broch, e soprattutto nel *Tentatore*, nella figura di Mutter Gisson, che incarna l'idea della sfera materna, cui l'uomo ridiscende dopo le grandi catastrofi che hanno travolto l'ordine patriarcale. Cfr. a questo proposito K. A. Horst *Die dte. Literatur der Gegenwart*, Nymphenburger Verlag 1957; H. Pongs, op. cit.; L. Mittner, *La letteratura tedesca del Novecento*, Torino 1960.

⁴ *Sonnambuli*, p. 264.

appunto della massima confusione dei valori. Perciò Esch è solo fino a un certo punto il portavoce di Broch, completato dalla figura opposta eppure complementare di Bertrand¹. Assai più chiavoveggente di lui, Bertrand, spirito libero e quasi illuministico nella sua razionalità, sa dove sia il bene e dove il male, ma è troppo scettico per voler fare la sua scelta e accetta, con l'indifferenza morale dell'esteta, un sistema di valori che gli è estraneo. Ma quanto più il gioco esteriormente gli riesce, inserendolo nelle gerarchie maggiormente rappresentative del sistema stesso, tanto più cresce all'interno quel senso di solitudine e di frustrazione che, risultato vano ogni tentativo di evasione, lo condurrà al suicidio. Il fallimento di Bertrand si somma così a quello di Pasenow e di Esch, l'egotismo dell'uno si affianca al conservatorismo e all'impulso rivoluzionario degli altri due, esprimendo tutti insieme, come Broch voleva, le reazioni diverse e ugualmente inefficaci di una generazione condannata.

Quanto a colui che apparentemente trionfa di loro, l'efficiatissimo Huguenau, egli è in realtà soltanto funzione di una logica che è fuori di lui e che, dopo avergli procurato una facile vittoria, lo condanna in definitiva a un insuccesso che non è meno reale per il fatto di non essere riconosciuto. Tornato infatti ai suoi affari e alla solidità della sua esistenza borghese, l'ex disertore e assassino crede di aver trovato per sempre rifugio nella sicurezza di un sistema parziale — il più concreto di tutti, quello del commercio e del denaro —, ma sentirà invece, con stupore e disagio, infiltrarsi in esso l'inquietante senso del labile e del casuale, l'angosciosa insicurezza che si estende perfino al sistema del mercato: «... poteva... accadere che con aria ironica e con un gesto sdegnoso della mano tentasse disfarsi di qualcosa che, stranamente, non riusciva a capir donde venisse, e poi domandasse con improvviso stupore: Cos'è il denaro?»² Questa precarietà che, senza capirla, egli sente nell'aria, altro non è che la prima espressione dell'irrompere dell'irrazionale nel mondo (ultima e inevitabile conse-

¹ Che Bertrand stia particolarmente a cuore a Broch, risulta non solo dalla simpatia con cui l'autore lo descrive nella prima parte, ma anche da alcuni passi della terza, dove è facile riconoscere in colui che racconta la storia di Maria e di Nuchem — e che si identifica con l'autore stesso — molti punti di contatto con Bertrand. Si veda specialmente p. 582: «È rinuncia questa? È abbandono di ogni estetismo? dov'ero un tempo?... nulla è inverosimile, nemmeno un castello nel parco.....».

² *Sonnambuli*, p. 669.

guenza dell'exasperazione del razionale) « ora che l'individuo, solo e autonomo, si è affrancato da ogni valore »¹. In Huguenau Broch ha infatti sintetizzato la fase finale del processo di alienazione da tempo in atto nello spirito europeo, cioè il crollo definitivo delle istituzioni, la mancanza di rapporti, l'indifferenza, anzi il disgusto, per tutto ciò che è umano.

Con un moto, però, che già conosciamo dalla sua prima novella, il pessimismo bronchiano, giunto alla sua formulazione più radicale, tende a riscattarsi nella fede di un rinnovamento futuro e, dallo stesso orrore per questa realtà implacabilmente smascherata, nasce la speranza che «... forse così dev'essere, perché soltanto una generazione così assolutamente muta è capace di sopportare la vista dell'Assoluto e il primo fiammeggiare della libertà »². Piccola ma indistruttibile, la scintilla dell'assoluto, l'idea platonica, continua a brillare, finché, con un capovolgimento dialettico analogo a quello dell'ultrarazionale in irrazionale, lo zero assoluto cui il romanzo è approdato diventerà la base di un nuovo sistema di valori e l'uomo, uscito dalla prigione del suo io isolato, ricongiungerà i fili del passato e del futuro, ritroverà la voce della speranza e della solidarietà. A quest'uomo che, aspettando il domani, soffre nell'infinita solitudine dell'oggi, è rivolto il consolante monito di S. Paolo col quale Broch chiude la sua trilogia: « Non farti male alcuno, perciocché noi siamo tutti qui »³.

IV

Nel 1932, quando i *Sonnambuli* videro la luce, la stagione più tragica del filisteismo tedesco era già iniziata. Quale sistema dominante di valori, il nazionalismo stava infatti già effettuando il passaggio del razionale all'irrazionale, il primo mettendo a disposizione del secondo quello che uomini come Antigonus e Huguenau ne avevano conservato, vale a dire un astratto schema di convenzioni e di dogmi, dietro il quale più comodamente si celava la crescente indifferenza dell'individuo sciolto da ogni volontà etica.

La descrizione che, nell'ultima parte della trilogia, Broch fa di

¹ *Sonnambuli*, p. 664.

² *Sonnambuli*, p. 573.

³ *Sonnambuli*, p. 676.

questa posizione dello spirito, è così profetica, che non stupisce saperlo immediatamente vittima del sistema da lui previsto e denunciato. Arrestato dai nazisti nel '38 e salvato dall'intervento di amici stranieri, tra cui Joyce, che riuscirono a farlo emigrare dapprima in Inghilterra e poi negli Stati Uniti d'America, egli vide davvero intorno a sé attuarsi lo zero assoluto e isolarlo in uno spazio di tempo che non aveva più continuità col passato e non aveva ancora accesso all'inimmaginabile futuro. La realtà, che fino allora gli aveva pur sempre concesso quell'esiguo margine di libertà che è poi la distanza necessaria ad affrontarla criticamente, permettendogli di scegliere i propri temi e gli esempi umani, s'identificava ora così indissolubilmente col suo destino medesimo, che non si poteva discuterla senza discutere contemporaneamente se stesso. Non come persona fisica, naturalmente, ma come esponente di quel mondo dello spirito che non è soltanto la prima vittima della mostruosa falsificazione dei valori portanti, ma anche il primo complice di essa, almeno finché non si sarà giustificato. *La morte di Virgilio* nasce quindi come un grandioso esame di coscienza e insieme come un tentativo di bilancio, una chiarificazione dei limiti e dei compiti dell'arte attraverso i secoli e soprattutto nei tempi più oscuri. Nel libro, concepito e iniziato in prigione, quando la fine era pericolosamente vicina, tutto rispecchia questa coscienza morale dello scrittore, il quale si sente così direttamente chiamato in causa, da non potersi isolare dal racconto nella sfera del semplice, obbiettivo relatore, ma deve al contrario ad ogni momento rispondere di sé medesimo, delle sue idee, del suo stesso processo creativo¹. Ciò si esprime innanzi tutto nello stile stesso e nella struttura dell'opera, che abbraccia in un solo respiro la realtà esteriore e quella interiore, il dialogo muto delle cose e l'allucinato monologo di Virgilio, fondendo in un unico linguaggio il pensiero dell'autore e quello del poeta latino. Poi nella figura del protagonista, apparentemente il più festeggiato dei poeti, il celebrato esaltatore della gloria romana, in realtà un uomo solo che, giunto alle soglie della morte, sente tutta la sua vita come un fallimento e la sua arte come un inutile inganno. Infine nella scelta dell'epoca, che è, come la nostra, epoca di dissoluzione interiore

¹ H. S. Reiss, op. cit. p. 419, afferma: « If the novel... tells a story, modern novelists were not always content to tell a tale, but rather made story - telling itself a subject of their story ».

dietro la smagliante facciata della grandezza imperiale. Tempo confuso di trapasso, sopraffatto dallo scetticismo e dall'epicureismo, dall'ipocrisia cortigiana e dall'affarismo fiorentino all'ombra della *pax romana*, esso ha per un verso perduto la fede negli antichi dèi, la visione compatta del mondo, la saldezza morale dell'era repubblicana, ma cela, per altro verso, fermenti nascosti, proteso oscuramente ma ansiosamente verso un futuro in cui Broch vede lumeggiare, speranza di un mondo nuovo, la stella di Betlemme. Per questa sua interiore incertezza, che la priva di un'autentica e universale verità, essa è, comunque, sempre come la nostra, un'età negata all'arte.

Le analogie di questa condizione storico-spirituale con quella attuale dimostrano subito che lo scrittore non ha cambiato i suoi temi, ma che questa volta preferisce affrontarli da una maggiore distanza, in una prospettiva più vasta che, lasciando necessariamente cadere ciò che è individuale e contingente, non faccia sussistere che l'essenziale, l'archetipo. In un tempo, infatti, in cui l'uomo stesso è diventato un problema, la sua problematica privata, personale, passa in secondo piano: « Die persönlichen Probleme des Individuums sind das Gelächter der Götter, und sie sind im Recht in ihrer Unbarmherzigkeit »¹. È un procedimento simile a quello usato da Thomas Mann nella tetralogia di Giuseppe, solo che, mentre Mann identifica nel nascere del monoteismo il primo fondamento della spiritualità moderna, Broch ferma la sua attenzione sul punto (più vicino nel tempo e nello spazio) che segna l'inizio della bimillennaria civiltà occidentale: il momento in cui, nella Roma imperiale, nel processo di liquidazione del paganesimo s'inserisce, rivoluzionario nelle sue promesse, l'annuncio portato dal Cristo. È chiaro che qui, ancor più che nei *Sonnambuli*, la ricostruzione storica è, come intento, assolutamente secondaria; tra l'altro il cristianesimo, ancora irrealizzato, è solo un profetico vagheggiamento di Virgilio morente, l'intuizione di una nuova dimensione dello spirito in cui convergono le speranze del tempo e la personale sete di redenzione dell'autore dell'*Eneide*. Descritta, com'è, tutta dall'interno, senza mai cedere alla curiosità del fatto storico o al pittoresco del riferimento ambientale, la morte di Virgilio è solo in terza istanza la fine del più celebre poeta della latinità.

¹ cfr. Broch, VI, 10.

Prima di ciò, essa rappresenta la prova suprema di ogni artista, chiamato a render conto non più al pubblico ma alla sua coscienza dell'autenticità della sua arte. E, prima ancora, è la morte in assoluto, il retaggio comune, il mistero insondabile su cui l'umanità non cessa di disputare. Per tre quarti del libro, Virgilio non fa che questo: porgere l'orecchio al proprio morire (« er lauschte dem Sterben »¹), finché nell'ultima parte — audacia incredibile e forse già oltre il limite del comunicabile — l'autore non lo introduce nel processo stesso della morte, del dissolversi della materia nella pura realtà spirituale. L'azione vera e propria si svolge nelle ultime diciannove ore di vita del poeta e in questo lasso di tempo — identico a quello concesso da Joyce al suo novello Ulisse — Virgilio lotta per la conquista della suprema « Erkenntnis », cerca cioè di scoprire il valore centrale che, nonostante la paurosa disintegrazione della conoscenza, continua a legare le diverse attività spirituali. Mentre però Joyce (il cui fine è analogo) frantuma all'estremo la realtà perché dalla sua atomizzazione risalti, sia pure solo sottintesa, la fondamentale identità dei fenomeni apparentemente più discordi², Broch effettua il suo tentativo in direzione opposta, cercando di ricostruire i frammenti in unità, di raggiungere, cioè, una visione totale e simultanea che solo la suprema tensione dell'anima di fronte alla morte può mediare. Come spiega infatti Hanna Arendt nella bella introduzione agli scritti teorici di Broch, la morte rappresenta per lui il male (« der Unwert an sich ») che tuttavia, allo stesso modo che il polo negativo presuppone quello positivo, ci fa riconoscere il valore autentico, il sommo vero. E poiché nulla è più estraneo all'io empirico del concetto di transitorietà e di fine, il valore capace di vincere la morte è solo la conoscenza, che sottrae le cose al flusso del tempo e le fissa in una dimensione eterna. Ma, di tutto il conoscere umano, quale è quello assoluto e necessario da contrapporre vittoriosamente all'assoluta necessità della morte? Questa è la domanda che, indistinta dapprima e poi sempre più chiara, si va formulando in Virgilio da quando, sbarcato febbricitante a Brindisi al seguito della flotta imperiale, la morte gli si annuncia vicina, non solo soggettivamente, nelle reazioni del suo povero corpo malato, ma quasi oggettivamente nella

¹ Broch, III, 85.

² cfr. W. Emrich, *Dte. Literatur in unserer Zeit*, Vandenhoeck 1959.

presenza di personaggi misteriosi: prima di tutti, il sorridente fanciullo Lysanias, che, emerso non si sa come dalla folla vociante, si fa sua guida e accompagnatore nell'alloggio assegnatogli. Nel ragazzo dall'aspetto contadino, che subito gli richiama alla mente l'infanzia serena nella campagna di Andes, rivive il passato come quella parte più vera di sé che l'ascesa poetica ha finito col soffocare. Nello schiavo asiatico, annunciatore della dottrina della Croce, si palesa invece il futuro come compito da assolvere, come ultima possibilità di realizzare se stesso. « Lysanias bin ich, Vergil — dice il fanciullo — und da dein Leben begann, leidenentlöst und kindheitsbehütet, da nahm dich die Mutter leidenentlösend, namenlos lächelnd in ihren Arm... »¹. Nell'alternarsi e nell'integrarsi dei due messaggi, si fondono l'inizio e la fine e Virgilio intuisce la via che supera l'angoscia della morte: comprendere la morte nella vita, perché illumini la vita stessa. E questa conquista del futuro non può aversi che risalendo al passato, alle più lontane origini nelle quali esso è già compreso, vale a dire ricordando, poiché solo ciò che fissiamo indissolubilmente in noi stessi diventa immortale. Non è questa, del resto, la somma aspirazione dell'arte, questo voler sottrarre al tempo il temporale, trasfigurandolo in una verità assoluta? « Oh, auch dies müsste man festhalten — geme tra sé Virgilio, vedendo l'imperatore prender posto accanto a lui — müsste es aufschreiben können, müsste es aufschreiben wie all das andere, das durch die vielen Jahre hindurch vorbeigeflossen war ohne aufgeschrieben worden zu sein, wie all das andere Menschliche, das nun kaum mehr ein Erinnern war, ein undeutliches Gewimmel von Schädeln und Gesichtsformen, bäurischen und städtischen, sie allesamt haarbewachsen und mit Haut überzogen, runzelig und glatt und manchmal sehr finzig, ein undeutliches Gewimmel von Gestalten, die vorübergezogen waren, vorübergeschlichen, vorübergehinkt, des Menschen ewiggleichbleibender Mannigfaltigkeitskreis, zu dem selbst der Augustus, der irdische Gottesträger, unabweislich gehörte, er ebenso unerinnert wie dieses ganze undurchdringliche, unabzählbare, unabbildbare Gewimmel von Lebensge-

¹ Broch, III, 294.

schöpfen, ebenso unerinnert wie jedes einzelne von ihnen, unerinnert sogar das Kreatürliche schlechthin, das ihnen allesamt inwohnt, fressend und schlafend, angefüllt mit Flüssigem und Halbfestem, unerinnert das Knochengestänge unter der Fleischüberpolsterung, das aufgerichtete Knochengestänge, mit dem sie sich bewegen, unerinnert der Mensch, oh der Mensch, in dessen Lächeln trotzedem das Göttliche wohnt, so dass er im Lächeln die Neben-Seele, den Neben-Menschen göttlich erkennt — die menschliche Verständigung, die Geburt der Menschensprache aus dem Lächeln »¹. E qui s'innestà la seconda domanda del poeta morente, strettamente legata alla prima: è riuscita la sua opera e in particolare l'ultima, la più sofferta, la già celebre e ancora incompiuta *Eneide*, ad effettuare questa magica trasposizione del transeunte nell'eterno? La risposta segue subito ed è inesorabilmente negativa: nulla ha fissato l'*Eneide* fuori del tempo, perché nulla in essa è vero. « Kein Antlitz und kein Lächeln besitzt der actische Sieger im Gedicht, er besitzt nichts als eine Rüstung und einen Helm »². Nella folla di dèi e di eroi abilmente ricalcati sul modello omerico, nemmeno uno rispecchia l'ambigua e grandiosa situazione umana, la miseria della creatura (lo scheletro e la pelle, il grasso e gli umori) e la divina nobiltà del suo spirito, espresso, prima ancora che nel linguaggio, nel sorriso dell'uomo all'altro uomo. Ad una ad una, nell'ultima notte insonne, Virgilio percorre le tappe del suo calvario, fino al riconoscimento non soltanto del proprio fallimento ma di quello dell'arte intera, che è solo « Ungeduld nach Erkenntnis », ma non il sapere stesso. Ed ora che nella sua coscienza, lucida per la febbre e l'angoscia, riemergono i fantasmi del passato — la dolce madre, il fratellino morto, e soprattutto Plotia, l'amata — Virgilio sa anche che cosa ha impedito a questa impazienza di trasformarsi in conoscenza vera: la mancanza d'amore. Solo l'amore, infatti, è verità, perché ci ristabilisce nella doppia dimensione del divino e dell'umano e, abolendo il caso che ci divide, ricostituisce l'unità della creazione.

Alla fine della sua lunga meditazione, Virgilio giunge dunque a questo riconoscimento, che corrisponde alla più radicata e costante delle convizioni brochiane, ampiamente illustrata, come si

¹ Broch, III, 354-55.

² Broch, III, 355.

è visto, anche nelle opere precedenti. L'amore come strumento e via verso l'assoluto era infatti già stato al centro della sua prima novella, dove trasformava, sia pur momentaneamente, il nulla di Antigonus in una duplicità capace di abbracciare il tutto. E le già citate parole di Esch (« non di piacere si tratta, ma di un'unione superiore al pretesto fortuito..., di un comune annientamento che, fuor del tempo, abolisce il tempo »¹) potrebbero benissimo, salvo la differenza di tono, definire il pensiero di Virgilio. Nel caso dell'artista, però, il problema si amplia e da privato si fa collettivo, da umano diventa cosmico, poiché tutto ciò che è materia del suo canto — gli dèi, gli uomini, le cose — deve entrare nel suo amore, se vuole fissarsi nell'eternità del vero: « mortale è solo l'uomo non amato; il prossimo il cui destino non abbiamo preso su di noi e al quale non abbiamo dato il nostro aiuto »². Ecco l'ultimo anello della catena: l'utilità pratica dell'arte come giustificazione morale del suo esistere. E qui divampa il dramma di Virgilio-Broch, dell'artista, cioè, nato in un tempo che non ha compiti da affidare all'arte. « Zwischen zwei Zeiten stehen wir »³, dice Virgilio e anche se la speranza gli suggerisce di chiamare quest'età intermedia non un vuoto ma un'attesa (come nell'appello finale dei *Sonnambuli*), anche se, ripresa dalle labbra di Lysanias, lo conforta la definizione del « noch nicht und doch schon », resta inequivocabile l'impossibilità momentanea di una missione poetica da assolvere. In una realtà storica priva di centro spirituale, l'arte non può infatti raggiungere la verità, ma solo la sfera della bellezza, « das irdisch, das noch-irdisch Unendliche », alimentando, invece del fruttifero amore, questo sterile prodotto della solitudine: « denn wer zur Liebe unfähig ist, wer unfähig ist zu ihrer Gemeinschaft, der muss aus der Brückenlosigkeit seiner Vereinsamung sich in die Schönheit retten, grausamkeitsgekitzelt wird er zum Schönheitsanbieter werden, niemals zum Liebenden, wohl aber statt dessen zu einem Beobachter der Schönheit in der Liebe, zu einem, der Liebe durch Schönheit erzeugen will, weil er das Erzeugte mit dem Erzeugenden verwechselt... vergessend dass Liebe, obwohl zur Schönheitsschaffung begnadet, nimmermehr auf Schönheit, sondern einzig und allein

¹ *Sonnambuli*,

² cfr. Broch, III, 231.

³ Broch, III, 369.

auf ihre ureigenste Aufgabe gerichtet ist, auf jene menschlichste aller Aufgaben, die allzeit und ausschliesslich Schicksal-auf-sich-nehmen heisst; oh, dies allein ist Liebe... »¹. Non è facile condannare l'arte per chi si chiama Virgilio, per chi alla passione bruciante per la poesia ha sacrificato ogni affetto umano, la pace dei campi, l'antica aspirazione a fare il medico. E, infatti, nell'angosciato monologo notturno vengono convulsamente passate in rassegna, come per un ultimo confronto, tutte le possibilità dell'arte e dell'intelletto, del bello e del razionale; ma severissimo, inappellabile, è il giudizio finale: « hilfsunfähig, hilfsunwillig, hilflos in der Gemeinschaft, gemeinschaftsscheu und eingeschlossen in den Kerker der Kunst ist der Dichter, führungslos und führungsunfähig in seiner Preisgegebenheit... »². Quando finalmente l'alba sbianca le case, il riconoscimento della verità ha fugato il terrore della morte³ e, cedendo stremato al sonno, il poeta ha preso la sua decisione: sacrificherà l'*Eneide* all'acquisto di questa superiore conoscenza, la brucerà perché tra la sua anima e il vero non si interponga più nessuna falsificazione.

Dalla cosmica profondità del monologo notturno, il poeta sarà risvegliato, il mattino seguente, alla varietà dei rapporti umani e dei doveri sociali, affrontando via via il barbiere, il medico, gli amici e finalmente Augusto, amico e tiranno, despota e protettore. Posti l'uno di fronte all'altro in un dialogo appassionante da cui dipendono le sorti dell'*Eneide*, il poeta e l'imperatore rappresentano i poli opposti nella concezione del mondo, l'eterna feconda antitesi di contemplazione ed azione nella quale continuamente lo spirito umano torna ad esprimersi. Mentre Virgilio, chiuso nella solitudine della sua anima protesa verso l'eterno, guarda con infinito distacco alle gesta umane, alla grande impresa politica di Ottaviano non meno che alla sua stessa grande impresa poetica (« du sollst nichts mehr festhalten »⁴ gli sussurra lo schiavo), l'imperatore difende tenacemente l'una e l'altra, la realizza-

¹ Broch, III, 166.

² Broch, III, 158.

³ Il terrore è considerato da Broch, come l'angoscia kierkegaardiana, lo stato preparatorio e necessario per l'apprendimento della verità. Si veda III, 111-112: « Denn der Mensch braucht die Erkenntnis der Vergeblichkeit.... er muss des Schreckens inne werden... » e poi « aber derjenige, hinter dem/ die schweren Torflügel des Schreckens sich geschlossen haben/ der hat den Vorhof der Wirklichkeit erreicht... ».

⁴ Broch, III, 355.

zione pratica e la trasfigurazione artistica che sola può dare alle sue conquiste l'immortalità. Ma a nulla servirebbe il perorare di Augusto se, improvvisamente acceso dall'ira, egli non gettasse in viso al suo poeta l'accusa nella quale vede la sola spiegazione possibile dell'ostinato rifiuto: « Tu mi odii! ». Con un moto che è solo umano, meravigliosamente umano, ogni altro pensiero si cancella allora dall'animo di Virgilio, desideroso soltanto di sanare l'offesa arrecata, di ritrovare l'amico e con lui parte della sua stessa vita: « Cesare gridava e, strano, molto strano: quanto più e più forte gridava, tanto più ricco tornava a diventare il mondo; il visibile riemergeva con tutti i molti strati del suo essere, il pallido volto della morte tornava alla vita ed era come una speranza »¹. Così l'*Eneide* è salva e al poeta non resta che prendere le ultime misure terrene — accomiarsi dagli amici, far testamento — prima di iniziare il grande viaggio.

Ciò che segue nella quarta e ultima parte del libro, ha ben poco in comune col precedente, perché quella che viene descritta non è la morte individuale dell'uomo Virgilio, ma il morire in senso assoluto, inteso, cioè, come processo cosmico. Perciò Virgilio, dopo aver visto gradualmente allontanarsi i simulacri delle persone più care (l'amico Plotius, Augusto, il fanciullo Lysanias, Plotia), perde egli stesso la natura umana per scendere, percorrendo a ritroso le tappe della creazione, nella sfera animale e poi vegetale e minerale, fino a raggiungere il centro dell'essere, il punto dove gli viene concesso di volgersi indietro. Lì il creato si offre per un attimo ai suoi occhi nella sua interezza, mentre il tempo, fattosi spazio, si spiega ininterrotto e simultaneo. Questo è il penultimo atto del morire di Virgilio: una ri-creazione del mondo alla luce dell'« Erkenntnis ». La visione del fanciullo tra le braccia della madre annuncia infine l'ineffabile, il Verbo, in cui si fondono la fine e il principio, chiudendo il cerchio del tempo nell'eternità.

Tema centrale del libro è dunque la morte, quella che in una sua lettera a Friedrich Torberg² Broch chiamava « der grosse pacemaker aller metaphysischen Erkenntnisse » e che appunto

¹ Broch, III, 427.

² Broch, VIII, 187.

come supremo termine di confronto è costantemente presente in tutte le sue opere. Nell'ultimo romanzo poi, la generica tendenza all'astrazione, tipica della vecchiaia, e il particolare interesse per il neoplatonismo, accentuatosi col tempo nello scrittore, spingono la meditazione della fine ai limiti della visione mistica. Ma anche qui non cessano di farsi valere quelle ragioni etiche e umanitarie che contraddistinguono gli scritti precedenti. La contemplazione della morte non è infatti vissuta come la tormentata catarsi di un'anima individuale, bensì, in assoluto, come il solo processo capace di portare l'uomo alla comprensione della vita. A sua volta (come esplicitamente afferma l'autore in una nota all'edizione inglese del romanzo¹) la poesia — quella di Virgilio non meno che quella di Broch stesso — viene legittimata unicamente dal fatto di essere uno strumento di questa « Todeserkenntnis ». « Dein Weg ist Dichtung, dein Ziel ist jenseits der Dichtung »²: queste parole di Lysanias, nelle quali è racchiuso il nocciolo del pensiero brochiano, sono anche il punto dove confluiscono i due motivi fondamentali del libro. Dal punto di vista del contenuto, infatti, *La morte di Virgilio* si scinde in due piani distinti, uno superindividuale, spinto fino all'abbozzo di una cosmogonia, l'altro invece storico-particolare, concernente il destino dell'*Eneide*. Strettamente connessi l'uno all'altro per oltre metà del libro, questi temi si distaccano bruscamente nell'attimo stesso in cui Virgilio, sconvolgendo le premesse così faticosamente maturate, consegna ad Augusto il manoscritto incompiuto. A questa che, sul piano della vicenda, costituisce la sorpresa più interessante, il « Wendepunkt » — vale a dire insieme il culmine e il fatto nuovo della storia narrata —, non segue praticamente nulla: l'argomento *Eneide*, su cui si era così appassionatamente discusso, viene liquidato in poche battute e definitivamente abbandonato. È chiaro che ciò non avviene a caso ma rispecchia il sentimento di Broch, il quale, pur lasciando alla poesia la possibilità di sopravvivere, non tenta nemmeno la confutazione del doloroso atto di autoaccusa (l'insufficienza, l'indifferenza, la falsità dell'arte) reso da Virgilio nella sua agonia. E se, nonostante tutto, *Eneide* si salva, ciò avviene soltanto in nome dell'amore, per un moto

¹ Broch, VI, 265.

² Broch, III, 65.

dell'animo spontaneo e irresistibile, capace di imporre le sue ragioni con quella forza di verità che Virgilio dolorosamente sentiva mancare alla sua opera poetica. Per la sua concretezza, per il suo calore, questo sentimento si rivela più valido della più sublime astrazione e rappresenta nell'ambito dell'umano ciò che maggiormente si avvicina al divino, pur restando, come tutto quello che è terreno, imperfetto, incostante, inevitabilmente legato a motivi pratici e contingenti. Virgilio si rende conto, infatti, che Cesare vuole l'*Eneide* non solo per amore dell'arte ma, e soprattutto, per ragioni politiche, ben sapendo di avere in quel poema celebrativo delle glorie romane il più formidabile strumento pubblicitario di se stesso e del suo governo. E benché egli stesso sia ormai al di sopra di ogni competizione, tuttavia il poeta accetta di buon grado di rendere all'amico quest'ultimo servizio, riconoscendo nell'azione — pur soggetta com'è all'errore — il solo vero modo di esprimersi dall'uomo nel mondo.

Secondo la testimonianza di Hannah Arendt¹, questa sarebbe stata anche l'evoluzione personale di Broch, che, partito dall'illusione di poter fondere la poesia con la scienza e di trasfonderle poi entrambe nell'azione pratica, avrebbe dovuto ammettere successivamente l'insufficienza dell'arte e della filosofia, riponendo infine le sue speranze nella politica attiva. Se questa interpretazione è giusta, come moltissime cose confermano², *La morte di Virgilio* rappresenta l'ultimo tentativo — conclusosi nel fallimento — di affermare il valore assoluto dell'arte. In questo senso va interpretato anche l'esperimento linguistico che costituisce uno dei problemi essenziali del romanzo e certamente il più discusso. La critica è generalmente assai severa nel giudicare sul piano artistico i risultati di uno stile che non solo pone *La morte di Virgilio* fuori d'ogni possibile classificazione di genere (ciò che in parte accadeva anche nei *Sonnambuli*), ma pretende dal lettore un'attenzione e uno sforzo interpretativo continui e non sempre remunerativi³. Alla massima dilatazione del periodo

¹ in Broch, VI, p. 5 sgg.

² Negli ultimi anni, la produzione artistica cedé il passo a studi sociali e psicologici (*Massenpsychologie*) e anche politici e pedagogici: progetto per la « City of man », élite mondiale dello spirito vagheggiata da G.A. Borgese; per una « dichiarazione in difesa della dignità umana »; per una Università internazionale etc.

³ Si veda F. Martini, op. cit. p. 463; K. A. Horst in « Merkur » 38/1951

fa riscontro infatti la massima concentrazione nell'ambito della parola che, sfruttando all'estremo il gioco delle assonanze e delle combinazioni, si carica di tutti i possibili significati e ripete, modifica, esaspera il concetto di base fino a raggiungere assai spesso un grado di tensione insostenibile. Poiché inoltre quasi ogni periodo viene confutato dal seguente — introdotto da un « ma » o da un « tuttavia » — il lettore ha sovente l'impressione di trovarsi su di un *tapis roulant*, di camminare, cioè, sempre, senza procedere mai. L'effetto estetico che ne risulta è quanto mai discontinuo, così che mentre a volte si è magicamente travolti dall'onda melodica delle lunghe frasi, contrappuntata dal ripetersi, in forma di *Leitmotiv*, di alcune parole chiave, altre volte, invece, di questa strutturazione musicale non emerge che lo schema, meccanico e disadorno, e le variazioni tematiche scadono al livello di veri e propri scioglilingua¹. Per rendere giustizia a Broch, bisogna però tener presente che egli non solo era cosciente degli aspetti negativi impliciti nel suo tentativo, ma se ne era assunto volontariamente il rischio. Chiunque abbia letto, del resto, le novelle degli *Innocenti*, la prima parte dei *Sonnambuli* e molte pagine del *Tentatore* e dello stesso *Virgilio*, sa di quanta naturalistica evidenza, di quanta pregnanza, di quanto plastico rilievo può essere capace la sua prosa. Se dunque questa volta egli ha spezzato l'obiettività dell'epica nel lirismo di un monologo interiore dove realtà concreta e realtà spirituale si intrecciano e si commentano a vicenda, ciò avviene perché solo in questo modo egli crede di poter rappresentare quella più profonda unità dell'anima che, apparentemente smentita dal contrasto tra razionale e irrazionale, sussiste in realtà oltre tutte le contraddizioni dello spirito umano². In altre parole, Broch pone anche la

p. 390; E. W. Herd op. cit. p. 276. Anche R. Brinkmann, op. cit. p. 197, constata in B. il pericolo « eines gewissen handfesten Kitsches », mentre nella *Littérature allemande* di Mossé e coll. (Aubier 1959, p. 929) si definisce *Der Tod des Vergil* « ce lourd roman, difficile d'accès et presque à la limite du lisible ».

¹ Due esempi tra i tanti: a p. 158: « Der Erkenntnislose als Erkenntnisbringer für die Erkenntnisunwilligen... der Pflichtvergessene als Verpflichteter der Pflichtunwissenden etc. ». E a p. 242 « ... wahrlich nicht minder gross vom unhörbar Unerlauschbaren unendlicher Unerforschlichkeit aufgenommen... ».

² Cfr. Broch, VI, 266: « Es geht hier um die Einheit von Rationalität und Irrationalität, deren — scheinbare — Gegensätzlichkeit sich eben in der tieferen seelischen Realität auflöst ».

lingua e lo stile al servizio di quell'assoluto che, fin dalle prime opere, aveva definito come visione totale e simultanea delle cose, come fusione di logos e di mito, come ricostituita unitarietà della conoscenza.

Che un simile impegno morale non abbia trovato lo strumento idoneo a trasformarlo in messaggio poetico, non è cosa che possa stupire, ma non c'è dubbio che ad esso (prima e oltre ogni risultato estetico) deve essere riportato ogni giudizio su Broch, poiché solo in esso è da ricercare il movente della sua arte. Il « complicarsi » infatti della sua prosa, destinata a perdere progressivamente in immediatezza ciò che guadagna in profondità, procede di pari passo col complicarsi della realtà indagata, che impone con crescente urgenza la ricerca di un valore assoluto in cui ritrovarsi. Nella breve storia di Antigonus e Philaminthe l'arte è ancora autosufficiente, ma il complesso affresco dei *Sonnambuli* ha già bisogno dell'impalcatura logica che, commentandole, dia un senso alle figure e alle vicende che apparentemente ne sono prive. Nella *Morte di Virgilio*, infine, l'irrazionalità del lirico e il razionalismo dello sperimentatore si impegnano insieme nell'estremo tentativo di raggiungere e quasi provocare una sintesi che già esula dal campo dell'arte. Una cosa appare dunque chiara a Broch al termine di questi suoi tentativi: che la poesia — la sua e quella del suo tempo, anzi: la sua in quanto espressione del suo tempo — non è sufficiente ad esprimere l'assoluto. Non possedendo quell'evidenza che l'uomo religioso trova nel mito e l'uomo razionale nel logos, essa non ha in definitiva ragione d'essere, se non come complemento dell'azione, non più depositaria ma solo strumento del vero, in quanto esemplificazione di quel bello che è pur sempre « der erste Ansatz zur Läuterung der Menschenseele »¹. In questo spirito, accettando cioè come Virgilio che la sua opera sopravvivesse, al servizio di una missione sociale, Broch acconsentì a ordinare e pubblicare le novelle degli *Innocenti*, ma si volse poi esclusivamente agli studi politico-sociali, suggellando col suo silenzio di scrittore il riconosciuto fallimento dell'arte.

Alla luce di questa realtà, l'osservazione iniziale sulla sua mancata scoperta acquista un significato particolare. Non è in-

¹ Broch, V, 365.

fatti soltanto la difficoltà della lettura (Joyce, Kafka, Mann non sono certo autori più « facili ») che può spiegare come, a dieci anni dalla morte e ad onta dei riconoscimenti ufficiali che l'hanno ormai consacrato tra i classici della letteratura moderna, Broch continui ad essere uno scrittore con scarsa risonanza nel vasto pubblico e in definitiva anche nella critica internazionale. Tale destino appare piuttosto, nonostante la sua ingiustizia, fatale, insito nella stessa natura di un artista di cui si può e forse si deve dire, come del suo Virgilio, « la tua via è la poesia, la tua meta è oltre la poesia ».

ANNA MARIA DELL'AGLI

LINGUAGGIO E FIGURA NELLA POESIA DI JOHN KEATS

Desideriamo qui insistere sulla fondamentale unità di tono della poesia di John Keats, pur nell'apparente ed esteriore varietà di argomento. Il mito centrale di questa poesia, il mito della bellezza e della verità, del bello come rivelazione o visione o manifestazione del vero, si matura e si approfondisce fra le poesie del primo volume (1817) e le grandi Odi. Saldamente ormeggiato al mondo della greicità, nello *Endymion* esso si risolve in stati sognanti e in passivo e compiaciuto abbandono, ma nello *Hyperion* si fa meditazione e contemplazione, nelle Odi si matura e si eticizza; nello *Hyperion* si ambienta nel dolore inerente alla condizione umana e nelle inflessibili leggi della storia e dei suoi cicli, cioè in una ispirazione, o intonazione, o *Stimmung* schiettamente romantica, nelle Odi si distende in contemplazione e meditazione.

Il mito della greicità è tipico dell'ispirazione romantica, anche a contrasto del mito della romanità che caratterizza piuttosto la poesia classicistica del Settecento. Limitandoci all'Inghilterra, in Keats, in Byron, in Shelley, esso assume forme diverse e conformi in ciascuno di loro alle sue vocazioni e alle sue ideologie. Per Keats, è suggestivo il rapporto analogico con Hölderlin (un rapporto pressoché ignorato dagli studiosi inglesi) e non tanto per la trasposizione della favola di Iperione, trattata in modi sostanzialmente diversi dal poeta tedesco, quanto per il potere evocativo esercitato sui due poeti dalla « greicità », un mito fantastico e poetico più intuitivo che letterario, e quasi in loro connaturato. Né Hölderlin né Keats visitarono la Grecia, e Keats conobbe assai imperfettamente il greco. È noto che egli trasse ispirazione non già dalla lettura dei classici greci nel testo originale, ma dalle nozioni della mitologia che attingeva dal repertorio del Lemprière, dalle sculture greche appassionatamente contemplate nel British Museum, da Omero nella traduzione umanistica e piuttosto accade-

mica del Chapman, infine dalla lettura di poeti imbevuti di cultura classica, come Spenser, Milton, Dryden. Il mito della grecità insomma Keats lo contemplava nelle forme statiche delle scene mitologiche e delle arti visive, non lo assorbiva, come lo Shelley, nelle forme dinamiche che assume nei tragici, né lo proiettava in prospettive storiche e rivoluzionarie come il Byron. Lo accoglieva, temperato dai latini, soprattutto da Orazio che di essi è il più figurativo, e che egli leggeva nel testo originale, o lo assimilava dagli inglesi, anche i classicisti come Dryden.

Il problema dei movimenti culturali e artistici viene inquadrato spesso troppo esclusivamente o troppo prevalentemente in prospettive o in termini di sensibilità o di *Weltanschauung*, soprattutto quando si tratti dei Romantici. Troppo spesso, affrontando questi ardui e delicati argomenti, se ne trascurano i dati o aspetti o presupposti in termini di tradizione storica e letteraria. Leggendo l'opera di Keats, ne ricaviamo un senso di compostezza, compattezza, solidità di stile e linguaggio poetico, insolite in un poeta romantico, e tanto più sorprendenti perché il poeta morì giovanissimo. Ciò lo distingue assai nettamente dai suoi contemporanei, dal Byron come dallo Shelley, dal Coleridge, dallo stesso Wordsworth. Abbiamo già incidentalmente accennato alla figuratività del linguaggio di Keats, e vogliamo aggiungere che essa dipende in parte anche dalla sua formazione culturale, perfino da una certa limitatezza, da un certo « limite » nella sua cultura. Keats comunque appartiene alla propria epoca, l'epoca romantica, la quale, se vogliamo spiegarci non in termini trascendentali ed enfatici o comunque retorici ma in termini di ricerca storico-culturale, si contraddistingue, nella letteratura, e da quella classica soprattutto perché si sottrae consapevolmente a quell'influsso del classicismo francese, che aveva dominato incontrastato in Inghilterra per buona parte del secolo decimottavo e il cui massimo teorizzatore era stato Boileau. In questa reazione, una delle sue istanze e dei suoi aspetti fondamentali, il Romanticismo inglese rappresenta anche un parziale ritorno agli elisabettiani e a quei poeti italiani cui avevano copiosamente attinto gli elisabettiani e, per quanto riguarda i trecentisti, già Chaucer. Così in Inghilterra come, diversamente, in Germania, l'influsso dei tragici greci e dei miti cui essi attingono prevale, inoltre, nella temperie romantica, come per Keats s'è già accennato, sul classicismo mediato dai latini che

contraddistingue i poeti del Settecento. È certo sorprendente la varietà dei soggetti che Keats ha trattato, nei suoi pochissimi anni di produzione poetica: il mito greco, la leggenda medievale, la novella in versi ispiratagli da Boccaccio, Chaucer, Dryden, il paesaggio. Ma è forse ancor più sorprendente la sostanziale unità di linguaggio e stile che egli attinge e mantiene in questa opera vasta, varia e variegata. Nel conciliare in unità di stile così varie esigenze, fu proprio il giovanissimo Keats, con la sua circoscritta cultura, il precursore dell'età successiva, l'età di Tennyson. Taluni caratteri stilistici e perfino lessicali e morfologici, son riscontrabili in tutta l'opera di questo precocemente maturo poeta. Ci sforzeremo dunque di segnalarne alcuni.

Riconsideriamo, per prima cosa, il tema maggiore, il motivo fondamentale e costante della sua ispirazione, attraverso il mirabile processo di progressione e maturazione di questo eccezionale giovane di genio. Egli lo enuncia già assiomaticamente nello *Endymion* e nel primo verso del poemetto: « A thing of beauty is a joy for ever ». Già qui, come talvolta si dimentica (e venne dimenticato dagli imitatori) la massima non è meramente edonistica, perché è mitigata e precisata dalla nozione stessa della « perennità », laddove il godimento empirico di un bene è per necessità transeunte, legato alle inesorabili leggi della sazietà e del tempo. La bellezza cui Keats qui allude è una gioia o felicità « perenne » e perciò è un godimento estetico e non empirico, né edonistico, è il godimento dell'arte. Inoltre, troppo spesso questo primo verso viene isolato dal contesto, dal brano cioè cui appartiene e che lo commenta, mentre invece va illustrato in rapporto ad esso, come noi ci accingiamo a fare. Ecco il brano per intero:

A thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness; but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing.
Therefore, on every morrow, are we wreathing
A flowery band to bind us to the earth,
Spite of despondence, of the inhuman dearth
Of noble natures, of the gloomy days,
Of all the unhealthy and o' er-darken'd ways
Made for our searching: yes, in spite of all,
Some shape of beauty moves away the pall

From our dark spirits. Such the sun, the moon,
 Trees old and young, sprouting a shady boon
 For simple sheep; and such are daffodils
 With the green world they live in; and clear rills
 That for themselves a cooling covert make
 'Gainst the hot season; the mid forest brake,
 Rich with a sprinkling of fair musk-rose blooms:
 And such too is the grandeur of the dooms
 We have imagined for the mighty dead;
 All lovely tales that we have heard or read:
 An endless fountain of immortal drink,
 Pouring unto us from the heaven's brink.

Analizziamo brevemente alcune forme e alcuni morfemi tipici. La parola « loveliness » approfondisce e interiorizza la « bellezza » del primo verso, e già « A thing of beauty » è forma ricercata per « A beautiful thing »; altre ricercatezze rileviamo nell'uso di « increases », verbo inconsueto, almeno all'attivo, nel senso in cui vien qui usato; « nothingness » è ovviamente parola artificiosa per « nothing »; « still » esprime insieme il senso dell'indugio (« ancora ») e il senso statico della indistruttibilità (« sempre, ognora »); « health » esprime la sanità fisica e quella mentale, mito esistenziale la prima per il malato Keats, sua dura e perfino paziente conquista la seconda; « breathing » per « breath » è un più agevole virtuosismo; « morrow » per « morning » è un arcaismo frequente nel linguaggio poetico di tutte le epoche (« morrow » sta a « morning » come « mane » sta a « mattina » e a « dimane » per « domani » in italiano); « band to bind » è anche una ricercatezza abbastanza facile; « despondence » è termine forse più ricercato e francesizzante di « despondency » e con le parole « carestia inumana di nature nobili » il poeta sembra quasi alludere in presagio alle ingenerose stroncature che accolsero il poemetto. La frase, insieme con le altre che ad essa si accompagnano, ha un sapore di « confessione » se non nel senso agostiniano almeno nel senso rousseauviano; « o'er-darken'd » è anche espressione ricercata; « shape of beauty » richiama, con implicazione platonica, « thing of beauty » nel primo verso; « Trees old and young » si richiama forse al linguaggio trovadorico, mentre l'immagine del « velo » del dolore che la precede è squisitamente romantica; l'immagine che segue è di derivazione biblica e quella successiva dei « daffodils » è più impressionistica e ci ricorda Wordsworth; le immagini im-

mediatamente seguenti costituiscono già una testimonianza di una delle qualità originali della poesia keatsiana, la sua eccellenza nell'uso della metafora mista in immagini e gruppi di immagini che sono insieme paesaggistiche e mitiche; gli ultimi versi attestano il culto di una bellezza che non è solo esaurita ed esauribile nell'ambito della percezione edonistica, ma è anche evocativa, accennano quasi a una gradazione delle forme della bellezza o almeno a una sua ampia e varia estensione e diversificazione.

Osservazioni analoghe potrebbero esprimersi a proposito di quello « Inno a Pan » che si legge nello stesso poemetto ed è giustamente considerato pezzo d'antologia. In esso accanto a fonemi e a morfemi già tanto originalmente keatsiani e che insieme attestano le fonti, come « cooingly » detto delle tortore, « poppiet corn », « forester divine » (che probabilmente deriva dal *Midsummer Night's Dream* di Shakespeare), lo stesso paesaggio insieme descritto e mitologizzato prelude al paesaggio più maturamente evocato nelle opere maggiori, lo *Hyperion* e le Odi: Arcadia accanto a Inghilterra rurale. A noi è accaduto, mentre analizzavamo questo lessico, di pensare che esso possa avere influenzato un poeta come G.M. Hopkins, e non soltanto ai suoi esordi, come noi stessi inizialmente avevamo creduto e come comunemente si crede, ma anche nella sua maturità. Si sa, del resto, che per Hopkins Keats era il più autentico dei poeti inglesi, come una buona parte della corrispondenza del Gesuita ci attesta, e che egli nella stessa corrispondenza più volte ne difese anche la responsabilità morale.

S'è visto dunque come già nello *Endymion* la bellezza cui allude Keats non è oggetto di godimento empirico, ma di godimento estetico, il godimento dell'arte. Ma tale concetto si esprime diversamente in *Hyperion* e poi diversamente ancora nelle Odi in generale e nella « Ode on a Grecian Urn » in particolare, in cui attinge la sua ultima formulazione. Nel famoso assioma: « Beauty is truth, truth beauty. — That is all/Ye know on earth, and all ye need to know » in cui purtroppo il secondo verso abbassa bruscamente il tono elevatissimo dell'ode, il poeta allude, come un critico osserva acutamente¹, al senso stesso, al senso ultimo del proprio mestiere e della propria vocazione, oltreché generalmente

¹ William Walsh in *The Pelican Guide to English Literature*, vol. V: *From Blake to Byron*, nel saggio dedicato al poeta.

alla bellezza e alla verità. Asserisce che il poeta, più generalmente l'artista, risolve la verità (crediamo che Keats voglia dire anche l'obbiettiva realtà) in armonia e in bellezza. L'arte, come famosi critici hanno in seguito teorizzato, ci offre una rappresentazione coerente della realtà, in sé incoerente, la verità e anche la realtà si scoprono attraverso l'arte e viceversa. Non per questo Keats deve considerarsi un realista o un verista. Ma di tutti i romantici inglesi è quello che possiede più solidamente il senso della realtà esteriore e oggettiva, donde la sua passione delle forme classiche, e, conseguentemente, di tutta la poesia romantica inglese la sua è la più figurativa. Per meglio persuadercene abbiamo soltanto da approfondire il suo particolare e originale talento, un talento che ne fa un poeta unico fra i romantici inglesi e forse fra tutti i poeti romantici, e che si rivela non solo dalla sua poesia ma anche da quelle sue preziosissime lettere che, come accade per i giovani geniali, costituiscono in complesso anche un diario intimo, o interiore, un tipico diario d'artista giovane. Ebbene, da un attento studio della poesia, accompagnato e integrato dalla lettura dell'epistolario nelle sue parti più illuminanti, noi apprendiamo appunto per prima cosa che il talento di Keats aspira istintivamente alla forma definita, all'espressione figurativa. Se fosse puro e semplice amore delle norme e forme classiche, il poeta si esprimerebbe in composizioni meramente accademiche, ma egli è attirato dal potere evocativo del mito, anche se tale mito è la favola compiuta e conchiusa degli antichi. Questo è l'aspetto e per così dire il dato romantico della sua Musa. Caratteristicamente, anche in *Hyperion*, pur trattando un argomento tragico, non muove, come Shelley nel *Prometheus Unbound*, dai tragici greci, ma resta fedele a Omero. Anche *Hyperion* è infatti nella sostanza un poema figurativo, un racconto in cui predomina la figurazione, la evocazione, l'apostrofe infine, che costituisce anch'essa un elemento piuttosto epico-narrativo che tragico. Keats non aspirava al dramma, al movimento drammatico, ma semmai, come più tardi nella ode « On a Grecian Urn » a un principio o centro statico del movimento drammatico o narrativo. La sua poesia si risolve, esteticamente, in contemplazione. E non a caso, fra i latini, predilige il più placato e il più figurativo, Orazio.

Qui noi vorremmo inserire un rilievo che non è stato forse posto in evidenza, o non lo è stato abbastanza, in termini di *Zeitgeist*.

Nella parabola della fervida e (purtroppo anche in senso letterale) febbrile adolescenza del Keats, brillò e si spense la sorprendente meteora delle guerre napoleoniche. Lo stile Impero, più persistente del mito storico che lo aveva imposto, inserì araldicamente nel preesistente Neoclassico il dato epico-romantico delle fortune imperiali. Dei poeti romantici inglesi il più immediatamente sensibile al mito napoleonico fu naturalmente il Byron, ma né lo Shelley, né il Keats, né alcuno dei poeti della loro generazione, poté rimanere ad esso estraneo. In Keats il mito si configura a volte proprio nei modi dello stile Impero, e noi abbiamo riscontrato qua e là alcuni tratti dello *Hyperion* in cui ci sembrava affiorare, evocata in termini soprattutto figurativi, la memoria del condottiero e della *Armée*.

La vocazione figurativa di Keats è ben palese già nelle sue prime opere, e qui si vuol parlare espressamente del suo linguaggio poetico. Egli infatti ben più per quella esigenza e vocazione figurativa di cui s'è detto, che per un amore sensuale della parola, si compiace di neologismi che, sebbene ricalcati spesso sul linguaggio e l'esempio dei classici della poesia inglese, rendono nel contesto e anche nella frase staccata un timbro o un sapore tipicamente e inconfondibilmente keatsiani. A volte si tratta perfino di licenze grammaticali, prodotte dall'imitazione diretta di forme latine e anche italiane, di prefissi o suffissi anomali e arbitrari, di rime eccentriche e non sempre felici. Esemplifichiamo accennando a palesi e men palesi « corrispondenze ».

La « Ode on Indolence » nel complesso non è riuscita; Keats stesso non la pubblicò insieme alle altre ed è perfino dubbio che l'ordine delle strofe, stabilito dal Garrod nella sua edizione¹, sia quello originale. Eppure si osservi, sempre a conferma della fondamentale unità nella varietà della poesia keatsiana, quali spunti e annunci in essa affiorino della struttura e perfino della concezione della grande ode « On a Grecian Urn ». Al poeta appaiono tre figure in vesti classiche ed egli le vede « like figures on a marble urn, / When shifted round to see the other side », proprio come durante la visita di un museo; la descrizione della stagione e dell'ora viene anche qui evocata attraverso le sapienti metafore miste di cui il poeta è maestro insuperabile in tutte le Odi: « The morn was

¹ *Keats' Poetical Works* ed. H. W. Garrod, Oxford 1939.

clouded, but no shower fell,/Though in her lids hung the sweet tears of May», e altrove il poeta fa uso sapiente della interiezione e dell'apostrofe, come nella « Ode to a Nightingale »: « O, for an age so shelter'd from annoy » e « So, ye three Ghosts, adieu! », poi ritorna insistente il motivo dell'urna: « Fade softly from my eyes, and be once more/In masque-like figures on the dreamy urn ». Perfino in quella « Ode to Fanny » che è un puro e semplice sfogo passionale e quasi una lettera amorosa in versi, quale probabilmente la considerò il poeta, la sua prepotente vocazione figurativa ci viene attestata da una immagine barocca e insieme neoclassica, una immagine che, tradotta nel linguaggio delle arti figurative, Bernini potrebbe contendersi con Canova: « Put your soft hand upon your snowy side,/Where the heart beats ». Queste e altre composizioni che vennero stampate postume, e che forse il poeta non intendeva pubblicare, son tuttavia importanti come termine di confronto con la sua poesia consacrata dalla fama, e come tali anche utili allo studioso. Osservazioni analoghe potrebbero formularsi a proposito di *The Fall of Hyperion*, un rifacimento, ben presto interrotto, dello *Hyperion*, presentato in forma di visione, osservazioni cioè dalle quali ci si conferma che anche in questo suo tentativo il poeta, che nel frattempo s'era nutrito di Dante oltreché di Shakespeare, non poté sottrarsi alla sua vocazione sostanzialmente figurativa, non poté cioè nemmeno qui « drammatizzare » il mito di Iperione, pur studiandosi di sottrarlo e liberarlo dalla oppressiva e rischiosa imitazione di Milton. Riuscì invece a dare un tono alquanto apodittico al suo argomento (come più brutalmente fece in « The Cap and Bells »), giacché *The Fall of Hyperion*, cosa di solito poco rilevata, è anche un abbozzo di *ars poetica* ove, come nel più giovanile *Sleep and Poetry*, si reagisce in nome delle nuove istanze romantiche all'accademismo del Pope e in generale della poesia del Settecento, si cerca di definire e denunciare la differenza che corre fra la pura e semplice fantasia (o fanatismo, o sogno) e la poesia, in versi gnomici che a volte suonano ironici e perfino amari, e a noi italiani posson richiamare alla lontana i versi estrosi e non belli del Carducci sopra analoghi argomenti: « Il poeta, o vulgo sciocco,/Un pitocco non è già ». E proprio per codesta normatività che parte dell'affermazione della realtà e concretezza della poesia, *The Fall of Hyperion*, nel complesso un non felice e non coerente abbozzo, piace a poeti e critici

moderni. Citiamo sommariamente: « Like a Silenus on an antique vase » che ci richiama a uno dei *leitmotive* keatsiani: la similitudine fra « la pioggerella tiepida » che « scioglie l'incenso raggelato sui fiori » e di tanto addolcisce l'aria che « perfino il mormente dimentica il proprio sudario » e l'incenso sacrificale che « spandeva all'intorno l'oblio di tutto fuorché la beata gioia, e avvolgeva tutto l'altare in una nuvola di soffice fumo » è un altro bell'esempio della rara capacità di creare metafore miste così tipica di Keats, di esprimersi, come anche è stato detto, a un tempo realisticamente e luminosamente¹. E quando leggiamo « Upon those streams that pulse beside the throat » ci risovveniamo, come in altri luoghi della poesia keatsiana, del tirocinio del poeta nella medicina, mentre alcuni versi che si leggono poco più avanti, ci suonano curiosamente moderni e hanno attirato l'attenzione di poeti e critici di oggi: « The poet and the dreamer are distinct,/Diverse, sheer opposites, antipodes./The one pours out a balm upon the world,/The other vexes it ». Altrove nel contesto neoclassico s'inserisce, improvvisa, pittoresca, shelleyana, una nota romantica: « upon that aching spot/Where beats the human heart », affiora il concetto delle Odi: « nor could my eyes/ And ears act with that pleasant unison of sense/Which marries sweet sound with the grace of form », e se un verso richiama Gray: « Upon the first toll of his passing bell », altre immagini richiamano Shakespeare: « With strides colossal »².

Si vorrebbe ora dire, se ne avessimo l'agio e il tempo, dei poemetti d'ispirazione medievale e dei sonetti. Comunque si giungerebbe ad analoghe conclusioni: la fonte ispirativa e la materia vi è diversa, ma la fondamentale esigenza figurativa del poeta è anche in essi riscontrabile. Indubbiamente tuttavia gli argomenti medievali, per quanto concerne i poemetti, consentivano al poeta un maggiore abbandono, una più percepibile indulgenza alla sensualità e all'ambiguità. Ciò è vero forse soprattutto di *Lamia*, che è formalmente il meglio riuscito dei poemetti medievali e che risente positivamente dell'influsso del Dryden. S'avverte qui e anche altrove quel fascino che la figura stessa del « bellissimo serpente » opera sul poeta: « She was a gordian shape of dazzling

¹ Vedi nel saggio citato del Walsh.

² Vedi in Shakespeare, *Julius Caesar*, I, 2, 134-5: « Why man, he doth bestride the narrow world/Like a Colossus ».

hue,/Vermillion-spotted, golden, green, and blue;/Striped like a zebra, freckled like a pard,/Ey'd like a peacock, and all crimson barr'd;/And full of silver moons, that, as she breathed,/Dissolv'd, or brighter shone, or interwreathed/Their lustres with the gloomier tapestries». Il compiacimento della rappresentazione sensuosa e sinuosa di codesta donna-serpente, diviene addirittura morboso e quasi abnorme subito appresso: « Upon her crest she wore a wannish fire/Sprinkled with stars, like Ariadne's tiar:/ Her head was serpent, but, ah bitter sweet:/She had a woman's mouth with all its pearls complete ». Questo bellissimo serpente dalla bocca di donna e dalla voce umana, che ha persino alcuni splendidi attributi di altri animali, è, come il poeta stesso lo dice, un essere satanico: « She seem'd, at once, some penanc'd lady elf,/Some demon's mistress, or the demon's self ». È creatura affascinante e mostruosa, ambigua e medusea, parente prossima della Gioconda di Leonardo come la descrive il Pater nella sua pagina famosa, e delle donne fatali, semimostruose o semiferine, di molta letteratura successiva, anche bassa o deteriore. E tuttavia anche questa descrizione che in parte è « gotica » fa capo, attraverso alcuni espliciti o impliciti riferimenti, alla mitologia classica. Si veda ancora in questo poemetto cui meramente accenniamo, quel felice connubio di natura e mito o metafora di cui più volte abbiám detto: « As Proserpine still weeps for her Sicilian air », il carattere gnomico o satirico, o perfino burlesco di alcuni versi, l'aperta sensualità dell'ambiguo serpente che anela a divenir donna: « When from this wreathed tomb shall I awake!/When move in a sweet body fit for life,/And love and pleasure, and the ruddy strife/Of hearts and lips! » Abbiám detto della predilezione di Keats per Orazio, ma Ovidio non è certo estraneo o assente in questi versi in cui affiora forse anche una nota pessimistica e velatamente biografica. Abbiamo inoltre riscontrato nel poemetto una fra le più tipiche e forse fra le più felici delle trasposizioni o metonimie di questo poeta: « In the bride's face, where now no azure vein/Wander'd on fair spac'd temples » (II, 272-3). Qui, salvo errore, l'immagine delle « tempie » si traspone agevolmente e armoniosamente in quella del frontone di un « tempio » greco.

The Eve of St. Agnes, che risente a un tempo delle ballate medievali e della ballata romantica del Coleridge, eccelle in alcuni

spunti narrativi, descrittivi o evocativi di particolare efficacia: « Out went the taper as she hurried in;/Its little smoke, in pallid moonshine, died ».

In *Isabella* ci limitiamo a rilevare qualche pur velato accenno alla passione del poeta per Fanny Brawne: « All close they met again, before the disk/Had taken from the stars its pleasant veil »; accenti satanici e tali da far gola agli imitatori decadenti: « Even bees, the little almsmen of spring-bowers,/Know there is richest juice in poison-flowers »; accenti drammatici, uno dei quali d'inusitata efficacia in quanto definisce « assassinato » un uomo che ancora è vivo ma è sul punto di essere trucidato, è già segnato dal suo funesto destino: « So the two brothers and their *murderéd* man »; una estrosa e originale trasposizione: « and did tease/Their horses homeward with *convulsed spurs* ».

Dei sonetti infine si deve dire che sono spesso eccellenti ma non costituiscono la poesia più originale di Keats. Risentono spesso del grande modello dei sonetti di Shakespeare e per lo più non son superiori a quelli di Elizabeth Barrett-Browning, che infatti li prediligeva. Anche in essi si riscontrano anomalie morfologiche e neologismi o costruzioni anomale della frase e della singola parola come « unnumber'd » per « numberles »¹ in « How many bards »; preziosismi o raffinatezze preraffaelitiche come quella del giorno visto come « the passage of an angel's tear/That falls through the clear ether silently » in « To one who has been long in city pent ». Entrambi i sonetti compaiono nei *Poems* del 1917. Meglio riusciti e più maturi ci sembrano quelli pubblicati nel '19, in alcuni dei quali è più sensibile e meglio assimilato l'influsso dei sonetti shakespeariani. Scorrendo le composizioni postume, anche fra i frammenti, si riscontrano versi burleschi o estrosi che a volte hanno un sapore curiosamente moderno e attuale. Così in un breve componimento intitolato « And what is love? » (1818) si legge, sul potere trasfigurativo dell'amore: « Then Cleopatra lives at number seven, And Antony resides in Brunswick Square ». Accenti gnomici e versi burleschi si leggono anche in altri di questi componimenti e frammenti che Keats probabilmente non destinava alla

¹ La forma « unnumber'd » col senso di « numberless » o « innumerable » si legge in Shakespeare: *Julius Caesar*, III, 1, 63; *King Lear*, IV, 6, 22 e *Cymbeline*, I, 6, 36 (nella variante del Theobald al « number'd » del Folio).

pubblicazione. Essi contribuiscono a documentarci in vario modo e in varia misura la diversità degli estri e interessi del giovanissimo poeta, poco prima della sua precocissima morte. Anche la estrosità di *The Fall of Hyperion* mostra peraltro, come è facile avvedersene, che il poeta, al momento della sua acerba morte era ancora in evoluzione, come era pur logico, nonostante la mirabile precocità unita alla fondamentale unità formale e tonale della sua opera.

Acerba e invero anche amara fu la sua fine, sebbene egli la sentisse anche come una liberazione dal dolore. Dettò egli stesso, nei suoi ultimi giorni, il suo sconcertante epitaffio: « Here lies one whose name was writ in water ». L'amico Severn, che lo assisteva amorevolmente, gli suonava al piano, per confortarlo, musiche di Haydn, che Keats prediligeva fra tutti i musicisti e consigliava a lui, che presumibilmente non aveva mai meditato il problema della fede, la rassegnazione cristiana. Egli lesse infatti, come poteva, il trattato *Holy Living and Holy Dying* di Jeremy Taylor e forse anche il messaggio cristiano gli si manifestava un'ultima volta « in bellezza » nelle armoniose pagine del predicatore anglicano.

AUGUSTO GUIDI

JOHN SKELTON NELLA TRADIZIONE POETICA INGLESE

I

Dobbiamo ascrivere alla severa condanna di George Puttenham¹ se la vivace, fresca, vigorosa poesia di John Skelton (1460?-1529) è rimasta quasi totalmente sconosciuta per secoli. John Milton nell'*Aeropagitica* colloca Skelton tra gli autori che meriterebbero di essere radiati dalla storiografia letteraria e Alexander Pope, tutto preso dall'ideale neoclassico, ha parole sfavorevoli non soltanto per Skelton ma addirittura anche per Chaucer². In seguito, man mano che la reazione al classicismo si faceva più intensa, ancora durante la vita di Pope, e soprattutto nella seconda metà del Settecento si accentuò sempre più l'interesse per la storia delle lettere³, e si cominciò ad approfondire lo studio critico e filologico dei grandi poeti inglesi del passato, tra cui Chaucer, Spenser e Shakespeare. Fu quindi per una successione logica degli eventi che nella prima metà dell'Ottocento anche la poesia di John Skelton venisse riesaminata e presentata all'attenzione degli studiosi dopo che Alexander Chalmers ebbe incluso i versi di questo poeta nella sua selezione delle opere dei poeti inglesi del 1810. Poco tempo dopo Robert Southey⁴

¹ George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (1589), sta in *Elizabethan Critical Essays*, ed. by G. Gregory Smith, Oxford 1950, vol. 2, pp. 62, 65, 87.

² Chaucer's worst ribaldries are learned by rote
And beastly Skelton Heads of House quote

(Pope, *Epistle to Augustus*, vv. 37-38).

³ A questo proposito ha particolare significato la monumentale *History of English Poetry from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century* (1774-78), di Thomas Warton, in 4 voll., tuttora preziosa fonte di informazione. Nel vol. II, pp. 336-365, per la prima volta si parla diffusamente della poesia di Skelton.

⁴ Robert Southey, *Select Works of the British Poets from Chaucer to Jonson, with Biographical Sketches*, London 1831. L'antologia contiene Philip Sparrow e Colin Clout.

iniziò la rivalutazione critica del poeta, che apprezza per la sua originalità, per l'intrepida satira, per la varietà della lingua, seguito da Alexander Dyce, il quale curò la monumentale edizione delle sue opere poetiche¹. Si fece strada una reazione all'errato concetto che ci si era formati del poeta, e si accese l'interesse dei letterati per questo autore satirico medievale. Elizabeth Barret Browning, nell'articolo pubblicato sull'*Athenaeum* (1842)², dichiarò di ammirare Skelton per il suo straordinario dominio della lingua e per l'eloquenza e l'oratoria simili a quelle di un Sileno che, ebbro di vino e d'ira, compone versi scabri e travolgenti.

Lo studio metodico della poesia di Skelton tuttavia cominciò solo con i saggi di Schönberg³, Rey⁴, Koelbing⁵, Brie⁶, Berdan⁷, H. S. Sale⁸, Salter⁹ e altri. La ricerca filologica mirava ad assegnare ai suoi poemetti date di composizione attendibili, a interpretarne i testi, a rilevare gli influssi che avevano concorso alla formazione del poeta, e a mettere in luce gli avvenimenti a cui egli aveva alluso nelle sue opere. Alla ricerca filologica si è aggiunta quella storica e paleografica come stanno a dimostrare gli studi di Robert S. Kinsman¹⁰ e di W. O. Harris¹¹. La va-

¹ Alexander Dyce, *The Poetical Works of John Skelton*, London 1843, voll. 2.

² Elizabeth Barret Browning, *The Poetical Works, with two Prose Essays*, Oxford 1920, p. 633 segg.

³ G. Schönberg, *Die Sprache John Skeltons in seinen kleineren Werken*, Marburg 1888.

⁴ A. Rey, *Skelton's Satirical Poems in their Relation to Lydgate's 'Order of Fools', 'Cocke Lorell's Bote', and Barclay's 'Ship of Fools'*, Berna 1899.

⁵ A. Koelbing, *Barclay and Skelton, Early German Influences on English Literature*, sta in *Cambridge History of English Literature*, vol. III, cap. iv.

⁶ F. Brie, *Skelton Studien*, in «*Englische Studien*», vol. XXXVII (1907), pp. 1-86.

⁷ J. M. Berdan, *Speke, Parrot. An Interpretation of Skelton's Satire*, in *MLN*, XXX (1915), pp. 140-44.

⁸ Helen Stearn Sale, *John Skelton and Christopher Gurneshe*, in *MLN*, XLIII (1928), pp. 518-23.

⁹ F. M. Salter, *John Skelton's Contribution to the English Language*, in *Transactions of the Royal Society of Canada*, Sec. II (1945), vol. XXXIX, pp. 119-217.

¹⁰ Robert S. Kinsman è autore di alcuni articoli che rappresentano il più notevole contributo agli studi skeltoniani di questi ultimi anni (*Phyllyp Sparrow; Titulus*, in *S. P.*, XLVII, pp. 473-84 (1950); *Eleanora Rediviva*, in *H. L. Q.*, 18 (1955), pp. 315-327; ecc.).

¹¹ W. O. Harris, *Wolsey and Skelton's Magnificence: a Re-Evaluation*, in *S. P.*, LVII (1960), pp. 99-122. Dimostra che la satira del *Magnificence* non è diretta contro Wolsey.

lutazione estetica ha avuto in E. M. Forster¹, Robert Graves², John Holloway³, John Chalker⁴ e Agostino Lombardo⁵, validi assertori. Le belle biografie, alquanto romanzate di Lloyd (1938) e di Edwards (1949), lo studio biografico e critico di Nelson (1938) e di Ian A. Gordon (1943), le antologie poetiche ad opera di Richard Hughes, W. H. Williams, Robert Graves, W. H. Auden, Vivian de Sola Pinto, e principalmente la fortunata edizione condotta da John Henderson⁶ in un inglese modernizzato, hanno reso accessibile ad un pubblico più vasto di cultori della letteratura inglese l'arte di questo singolare poeta.

I versi di Skelton non sono facili, neanche nell'inglese moderno, non solo per quel complesso di figure retoriche proprie della poesia medievale — di cui peraltro si sono serviti anche i suoi contemporanei Stephen Hawes e Alexander Barclay — ma soprattutto per le difficoltà lessicali che essi presentano, e per le espressioni frequentemente allusive ad avvenimenti politici e a situazioni che sfuggono tuttora alla ricerca storica. D'altra parte invitano alla lettura i versi briosi e spumeggianti delle sue liriche e satire, la straordinaria sonorità di certe liriche composte per musica, che anticipano gli effetti melodici dei *songs* shakespeariani, la loro varietà nell'alzarsi e abbassarsi dell'intonazione, i movimenti ritmici mutevoli attraverso il delinarsi di personaggi altamente poetici o orribilmente prosaici⁷.

¹ E. M. Forster, *Two Cheers for Democracy*, London 1951, pp. 145-161.

² Robert Graves, *The Crowning Privilege*, London 1955.

³ John Holloway, *The Charted Mirror*, London 1960, pp. 3-24.

⁴ John Chalker, *The Literary Seriousness of John Skelton's 'Speke, Parrot'*, sta in *Neophilologus*, 44 (1960), 39-47.

⁵ Agostino Lombardo, *Il dramma Pre-shakespeariano. Studi sul teatro inglese dal Medioevo al Rinascimento*, Venezia 1957, pp. 143 segg., mette in rilievo «la bravura tecnica, la dignità formale» del *Magnificence* «in cui alla 'moralità' s'unisce lo spettacolo, al tragico..., il comico, alla spiritualità il sentimento dell'umano».

⁶ John Henderson, *The Complete Poems of John Skelton*, London 1931, con ristampa nel 1948 e nel 1959. Tutte le citazioni, se non diversamente indicato, rimandano alla ristampa del 1948 di questa edizione delle opere di Skelton.

⁷ Un esempio ci è dato dai versi seguenti:

He lumb'reth on a lewd lute *Roty bully joys*,
Rumble down, tumble down, hey go, now, now!
He fumbleth in his fingering an ugly good noise,
It seemeth the sobbing of an old sow!

(*Against a Comely Coistrown*, p. 35).

L'affermazione che « la conoscenza delle idee di un poeta intorno alla poesia è spesso molto utile per arrivare ad una migliore comprensione del suo mondo poetico »¹ è valida anche per lo studio di Skelton. Egli non scrisse saggi sull'argomento, ma nei suoi componimenti s'incontrano brani che chiariscono le sue idee sulla poesia, sulle opere degli scrittori del passato e sulla validità delle sue. Da *Philip Sparrow* (1504-8) e *The Garland of Laurel* (1523) appare chiaro l'influsso di Chaucer, Gower, e Lydgate. Il loro esempio indusse Skelton a servirsi della lingua nazionale inglese, nonostante questa fosse ancora poco levigata e piuttosto rigida:

Our natural tongue is rude,
And hard to be ennewed
With polished termés lusty;
Our language is so rusty,
So cankered, and so full
Of frowards, and so dull,
That if I would apply
To write ornately,
I wot not where to find
Terms to serve my mind².

Egli si studiò di addolcire la lingua, darle elasticità e vigore, scioltezza di ritmi e sonorità di rime. Perciò vi inserì molte parole latine e francesi, termini onomatopeici e tutte quelle voci popolari fresche e incisive che raccoglieva dalla parlata comune. Come, ad esempio:

(voci popolari): *barley-hood* (s.): cattivo umore dovuto a eccessivo consumo di birra (*El. Rum.*); *Bedlam* (s.): folle, paziente ricoverato al Bethlehem Hospital (*Why Come*); *crook* (s.) norm. *krokr*, curvo, storto, come nelle parole composte *crook-billed*, *crook-necked* (*El. Rum.*); *dotage* (s.) (dal verbo mingl. *doten*): follia, stupidaggine (*Replication*); *fop* (v.): fare lo

¹ Elio Chinol, *T. S. Eliot*, Napoli 1958, p. 7.

² *Philip Sparrow*, p. 82 (Il nostro linguaggio naturale è aspro e difficile a rinvivare con termini eleganti e vigorosi; la nostra lingua è così rugginosa, così cancerosa e così piena di ritrosaggine e tanto debole, che se volessi dedicarmi a scrivere ornatamente, non saprei dove trovare termini capaci di esprimere il mio pensiero).

sciocco (*Replie.*); *hugger-mugger* (v., s., agg., avv.): confusione, agire in segreto, clandestinamente, nascondere furtivamente (*Magnificence*); *mammy* (s.): mamma; *rag*: pezzo di stoffa o di altra sostanza privo di forma, straccio (*Replie.*); ecc.;

(termini onomatopeici): *boohoo* (s.): rumore che imita una risata fragorosa o il pianto (*Replie.*); *bounce*: usato per imitare il rumore del cannone (*Garland*); *bump* (s.): la voce dell'airone (*Philip Sparrow*); *flip-flap* (s.): il rumore prodotto da un panno o da una bandiera che sventola (*El. Rum.*); *jug* (s.): suono imitativo di una nota dell'usignuolo o di altri uccelli (*Garland*); *tittle-tattle* (s.): chiacchierio, pettegolezzo (*Ph. Sparrow*); *ware* (v.) ags. *warian*: fare attenzione; ecc.;

(parole derivate dal francese): *accustom* (s.): abitudine (*Garland*); *advertisement* (s.): attenzione (*Garland*); *conveyance* (s.): spedizione, invio (dal franc. *conveier* e dal lat. *via per way*) (*Magnificence*); *control* (v.): rimproverare (*Ware, Hawk*); ecc.;

(parole derivate dal latino): *allegate* (v.) > lat. *allegare*: affermare (*Colin Clout*); *analytical* (agg.) (*Replie.*); *apostrophation* (s.) (*Ware, Hawk*); *aptly* (avv.) > lat. *aptus*: in modo appropriato (*Speak, Parrot*); *arrect* (v.) > lat. *rectiare*: rizzare (*Garland*); *assure* (v.) > lat. *adsecurare*: assicurare, credersi sicuro (*Death of Edward IV*); *barbed* (v.) > lat. *barbuto* (*Magnificence*); *bibble* (v.) > lat. *bibere*: bere ripetutamente (*El. Rum.*); *construction* (s.) > lat. *constructio*: costruzione, spiegazione (*Replie.*); *cankered* (p. p.) > dal s. lat. *cancrum*: corrotto, infetto, canceroso (*Duke of Albany*); *meddling* (p. pres.) agg. > dal v. lat. *misculare* e dal franc. ant. *medler*: che si mescola, s'immischia (*Speak, Parrot*); *stop* (v.) > lat. *stuppeare*: fermare, cessare (*El. Rum.*); *superciliously* (avv.) > dal sost. lat. *supercilium*: in modo superbo, sdegnoso (*Replication*).

Nel suo minuzioso studio Salter¹ ha elencato ottocento parole nuove introdotte da Skelton nella lingua inglese, che egli

¹ E. M. Salter, *Op. cit.*, pp. 126-217.

rinvigorì, rese più elegante ed agile, in un tempo in cui il latino s'imponeva sempre più come linguaggio degli eruditi:

For Latin warkes
Be good for clerkes¹.

Skelton aveva una cultura accademica, era poeta laureato delle Università di Oxford, Lovanio e Cambridge, per vari anni fu precettore del principe Enrico (il futuro Enrico VIII), ed era « orator regius », aveva avuto contatti con latinisti quasi tutti stranieri²; aveva dedicato molti anni della sua attività letteraria a opere scritte in latino, come lo *Speculum principis*, l'*Achademios*, andato perduto, alla stesura della grammatica latina, anche perduta, alla traduzione dal latino della *Bibliotheca historica* di Diodoro Siculo (nella versione di Poggio Bracciolini). La forma ornata e moderna di quella traduzione valse a collocarlo tra i migliori scrittori di prosa del suo tempo, le cui caratteristiche maggiori erano la « orotundity », l'amplificazione e la tautologia. Caxton dichiarò che Skelton aveva scritto « non in una lingua rozza e antiquata, ma in termini vigorosi, eleganti e ornati³. Anche Erasmo, che lo incontrò a Eltham, riconobbe al Nostro il merito di aver contribuito efficacemente all'evoluzione del volgare britannico: la Britannia, egli dice, è obbligata a Skelton come l'antica Grecia a Omero e Mantova a Virgilio⁴.

Skelton visse in un'epoca di transizione tra l'agonizzante tradizione della poesia chauceriana e il New Learning. Da un lato egli concorse allo sviluppo della nuova corrente, né più né meno come Colet, Lyly, Grocyn e Linacre, e tra loro, come disse T. Warton, non fece brutta figura. Dall'altro lato si mostrò deluso dalla piega che il movimento prendeva con la diffusione del greco, che secondo lui, rappresentava una minaccia per lo studio tradizionale del latino: si sarebbe finito col dimenticare anche quello! Fu perciò questa un'altra ragione che lo spinse a esprimersi nel

¹ *Garland*, p. 394.

² Cfr. William Nelson, *John Skelton Laureate*, New York 1939, p. 7 (cita il francese Bernard André e Pietro Carmeliano, Silvestro Gigli e Polidoro Virgilio).

³ *Caxton's Eneydos*, ed. by Culley and Furnivall, EETS, E. S. 57 (1890), pp. 3-4.

⁴ Cfr. Nelson, *Op. cit.*, p. 57.

linguaggio comune. Ma non bisogna dimenticare che uno degli aspetti del New Learning consisté nella sua aspirazione a perfezionare la lingua volgare.

In inglese Skelton compose, in stile ornato (*aureate*) la elegia per la morte del Duca di Northumberland e liriche religiose e profane; in *rhyme royal* i poemetti *Bouge of Court*, *Speak, Parrot*, e *The Garland of Laurel*; e in versi da lui detti appunto « scheltoniani » il *Philip Sparrow*, l'*Elinour Rimming*, il *Colin Clout*, e *Why come ye not to Court?*, modulati su un ritmo di lingua parlata¹. Seppe tratteggiare creature femminili altamente poetiche, come Margaret Hussey e Isabel Pennel; Jane Scrope, altra sua figura, è presentata, secondo la convenzionale ispirazione cavalleresca medievale, col volto gentile, le mani delicate, le dita piccole, la vita stretta, i fianchi lunghi e diritti, ma con un piccolo neo sulla guancia e una cicatrice sul mento: con cui il poeta assesta un colpo alla tradizionale figurazione idealizzata della bellezza femminile. Skelton peraltro si mostra fin troppo efficace nei *flytings* (le invettive, impregnate d'uno spirito tra satirico e burlesco) e nella descrizione di figure triviali e plebee, come quelle di Margery Milkduck e Elinour Rimming, che anticipano il realismo pittorico bruegheliano e la degenerazione di certe creature scaturite dalla terribile penna di Swift. Ecco, per es., qualche verso dell'*Elinour Rimming*:

Her face all bowsy,
Comely crinkléd,
Wondrously wrinkléd,
Like a roast pig's ear,
Bristléd with hair².

Il realismo di Skelton non incontrò il favore di Puttenham (autore del più importante trattato di prosodia del Cinquecento inglese), tutto orientato verso la corrente inaugurata da Wyatt e seguita da Sidney e Spenser, dai ritmi più controllati, dall'espressione formale più levigata e letteraria (con qualche ecce-

¹ W. H. Auden, *John Skelton*, sta in *The Great Tudors*, ed. by Katharine Garvin, London 1935.

² *Elinour Rimming*, p. 112. (Il volto tutto abbassato, affabilmente aggrinzato, straordinariamente rugoso, come orecchio di porco arrosto, irto di setole).

zione per Wyatt che si serve ancora dei termini comuni), che rispecchia il mondo della cortesia rinascimentale nei suoi più bei colori, dove l'anima si effonde in amabili sensuali fantasie, o si ristora nell'aura delle ispirazioni pastorali, tranquille e idilliche, lontane dal buffonesco della commedia o dalla violenza della tragedia. La repellente, schifosa volgarità e sporcizia della Elinour e della sua taverna suscitarono anche in Milton e in Pope un profondo senso di nausea. L'uno, autore del massimo poema religioso della letteratura inglese, la cui sintassi, come sostenne T. S. Eliot, è determinata da esigenze musicali, non poteva nutrire nessuna simpatia per un poeta che si studiò con tutti i mezzi di ridurre i metri a un ritmo di lingua parlata; mentre l'altro, Pope, aveva gli occhi rivolti alla poetica di Boileau e alla perfezione stilistica di Orazio e non era preparato ad apprezzare l'irregolarità (apparente) dei versi di Skelton. Dico « apparente » in quanto a questo proposito Alan Swallow ha acutamente osservato che nel Quattrocento il poeta era libero di comporre decasillabi giambici con quattro accenti anziché cinque¹, cosa asserita anche da C. S. Lewis, che definisce il « broken-back line » del secolo XV « verso lungo diviso da una forte pausa centrale in due versicoli, aventi ciascuno non meno di due accenti e non più di tre »². La poesia skeltoniana risente anche del verso allitterativo langlandiano; del resto bisogna ricordare che neanche Chaucer aveva imposto un sistema fisso nella composizione dei decasillabi a cadenza giambica. Skelton creò talvolta dei pentametri giambici regolarissimi, anticipando il lavoro dei poeti rinascimentali:

In autumn, when the son in Virgine
By radiant heat enripéd hath our corn³;

assai prima che lo studio della poesia petrarchesca e l'assimilazione delle forme classiche conducessero gli elisabettiani a una più vigile osservanza della struttura metrica, che però non di-

¹ Alan Swallow, *The Pentameter Line in Skelton and Wyatt*, sta in « *Modern Philology* » (1950), vol. XLVIII, N. 1, pp. 1-11.

² C. S. Lewis, *The Fifteenth Century Heroic Lines*, sta in « *Essays and Studies by Members of the English Association* » (1938), XXIV, p. 28.

³ *The Bouge of Court*, p. 37.

venne mai forma rigida, in quanto i poeti inglesi si concessero sempre una certa libertà in fatto di ritmi.

Sull'origine dei versi brevi di Skelton si sono affacciate le più varie ipotesi. C'è chi ritiene che sian fatti derivare dalla prosa latina rimata, sul cui modello il Nostro scrisse in prosa inglese parte della *Replication*; c'è chi pensa che si tratti del verso decasillabico irregolare a quattro o cinque accenti, diviso in due emistichi rimati; e chi ancora che derivi dalle rime della poesia vernacola delle carole e dai versi in latino maccheronico dei *clerici vagantes*, che campavano col recitare versi giocosi e satirici sui ritmi dei canti popolari e sacri raccolti nei codici *Buranus*, *Harleianus*, *Arundelianus*. La spiegazione più suggestiva l'ha data Robert Graves nel capitolo sull'origine della poesia inglese¹, dove egli avanza la tesi che la risonanza martellante dei versi di Skelton richiami al ritmo prodotto dal suono del martello sull'incudine, che ha dato l'avvio alla poesia irlandese, misto a quello provocato dal battito del remo, che sta alla base della poesia anglosassone.

L'influsso di Skelton sugli elisabettiani è quindi appena percettibile per quanto riguarda la metrica, ma è più accentuato nel campo della lingua. Nella seconda metà del secolo XVI ci furono varie edizioni delle sue opere: John Day ne curò un volume nel 1565 (?) e T. Marshe nel 1568 pubblicò *Pithy, Pleasant and profitable Workes of Maister Skelton*, da cui Gascoign, Spenser, Shakespeare e altri trassero qualche ispirazione. Specialmente Spenser, avido ricercatore di mezzi espressivi, prese dalle opere dei poeti medievali termini dimenticati o volutamente evitati dai suoi contemporanei, e li inserì nello *Shepherd's Calendar* e nella *Faerie Queene*. Questi esempi potranno dare un'idea dell'influsso di Skelton.

attaint fu usato da Skelton in *Colin Clout* con il significato di contagiare e diventa *taint* in Spenser; *dump*, perplessità, me-

¹ Robert Graves, *The Crowning Privilege, The Clark Lectures 1954-1955* London 1955, p. 76. (Gli irlandesi, dice Graves, crearono il ritmo giambico imitando il suono del martello sull'incudine, ti-tum, ti-tum, mentre gli anglosassoni crearono il ritmo allitterativo legato al movimento del remo sull'onda, senza rima, in quanto il rumore del remo non suggerisce rima; la metrica greca è derivata dal battito del piede sulle pietre dell'altare di Dioniso (Erme o Eros), al suono dattilico del tamburo).

raviglia, usato da Skelton in *Garland* diventa *dumpish* in Turbervile¹; la ripetizione di singole parole, creata da Skelton per ottenere particolari effetti imitativi, fu ripresa da Turbervile e da Spenser. Il *jug jug* (*Garland*) come termine imitativo della nota dell'usignuolo è stato usato da John Lyly nel *song* che trovasi in *Campaspe* (V, i): *Iug, Iug, Iug, Iug, thereu, shee cries, / and still her woes at Midnight rise. /*, e ripreso da T.S. Eliot nel « Game of Chess » vv. 102-103: *And still she cried, and still the world pursues, / 'Jug jug' to dirty ears.* L'idea di inserire parole dal particolare effetto sonoro come p. es. *boohoo* (*Replac.*), *hugger-mugger* (*Magnif.*), *flip flap* (*El. Rummig*), *tittle tattle* (*Philip Sparrow*), *handy-dandy*, alternativamente (*Speak, Parrot*) *whim wham*, un piccolo ornamento (*El. Rum.*), si ritrova in *The Faerie Queene*: *hurly burly* (libro V, 3, v. 30), *pelmell* (libro V, 7, v. 35) nonché in Shakespeare: *When the hurlyburly's done* (*Macbeth*, I, 1); *snip snap* (*Love's Labour's Lost*, V, 1); *whip thy gig* (*Love's Labour's Lost*, V, 1); *Double, double toil and trouble; Fire burn and cauldron bubble* (*Macbeth*, III, iv), cioè sempre in battute dal tono popolare.

Il parlare proverbioso, infine, che troviamo in *Speak, Parrot* e altrove, come p. es. « to wide is no virtue », « in measure is treasure », « to sow in the sea-sand there will no crop grow », ecc., riappare nelle commedie di Shakespeare e nel *King Lear*, in cui quasi tutte le battute del Fool sono locuzioni proverbiali. Es.: « Have more than thou showest, / Speak less than thou knowest, / Lend less than thou owest, / Ride more than thou goest, / Learn more than thou trowest, / Set less than thou throwest; / » e persino le desinenze hanno richiami skeltoniani.

Skelton era consapevole di avere arricchito la lingua inglese in un senso affine a quello di un Pulci per la lingua italiana, ma era convinto anche che molto c'era ancora da fare. La ricerca della forma non era terminata:

... all that I do is under reformation²,

¹ Cfr. Veré L. Rubel, *Poetic Diction in the English Renaissance from Skelton through Spenser* (The Modern Association of America, Oxford University Press), London 1941, p. 233.

² *Garland*, p. 360.

L'applicazione al suo lavoro era stata intensa e probabilmente faticosa, come dobbiamo dedurre dai versi in cui egli si fa avvicinare nella *Garland* da Dame Occupation, la quale lo saluta in modo particolarmente affabile e gli ricorda i difficili tempi passati:

Of your acquaintance I was in timés past,
Of studious doctrine when at the port salu
Ye first arrivéd, when broken was your mast
Of worldly trust; then did I rescúe;
Your storm-driven ship I repairéd new,
So well entackléd, what wind that ever blow,
No stormy tempest your barge shall overthrow¹.

Queste parole alludono probabilmente al malinconico periodo trascorso a Diss, dopo che l'educazione del principe Enrico era stata affidata a Lord Monjoy nel 1502, e al poeta fu assegnata la rettorica della chiesa di quella cittadina del Norfolk meridionale, dove egli trascorse ben otto anni, prima di ritornare a Londra in seguito all'ascesa al trono di Enrico VIII².

Nella *Garland* troviamo anche giudizi personali su Gower e Lydgate: il primo da lui ritenuto già allora antiquato (« Gower's English is old ») e il secondo troppo alto e anche prolisso. Skelton non cadde però in analoghi sfasamenti ispirativi quando compose in ritmi brevi con due o tre accenti, uniti dall'allitterazione e dalla successione della rima, i due poemetti *Elinour Rummig* e *Colin Clout*. Quel lavoro, malgrado le apparenze, aveva richiesto grande sforzo d'abilità:

To make such trifles it asketh some conning³.

E che avesse dato in essi la misura più piena del suo talento poetico egli lo dice nei versi che qui trascriviamo dalla *Garland*:

Master Gower to Skelton

Brother Skelton, your endeavourment
So have ye done, that meritoriously

¹ *Garland*, p. 364. (Ti conoscevo in tempi passati di studiosa dottrina, quando al porto salvo per la prima volta giungesti, allorché s'era spezzato l'albero della tua fede terrena; allora ti salvai; la tua nave sbattuta dalla tempesta riparai, così bene l'attrezzai, che nessun forte vento, nessuna burrasca tempesta potrà mai capovolgere la tua nave).

² Skelton rimase a Diss dal 1504 al 1512.

³ *Garland*, p. 387.

Ye have deservéd to have an employment
 In our collégè above the starry sky,
 Because that ye increase and amplify
 The bruted Britons of Brutus' Albion,
 That well-nigh was lost when that we were gone¹.

Egli avverte che ben merita di sedere nell'alto consesso dei poeti, al di sopra delle stelle, per avere sempre diretto i suoi sforzi all'abbellimento della lingua patria; e nelle sue parole trapela un orgoglio per l'opera compiuta, che è sconosciuto agli scrittori del Medio Evo. Il poeta che si era vantato (in *Ware the Hawk*) di essere la fenice dell'Inghilterra qui afferma di essere addirittura l'Omero, il Catullo, l'Adone del suo paese in un caloroso sfogo latino:

Ite, Britannorum lux O radiosa, Britannum
 Carmina nostra pium vestrum celebrate Catullum!
 Dicite, Skeltonis vester Adonis erat;
 Dicite, Skeltonis vester Homerus erat,
 Barbara cum Latio pariter jam currite versu;
 Et licet est verbo pars maxima texta Britanno,
 Non magis in compta nostra Thalia patet,
 Est magis inculta nec mea Calliope.
 Nec vos paeniteat rabiem tolerare caninam,
 Nam Maro dissimiles non tulit ille minas,
 Immunis nec enim Musa Nasonis erat².

Alla fine della sua vita egli è convinto che la sua poesia possa ormai gareggiare con quella latina. La sua musa satirica non è più scabra né più illetterata è la sua musa lirica. Né egli si addolorerebbe ormai se dovesse toccargli di affrontare gli attacchi della critica, che non furono risparmiati neanche a Virgilio né alla musa di Ovidio, e neppure a Chaucer:

And now men would have amended
 His (Chaucer's) English, whereat they bark,
 And mar all they wark³.

¹ Garland, p. 360. (Gower a Skelton. Fratello Skelton, hai lavorato tanto che ben meriti di avere un posto nel nostro collegio al di sopra del cielo stellato, perché tu sviluppi e amplifichi la rinomata lingua britannica dell'Albione di Bruto, che s'è quasi perduta da quando ce ne siamo andati noi).

² Garland, p. 394.

³ *Philip Sparrow*, pp. 82-3. (E ora gli uomini dovrebbero emendare il suo inglese, al quale abbaiano, e sfigurano tutto il loro lavoro).

In quanto ai motivi ispiratori di Skelton, essi traggono origine dalla natura e dall'ambiente con cui, nel corso delle mutevoli vicende della sua vita, egli ebbe contatti. A Eltham, nel fastoso palazzo gotico dei Tudor, compose *The Bouge of Court* (1499) dettatogli dalla lettura di brani del *Narrenschiff* di Brandt. A Diss, dopo la visita a Jane Scrope, ospitata temporaneamente nel monastero di Carrow a Norwich, scrisse il delizioso poemetto *Philip Sparrow* (1504-8) sulla morte del passerotto Philip, che il gatto del convento aveva divorato. Secondo Kinsman¹, che si limita ad analizzare lo sfondo religioso del poemetto, quell'originale elegia sarebbe modellata sui rotuli mortuari medievali, in cui si elencano i meriti del defunto, con aggiunta di versi latini tratti dalla messa dei morti. A Diss Skelton compose anche *Ware the Hawk*, una poesia d'occasione da cui sprizza tutta l'ira e lo sdegno del poeta contro un prete suo vicino, il quale approfittando della sua assenza, s'era introdotto nella chiesa di Diss per addestrarvi i falchi. La famosa *Elinour Rummyng*, in cui è descritta una taverna frequentata esclusivamente da donne, che vanno ad ubriacarsi di birra e di cui parleremo nella seconda parte di questo articolo, non fu invece scritta a Diss, come ha dimostrato Kinsman². Questo componimento squalificò Skelton agli occhi degli elisabettiani e dei poeti della Restaurazione e dell'Illuminismo. Infine, le altre opere scritte al suo ritorno a Londra tra il 1512 e il 1522 sono in gran parte satire contro Wolsey, la cui politica e la cui influenza Skelton riteneva lesive degli interessi del suo paese. Tra le poesie composte in quest'ultimo periodo lo *Speak Parrot* è da qualche critico³ considerato il capolavoro del Nostro ed è certamente una delle sue opere più significative.

Il poemetto si apre con la presentazione di un pappagallo, chiuso in una gabbia dipinta, collocata in mezzo a un ambiente gaio e festoso, dove si muove un gruppo di dame eleganti e vivaci, che insegnano a parlare a quel vivace uccello dal verde piumaggio e gli occhietti brillanti. Parrot si presenta così:

With my beké bent, my little wanton eye,
 My feathers fresh as is the emerald green,

¹ Robert S. Kinsman, *Phyllyp Sparrow; Titulus*, sta in «Studies in Philology» (1950), XLVII, pp. 473-84.

² Robert S. Kinsman, *Eleanora Rediviva*, sta in H. L. Q., 18, pp. 315-327.

³ John Holloway, *The Charted Mirror*, London 1960, p. 21.

About my neck a circulet like the rich ruby,
 My little leggés, my feet both feat and clean,
 I am a minion to wait upon a queen.
 'My proper Parrot, my little pretty fool'!
 With ladies I learn, and go with them to school¹.

Si avvertono le frasi che le fanciulle gli suggeriscono attraverso un alternarsi del discorso. La Filologia ha dato a Parrot il dono di intendere tutte le lingue:

My lady mistress, Dame Philology,
 Gave me a gifté, in my nest when I lay,
 To learn all language, and it to speak aptely².

Parrot risponde con tono brioso, ripete le frasi suggeritegli in latino, catalano, italiano, francese, tedesco e greco. L'introduzione di frasi tratte da vari idiomi fa pensare che il poeta conoscesse gli elementi di quelle lingue, perché chi non conosce le lingue è piuttosto restio a usare parole o addirittura frasi di cui non gli è chiaro il significato preciso, se non si voglia accettare l'ipotesi di Person che quelle frasi spuntino da un poliglottismo maccheronico derivante dalle raccolte di indovinelli e proverbi in varie lingue, che circolavano allora tra la borghesia delle cittadine rurali³. Sembra più probabile tuttavia che Skelton traesse le sue nozioni linguistiche dal contatto diretto con gli stranieri che frequentavano la corte dei Tudor, e dai suoi stessi studi, come farebbero pensare le ripetute allusioni alla Filologia e all'Occupazione, che, come egli dice, lo assistettero nel lungo cammino della sua formazione ed evoluzione, lo scaltarono nell'uso di espressioni poetiche più flessibili e immediate e nell'abilità di creare figure fresche e vive con tocchi rapidi e incisivi.

Dallo *Speak, Parrot* si deducono anche i complessi modi di scrittura di Skelton: vi risalta l'uso massiccio di fonti letterarie e bibliche attraverso i discorsi allusivi ad avvenimenti contemporanei (come poi li ritroveremo nelle satire di Dryden); vi si

¹ *Speak, Parrot*, p. 288. (Con il becco arcuato, gli occhietti vivaci, un cerchietto vivido come il rubino intorno al collo, le gambette e le zampette leste e lisce, sono il favorito degno di servire una regina. «Mio bel Pappagallo, mio piccolo sciocchino»! Dalle dame imparo e vado a scuola da loro).

² *Speak, Parrot*, p. 289.

³ Cfr. H. A. Person (ed.), *Cambridge Middle English Lyrics* (1953), p. IV.

trovano varie forme metriche con le quali il poeta spezza la monotonia del *rhyme royal*, e soprattutto nella prima parte del poemetto s'incontrano molte espressioni del linguaggio familiare che rappresentano una delle più marcate caratteristiche di questo componimento fintanto che l'andamento discorsivo o narrativo non passa a poco a poco a un empito più irresistibilmente intenso e drammatico:

Such shreddés of sentence, strewéd in the shop
 Of ancíent Aristippus and such other mo,
 I gader together and close in my crop¹.

Nella seconda parte del poemetto il tono si fa sempre più pressante e angoscioso fino ad assumere disperate notazioni tragiche. Il poeta non parla più attraverso la maschera dell'uccello, ma all'uccello stesso, esortandolo a volare al di là del mare, in terra di Francia, per richiamare in patria Wolsey e impedirgli di compiere altre azioni contrarie agli interessi del paese.

Chi è allora Parrot?

Parrot is my own dear heart and my dear darling².

Quando morrà non sarà soggetto alla putrefazione, come gli altri uccelli. Parrot è il cuore del poeta, al quale Melpomene ha dato la voce per cantare:

Melpomene, that fair maid, she burnished his beak³.

L'idea dell'immortalità sfiora vagamente il suo spirito senza mai diventare un pensiero tormentoso.

Nella *Replication* (1528) scritta da Skelton in risposta a un gruppo di eretici luterani, l'anno prima della sua morte, vi sono alcuni brani che rappresentano forse la più bella apologia della poesia che sia stata scritta all'inizio del secolo XVI. Egli vi dichiara di essere stato spinto a comporre i suoi versi da una misteriosa, mistica energia derivatagli direttamente da Dio, il quale nel poeta elegge la sua dimora e lo infiamma a compiere cose alte e sublimi:

...There is a spiritual,
 And a mystical,

¹ *Speak, Parrot*, p. 291. (Questi frammenti di frasi, sparsi nella bottega del vecchio Aristippo e altri ancora, io raccolgo e mi serro nel gozzo).

² *Ibid.*, p. 295.

³ *Ibid.*, p. 295.

And a mystical
Effect engerial,
As Greekes do it call,
And divine inspiration
And such a pregnancy,
Of heavenly inspiration
In laureate creation,
Of poets commendation,
That of divine miseration
God maketh his habitation
In poetes which excells,
And sojourns with them and dwells¹.

Il fuoco dello Spirito Santo ha guidato la sua mano stimolandolo a comporre, secondo l'occorrenza, liriche, elegie, satire e poemetti moraleggianti:

By whose inflammation
Of spiritual instigation
Of divine inspiration
We are kindled in such fashion
With heat of the Holy Ghost
(Which is God of mightés most);
That he our pen doth lead,
And maketh in us such speed
That forthwith we must need
With pen and ink proceed,
Sometime for affection,
Sometime for sad direction,
Sometime for correction,
Sometime under protection
Of patient sufferance²,

L'accenno al furore poetico dei greci è significativo, ma non difforme dalla tradizione. Quello che è nuovo è l'assunzione dell'idea che l'ispirazione giunga al poeta da Dio, anzi dallo Spi-

¹ A *Replication*, p. 427. (C'è uno spirituale, misterioso e mistico effetto d'energia, come lo chiamano i greci, in quest'attività e in questo impeto dell'ispirazione divina nell'opera del laureato, gloria dei poeti, che per grazia divina Dio fissa nei poeti la sua eccelsa dimora e soggiorna e sta con loro).

² A *Replication*, pp. 427-28. (Per cui riscaldati dall'ardore dello spirito e dall'ispirazione divina ci accendiamo al fuoco dello Spirito Santo (che è Dio potentissimo), che ci guida la penna, creando in noi un impeto tale che da quel momento in poi ci serviamo della penna e dell'inchiostro talvolta per affetto, talvolta per mesto bisogno, talvolta per correggere, talvolta per difenderci dalla sofferenza).

rito Santo, che lo guida, gli concede il dono delle lingue, gli dà sapienza e intelletto per rispondere agli stimoli dell'immaginazione poetica. Quest'idea sarà poi ulteriormente sviluppata da Edward Young¹. Nei versi del Nostro si afferma in modo inequivocabile che il vero poeta è colui che riceve l'ispirazione da Dio. E' interessante peraltro osservare come per Puttenham² poeta sia colui che crea le cose dal nulla, dà loro forma nella mente senza ricorrere ai moduli precostituiti ed estranei alla sua anima, come fa il traduttore che pertanto è solo un versificatore; poeta è anche chi imita, ovvero chi riproduce la realtà. La poesia non è — secondo quest'ultimo — soltanto un'arte creativa, è anche un'arte imitativa che «raggiunge la perfezione per quell'istinto divino che gli antichi chiamavano furore; o anche per arguzia e intelligenza o per la grande esperienza acquisita osservando il mondo... o per tutte queste cose insieme»³. Al severo critico intanto sfuggì che Skelton possedeva appunto quelle doti. Dovettero irritarlo il «rayling», lo «scoffering», gli insulti e i motteggi di cui copriva gli avversari, la sua satira personale pungente e implacabile, il verso breve, e l'*homoeoteleuton*, cioè l'uso eccessivo della rima, che ritiene «not commendable» in quanto rivela nell'autore «una certa leggerezza nella trattazione dell'argomento»⁴, e che si presta solo alla composizione dei *songs* popolari accompagnati dalla musica, alle carole e ai versi leggeri e faceti, ai racconti epici sul tipo di *Sir Topas*, *Bevis of Southampton*, *Guy of Warwick*, recitati dai cantambanchi ai banchetti, a Natale, nelle taverne⁵. Ecco quindi spiegati i motivi dell'avversione di Puttenham per il Nostro in un'epoca dominata dall'arte del Petrarca, alla cui influenza questi, pur citandolo più volte, sfuggì. Skelton appartiene alla corrente che Robert Graves chiama la «central English tradition»⁶, i cui principali rappre-

¹ Cfr. Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (1759) si trova in *English Critical Essays*, ed. by Edmund D. Jones, London 1947, pp. 270-311 (...genius has ever been supposed to partake of something divine (p. 279)).

² Puttenham, *Op. cit.*, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁶ Robert Graves, *The Crowning Privilege*, p. 25.

sentanti sarebbero Chaucer, Skelton e Ben Jonson, in quanto tutti composero servendosi di espressioni linguistiche comuni, traendo le immagini e l'ispirazione dalla vita di tutti i giorni.

Dopo tanti giudizi letterari contrari a Skelton la critica contemporanea ha mostrato un certo interesse per la spiccata modernità della sua poesia sostanzialmente personale e scevra di qualsiasi forma di imitazione. La rivalutazione della sua opera è stata possibile anche perché si è rigettato il concetto convenzionale di ciò che è « poetico », e si è insistito sul concetto di una poesia « integrale », capace cioè di dare espressione a tutti gli aspetti della realtà e dell'esperienza, dai più alti e nobili ai più bassi e sordidi, e « sulla necessità di riportare il linguaggio della poesia il più possibile vicino al linguaggio comune »¹. Così è tornato sulla luminosa ribalta delle lettere, insieme al linguaggio immediato di Donne, anche il linguaggio talvolta ornato, ma per lo più fortemente originale, comune e fresco di Skelton, che viene perciò, e a ragione, annoverato tra i precursori della poesia contemporanea.

II

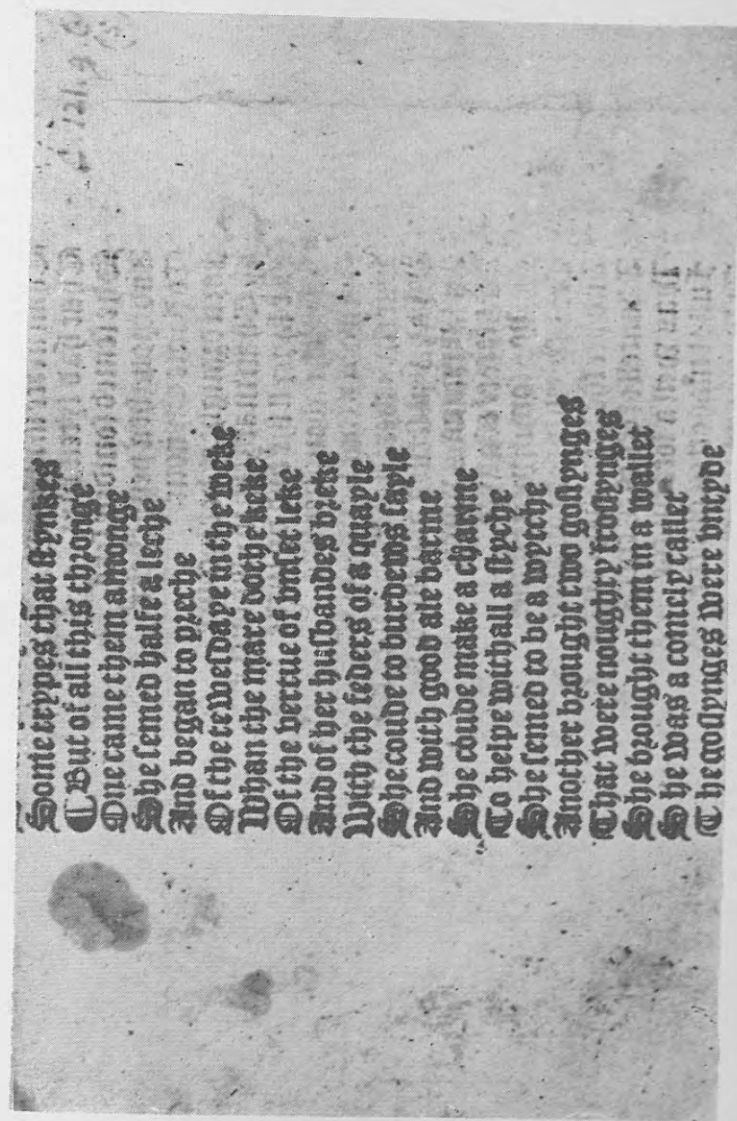
Elinour Rummyng, PEPWELL E WYNKYN DE WORDE

Skelton trasse costantemente ispirazione da personaggi realmente esistiti e dagli avvenimenti storici del suo tempo. Alcuni anni fa John Harvey², studiando i documenti conservati nel *Manor* di Packensham, ebbe la prova che nel 1525 Elianora Romyng realmente gestiva una taverna a Leatherhead a quindici miglia a sud di Londra. Questa scoperta indusse H.L.R. Edwards, autore di una biografia di Skelton, a spostare al 1522 la data di composizione della *Elinour Rummyng*, ritenuta scritta intorno al 1508. Già Brie³, invero, nel lontano 1907, aveva rilevato dal numero delle rime, dalla frequenza delle ripetizioni all'inizio dei versi e dall'au-

¹ Elio Chinol, *Il dramma divino e il dramma umano nel Paradiso Perduto*, Napoli, 1958, p. 138.

² Cfr. *Times Literary Supplement* (26 ottobre 1946), p. 521.

³ Brie, *Skelton Studien*, in « *Engl. Stud.* », XXXVII (1907), 48.



Skelton, *Elinour Rummyng* - Fragment, F 1 recto
(per gentile concessione del British Museum, Londra)

mento dell'allitterazione, come la *Elinour Rummyng* fosse assai più vicina al *Colyn Clout* (1522) che al *Philip Sparrow* (1508?). In seguito al rinvenimento di alcuni frammenti di quella che ormai si crede che sia la prima edizione della *Elinour Rummyng*, Robert S. Kinsman, confrontando i frammenti conservati nella Huntington Library (identici a quelli del British Museum) e nella Houghton Library di Harvard con certe pagine di stampa riprodotte da Isaac¹, sostenne tra l'altro che quell'edizione doveva essere opera di Henry Pepwell². Dopo un diretto confronto dei frammenti della *Elinour*, conservati nel British Museum, con i libri stampati da Pepwell tra il 1518 e il 1531 e con quelli stampati da Wynkyn de Worde tra il 1514 e il 1522 sono giunta alla conclusione che la prima edizione della *Elinour Rummyng* non possa essere opera di Henry Pepwell, ma debba essere attribuita a Wynkyn de Worde, come cercherò di dimostrare in queste pagine. Altre considerazioni marginali concorrono inoltre a scartare Pepwell come editore di Skelton, quali per esempio il breve periodo in cui Pepwell esercitò l'arte tipografica a Londra, il genere di libri che stampò, e la riflessione che Skelton faceva parte del circolo di Wynkyn de Worde, amico e continuatore dell'arte di Caxton, ammiratore di Skelton. Wynkyn de Worde aveva poi già stampato *The Bowge of Court* (1498?) e *The Nigramansir* (1504), andato perduto, ed era il tipografo di Robert Whitinton, anch'egli amico di Skelton.

Vediamo allora perché Robert S. Kinsman ritiene che Henry Pepwell sia l'autore della prima edizione finora conosciuta della *Elinour Rummyng*. Le sue argomentazioni si basano su un limitato esame dei caratteri tipografici di cui, secondo Isaac³, Pepwell si servì intorno al 1521 e cioè dell'*s*³, *v*³, *w*², *w*³ e *y*², mm. 93. Tuttavia, confrontando la tavola delle varie forme dei caratteri *s v w y*, reperibile nel testo di Isaac, con i frammenti della *Elinour Rummyng*, conservati nel British Museum, e questi

¹ Frank Isaac, *Facsimiles and Illustrations. English and Scottish Printing Types*, Oxford, 1930.

² Robert S. Kinsman, *Eleanora Rediviva: Fragments of an Edition of Skelton's Elynour Rummyng*, ca. 1521, sta in «The Huntington Library Quarterly», vol. 18, n. 4, agosto 1955, pp. 315-327.

³ Frank Isaac, *Op. cit.*

con le opere stampate da Wynkyn de Worde tra il 1514 e il 1522 e con quelle stampate da Henry Pepwell, si può stabilire che Wynkyn de Worde si servì assai prima di Pepwell di quei caratteri tipografici che Kinsman attribuisce a Pepwell. Dal 1514 al 1520, infatti Wynkyn possedeva sia l's² che l's³, come potrà notare chiunque volesse aprire qualche pagina di *The remedy agenst the troubles of temtacyons* (1519) e *De heteroclytis nominibus* (1520) di Whitinton, stampati da Wynkyn de Worde. Nel 1521 egli si servì quasi esclusivamente dell's³ per la stampa del *Grammatices* di Whitinton e qualche volta del w² in qualche pagina del testo e nel colofone. Nel *Roberti Whitintoni lichfeldiesis gramatices magistri* del 1519 troviamo i caratteri s², s³, w², w³, w⁵, anzi le varie forme del w e cioè w², w³, w^{5b} sono usate senza alcuna distinzione di posto sia all'inizio delle parole che in mezzo ad esse. Nel *Myrroure of Golde* del 1522, tradotto dal francese da Margaret Duchessa di Richmond, Wynkyn adoperò in prevalenza il w^{5b} e talvolta anche il w², come potrà rilevarsi dal colofone e da qualche pagina del testo.

È strano che Isaac non accenni mai all'uso che Wynkyn de Worde fece del w^{5b}, né alla grande varietà dei caratteri e dei corpi tipografici che si trovano nelle pagine da lui stampate. Pepwell, invece, si servì di un numero assai più limitato di corpi e di forme, come risulta per esempio dal *Dyetary of ghostly helthe* del 1521, composto con il w² e w³. Wynkyn de Worde possedeva diverse forme dello stesso carattere e queste non erano sempre tenute nettamente divise, tanto che vecchi caratteri andavano a mescolarsi con quelli di conio più recente, cosa che evidentemente non capitava a Pepwell, il quale non ebbe il tempo di accumulare e confondere nella sua tipografia caratteri di forma e grossezza così diversi. Nel confrontare attentamente i frammenti della *Elinour Rummyng*, conservati nel British Museum (non potetti consultare quelli in possesso della Bodleiana) con i libri sin qui menzionati, stampati da Wynkyn de Worde e da Henry Pepwell, ho scoperto che i frammenti della *Elinour Rummyng* sono stati composti con caratteri tipografici identici a quelli di cui si servì Wynkyn de Worde. Vi si trova inoltre la stessa confusione nell'uso delle varie forme di una stessa lettera, cosa che caratterizza appunto i libri da lui stampati. C'è l's³, di cui Wynkyn si

serviva da tempo, il w² maiuscolo e minuscolo, il w³, come si si potrà rilevare dal verso

But they were sturdy and stubbed

e infine, e questa mi pare una prova decisiva, il w^{5b} che si trova nel verso

She, brought them in a wallet.

Non risulta che Pepwell si sia mai servito del w^{5b}, né Isaac ne parla. Wynkyn de Worde ne fece uso ripetutamente (ma neanche di questo Isaac ci parla). Insieme ai caratteri nuovi, troviamo anche quelli che erano già in dotazione della sua tipografia, confondendo assai spesso gli uni con gli altri per servirsene a seconda delle esigenze del suo lavoro, del corpo tipografico e dello spazio disponibile. Nei frammenti della *Elinour* mancano poi le abbreviazioni, che caratterizzano le opere di Pepwell, mentre le pagine stampate da Wynkyn sono spesso prive di qualsiasi abbreviazione. Ritengo quindi che disponiamo ormai di tutti gli elementi atti a permetterci di attribuire a Wynkyn de Worde la stampa della prima edizione della *Elinour Rummyng*, di cui, sfortunatamente non possediamo che dei frammenti. L'uso costante dell's³ nei frammenti e le varie forme del w fanno ritenere che l'opera sia stata stampata nello stesso periodo del *Myrroure of Golde* e cioè tra il 1521 e il 1522 non solo perché nel 1521 Wynkyn stampò sedici libri per Whitinton con gli stessi caratteri qui descritti, ma anche perché nell'edizione della grammatica di Whitinton del 1521 egli si servì esclusivamente dell's³, che ritroviamo costantemente nei frammenti e infine perché nel *Myrroure of Golde* del 1522 Wynkyn de Worde fece grande uso del w^{5b}, di cui troviamo una traccia nel già citato verso «She brought them in a wallet» dei frammenti, mentre non ci risulta che Pepwell l'abbia adoperato.

Ci spinge ora la curiosità di ricostruire mentalmente questa edizione dell'*Elinour Rummyng* del 1522. Kinsman sostiene che ogni frammento rappresenti i due terzi di una pagina di trenta o trentuno versi. Se sul frammento conservato nella Houghton Library di Harvard la sigla Bi si trova in fondo al verso 247, si deve dedurre che la poesia era formata da ventidue pagine

di stampa, che sulla prima pagina c'era l'incisione raffigurante Elinour, che la poesia cominciava alla seconda pagina, come tanti testi stampati nella prima metà del secolo XVI¹ e che quella prima pagina conteneva trenta versi, che le altre diciannove pagine di stampa ne contenevano trentuno, meno l'ultima di soli tre versi. Avendo così suddiviso i 623 versi di tutto il poemetto, la sigla Bi doveva trovarsi alla nona pagina del volumetto, esattamente dopo il verso 247. La lettera A doveva trovarsi sul frontespizio.

Tra tutte le opere di Skelton l'*Elinour Rummyng* è stata più frequentemente ristampata. Fu inclusa nella selezione delle opere di Skelton pubblicata da R. Lant (1545?)², ristampata sia da Jhon Day che da Kyng e Marshe (1560?), e da Thomas Marshe nel 1568 nella prima edizione quasi completa delle opere poetiche di Skelton dal titolo *Pithy pleasaunt and profitable workes of Master Skelton Poet Laureate, Now collected and Newly published*. Tra le trentatré opere in essa contenute, raccolte da I. S. (John Stew), *Elinour Rummyng* figura al dodicesimo posto. Su questo volume si basò Dyce, il quale ignorava anche lui l'esistenza di una edizione più antica. L'*Elinour Rummyng* fu l'unica opera di Skelton che nel sec. XVII ebbe l'onore di qualche edizione. Fu infatti ristampata da J. Bushbie e G. Loftis nel 1609 e da Rand nel 1624³. Nelle ultime due pagine di una delle due copie incomplete del 1624 (manca il frontespizio e il colofone) conservate nella Bodleiana, c'è la famosa incisione della Elinour, che nel 1790 il collezionista George Steevens trovò nella Biblioteca capitolare della cattedrale di Lincoln. Elinour è vista di prospetto con una pinta di birra in ciascuna mano. Sull'incisione — che si ritrova anche in Dyce — si legge il distico « When Skelton wore the Lawrell Crowne, / My Ale put all the ale-wives down ». Fu quella la prima prova che Elinour era realmente

¹ Cfr. La *Ballade* di Skelton stampata da Faukes e varie opere di Whittington stampate da Wynkyn de Worde.

² Includeva *Speak Parrot, The Death of the noble King Edward the fourth, A treatise of the Scottes, Ware the hawk e The Tunning of Elynour Rummyng*.

³ Queste edizioni si trovano nella Bodleiana. Secondo l'annotazione reperibile nella *Harleian Miscellany* (1744), vol. I, p. 402, l'edizione del 1624 consisteva di un foglio e mezzo in quarto, con un ritratto di donna (quello di Elinour) all'inizio e alla fine del volumetto.

esistita. Steevens espresse il suo entusiasmo per la scoperta in versi anonimi pubblicati sull'*European Magazine* del maggio 1794, XXV, 334:

Haste then, ye swains, who Rumming's form adore,
Possess your Elinour, and sigh no more¹.

Molte altre edizioni e ristampe della *Elinour Rummyng* si susseguirono, tra cui quella di Isaac Dalton del 1718, che irritò Pope, di C. Davis del 1736, della *Harleian Miscellany* del 1744, di Chambers del 1810, di Dyce del 1843, della Fanfrolie Press del 1928, prima che John Harvey avesse la conferma che Elinour era realmente esistita.

Per comprendere l'interesse che il poemetto ha suscitato nel corso dei secoli, bisogna ricordare il suo carattere spiccatamente satirico, nonché la vivacità e il realismo della descrizione così minuziosa e umoristica della Elinour dal naso rincagnato, dalla bocca bavosa, dalle gambe a sciabola; delle sue argute osservazioni, della sua risata ripugnante; e poi il movimentato arrivo alla lurida taverna di tutte quelle donne discinte e dissolute pronte a sacrificare l'ultima oncia di sale, le scarpe del marito, la collana d'ambra, la sella del cavallo per una pinta di birra nera fermentata con lo sterco delle galline. Il poemetto termina con dei versi latini il cui intento morale è evidente, in quanto invitano tutte le ubriacone di questa terra a leggere la poesia. Il tema dell'ubriachezza già trattato da Langland nel *Piers Plowman*, da Dunbar in *The twa mariit wemen and the wedo* e successivamente da tanti altri autori inglesi, tra cui lo stesso Shakespeare nell'*Enrico IV*, mira qui a suscitare nel lettore, insieme a un sorriso per l'arguzia, la malizia e il caricaturale che pervadono il poemetto, sostenuto da un lessico vivo e funzionale, anche un profondo turbamento per la rovina che incombe sulle vittime dell'ubriachezza. È la vena satirica sorretta da un filo sotteso di fine umorismo che pone il poemetto tra i più significativi della tradizione satirica inglese che, partendo da Chaucer, arriva a Ben Jonson, Dryden e Swift.

EDVIGE SCHULTE

¹ Dyce II, p. 154.

'NOTES TOWARD A SUPREME FICTION': A COMMENTARY

These notes are a kind of supplement to my *Wallace Stevens* (Oliver and Boyd, Edinburgh, 1960) though as a matter of fact they were written earlier than the book. I believe that 'Notes' represents Stevens' highest achievement, and also that it is of all his poems the one which serves most effectively as an introduction to the whole *œuvre*; anybody who has mastered 'Notes' is made free of all the rest. The commentary is designed to assist any reader who cares to approach Stevens in this way.

The annotations are arranged as follows. Each poem is illustrated by quotation from other works of Stevens, both verse and prose, and from other writers in whose work Stevens was interested.

There are a few references to observations by other critics; these are not of course intended to be exhaustive. Sometimes I have provided a blunt prose paraphrase of the poem, but only when the oblique contributions of illustrative quotation seemed inadequate.

The following abbreviations are used:

- C. P. *Collected Poems of Wallace Stevens* (New York, 1954, London, 1955).
O. P. *Opus Posthumous* (New York, 1957, London, 1959).
N. A. *The Necessary Angel: Essays on Reality and Imagination* (New York, 1951, London, 1960).
N. S. F. *Notes toward a Supreme Fiction* (C. P., pp. 380-408).
C. W. V. *The Collected Works of Paul Valéry* (Vols. iv & vii, London, 1958).
I. P. R. *Interpretations of Poetry and Religion*. By George Santayana (New York, 1900).
M. H. T. W. *My Host the World* By George Santayana (London, 1948).
S. B. *The Sense of Beauty* By George Santayana, (New York, 1896).

Title: See 'A High Toned Old Christian Woman', C. P., 59 and *A Primitive Like an Orb*, C. P., 440 ff.

'What makes the poet the potent figure that he is, or was, or ought to be, is that he creates the world to which we turn incessantly and without knowing it and that he gives life to the supreme fictions without which we are unable to conceive it'. ('The Noble Rider and the Sound of Words', *N.A.* 31).

The poet's creations 'will pass for models of naturalness, and for types of humanity... They have individuality without having reality, because individuality is a thing acquired in the mind by the congeries of its impressions. They ... have beauty, because in them is embodied the greatest of our imaginative delights, — that of giving body to our latent capacities, and of wandering, without the strain and contradiction of actual existence, into all forms of possible being'. Santayana, *S. B.*, 185.

The last words of *I.P.R.* speak of 'the sphere of significant imagination, of relevant fiction, of idealism become the interpretation of the reality it leaves behind. Poetry raised to its highest power is then identical with religion grasped in its inmost truth; at their point of union both reach their utmost purity and beneficence, for then poetry loses its frivolity and ceases to demoralize, while religion surrenders its illusions and ceases to deceive'. (290).

To Henry Church

Alludes to the themes of all three sections: the truth is single, is perceived as changing, brings peace and pleasure. The lines are addressed as if to the 'interior paramour'. 'The uncertain light' suggests the image of the candle as used in 'Poem with Rhythms' (*C. P.* 524). The force of this image depends upon Stevens' view of the imagination as resembling light, in that it falls upon reality 'adding nothing but itself'.

It Must be Abstract i. 'Man fabricates by abstraction'. (Stevens's Preface to *Eupalinos*, *C.W.V.*, IV, xiii).

'There is no such thing as a metaphor of a metaphor. One does not progress through metaphors. Thus reality is the indispensable element of each metaphor'. (*O.P.*, 179).

'After the leaves have fallen we return/To a plain sense of things...' (*C.P.*, 502).

'The sun is an example, what it seems/It is and in such seeming all things are'. (*C.P.*, 339).

1. *ephebe* See 'Figure of Youth as Virile Poet', *passim*, esp. *N.A.*, 62 f.

1-2. 'the idea/Of this invention' See III. vii: 'to be stripped of every fiction except one,/The fiction, of an absolute.

4. 'The poem reveals itself only to the ignorant man'. (*O.P.*, 160).

'Man can act only because he can ignore'. *C.W.V.*, IV. xiii. (Stevens translates French *ignorer* = 'ignore', cf. *C.W.V.* IV xxii) Also *C.P.* p. 436.

'To live in the world but outside existing conceptions of it'. (*O.P.* 164).

'The poet retains by nature the innocence of the eye, or recovers it easily; he disintegrates the fictions of common perception into their sensuous elements, gathers these together again into chance groups as the accidents of his environment or the affinities of his temperament may conjoin them; and this wealth of sensation and this freedom of fancy, which make an extraordinary ferment in his ignorant heart, presently bubble over into some kind of utterance. The fulness and sensuousness of such effusions bring them nearer to our actual perceptions than common discourse could come; yet they may easily seem remote, overloaded, and obscure to those accustomed to think entirely in symbols...' (Santayana, *I.P.R.* 260).

'The great function of poetry... is... to repair to the material of experience, seizing hold of the reality of sensation and fancy beneath the surface of conventional ideas, and then out of that living but indefinite material to build new structures, richer, finer, fitter to the primary tendencies of our nature...' (*I.P.R.* 270).

10. 'Trace the gold sun about the whitened sky/Without evasion by a single metaphor'. (C.P. 373).

13. 'The death of one god is the death of all'. (O.P. 165).

'... now both heaven and hell/are one and here, O terra infidel'. (C.P. 315).

'... in an age of disbelief, when the gods have come to an end, when we think of them as the aesthetic projections of a time that has passed, men turn to a fundamental glory of their own and from that create a style of bearing themselves in reality'. (O.P. 209).

'... To speak of the origin and end of gods is not a light matter. (Those who created them were) the clear giants of a vivid time' (O.P. 205, 206).

'I said the image of the sun as a luminous disc, sometimes (if you squint) with rays round it, was as fictitious and imaginary as the idea of Phoebus Apollo with his golden hair, and his arrows'. (See also I.vii, 'the first idea is an imagined thing'). (M.H.T.W., 38).

15. *Autumn umber*. 'After the leaves have fallen we return/To a plain sense of things'. (C.P. 502). See also C.P. 467, 471.

16. *Phoebus is dead*. 'To say the solar chariot is junk/Is not a variation but an end'. (C.P. 332).

21. 'The great conquest is the conquest of reality. It is not enough to present life, for a moment, as it might have been'. (O.P. 168).

The imaginative act of abstraction precedes all imaginative adding to reality. The ephebe, who is to be the 'virile poet' must learn to 'abstract himself and also to abstract reality, which he does by placing it in his imagination'. He must be 'ignorant' of the dead imaginative accretions to the idea of the sun. When Phoebus etc., are on the rubbish dump, he will see it 'in its idea' — this is 'the fiction of an absolute'. It will be nameless (like the abstract hero in I.ix). 'The sun is an example; what it seems/It

is and in such seeming all things are'. To imagine 'a voluminous master folded in his fire' is to betray the idea, the icy outline of basic reality.

It Must be Abstract ii.

6. Cf. The 'Hermitage in the Center' (C.P., 505); 'Credences); of Summer' (C.P., 375).

14. 'The imagination consumes and exhausts some element of reality' (O.P., 173).

16. Cf. O.P., 210.

21. Cf. 'The Man on the Dump' (C.P., 201).

Socrates: ... that tedium ... whose substance is none other than life itself, and which has no other second cause than the clear-sightedness of the man who is alive. This absolute tedium is in itself nothing other than life in its nakedness, when it sees itself clearly.

Eryximachus: It is most true that if our soul purges itself of all falseness, and deprives itself of every fraudulent addition to *what is*, our existence is at once endangered by this cold, exact, reasonable, and moderate consideration of human life as it is ...

Eryx: Why cure so reasonable an ill? No doubt there is nothing more morbid in itself, nothing more inimical to nature, than *to see things as they are*... The real, in its pure state, stops the heart instantaneously... O Socrates, the universe cannot for one instant endure to be only what it is... The mistakes, the appearances, the play of the dioptrics of the mind deepen and quicken the world's miserable mass... The idea introduces into what is, the leaven of what is not... (C.W.V., IV, iv, 51-2).

The first idea, once abstracted, is intolerable; therefore it is at once clothed, as spring green clothes the icy outlines of winter. The idea then becomes something hidden in the poet's metaphor (but it must be there). This human inability to rest content with the first idea is the beginning of the fiction. Because of the

cycle, as it were seasonal, the desire, as soon as satisfied, throws off the fiction and seeks another; under its 'spiritual planet' (O.P. 210) the mind produces fictions as the spring flowers. See 'Comedian as the Letter C', 'spring,/A time abhorrent to the nihilist/Or searcher for the fecund minimum' (C.P. 35).

It Must be Abstract iii.

The 'beginning' (3) and 'end' (5) are the single 'first idea' and its re-imagining as a new thing:

Their words are chosen out of their desire,
The joy of language, when it is themselves.
With these they celebrate the central poem,
The fulfillment of fulfillments, in opulent
Last terms, the largest, bulging still with more,

Until the used-to earth and sky, and the tree
And cloud, the used-to tree and used-to cloud,
Lose the old uses that they made of them,
And they: these men, and earth and sky, inform
Each other by sharp informations, sharp,
Free knowledges, secreted until then... (C. P. 441).

The knowledge is new, and the pleasure of the fiction comes from its realising. The realisation includes both the beginning and the plural 'end'. '... the poet, in order to fulfill himself, must accomplish a poetry that satisfies both the reason and the imagination'. (N.A. 42). (Cf. C.P. 436).

'Reality is not what it is. It consists of the many realities which it can be made into' (O.P. 178).

1. 'The pleasure that the poet has... is a pleasure of agreement with the radiant and productive world in which he lives. It is an agreement that Mallarmé found in the sound of

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...

(N.A. 57. See also O.P. 157.)

7-8. See III.x.

13. *The Arabian*. Not so much because of his 'natural vitality and insight' (M. Bewley, *The Complex Fate*, London, 1954,

p. 178) as being nearer to that primitive 'objectification of emotion' which Santayana, and Stevens after him, regards as basic to art. '... one may well believe that a primitive and inexperienced consciousness would rather people the world with ghosts of its own terrors and passions than with the projections of those luminous and mathematical concepts which as yet it could hardly have formed'. (S.B., 47). The sea, as usual in Stevens (see e. g. I. viii) stand for the basic stuff of the world, matter, as it were, with infinite potency. Of this one aspect happens to be repeated by the singing Arab and the singing bird. One is a form of knowledge, the other is not; a contrast with birds which runs through the poem.

16. *fores*: a generic term for what is held by the future: as forecasts, foresight, foreknowledge, etc.

19. *Ocean*: Cf. C.P., 98.

'... the function of poetry, like that of science, can only be fulfilled by the conception of harmonies that become clearer as they grow richer. As the chance note that comes to be supported by a melody becomes in that melody determinate and necessary, and as the melody, when woven into a harmony, is explicated in that harmony and fixed beyond recall; so the single emotion, the fortuitous dream, launched by the poet into the world of recognizable and immortal forms, looks in that world for its ideal supports and affinities. It must find them or else be blown back among the gots. The highest ideality is the comprehension of the real. Poetry is not at its best when it depicts a further possible experience, but when it initiates us, by feigning something which as an experience is impossible, into the meaning of the experience which we have actually had'. (I.P.R., 283-4).

It Must be Abstract iv.

'The imagination never brings anything into the world'. (N.A. 59).

Noble Rider makes it clear that the myth of reality must be believed before imagination can be employed further upon it.

'The real is only the base, but it is the base' (O.P. 160). The imagination adds nothing to reality, which, though it has to be imagined, has its own structure and relations. If it were not so there would be no poetry; and consequently there is always, despite the 'blazoned days' of summer when there appears to be a complete, static union of imagination and reality, a gap which troubles us ('not to have is the beginning of desire' — it promotes more poetry).

1. *Adam*. See 'The Pure Good of Theory', iii: 'Adam of beau regard, from fat Elysia,/Whose mind malformed this morning metaphor,/While all the leaves leaked gold'... (C.P., 331). 'Malformed, the world was paradise malformed...' (332).

2. *Descartes*. Cf. the opening line of Dryden's *State of Nature*: 'I think, therefore I am' (The speaker is Adam).

3. Cf. 'Examination of the Hero in time of War', iii: Sight/hangs heaven with flashy drapery' (C.P. 274). For the Narcissus theme see N.A., 81.

4-5. See 'Poem with Rhythms', *ad fin.* (C.P., 246).

10. 'its (poetry's) function... is precisely this contact with reality as it impinges on us from the outside, the sense that we can touch and feel a solid reality which does not wholly dissolve in the conceptions of our own minds' ('On Poetic Truth', O.P., 236-7). Cf. also 'Anatomy of Monotony' (C.P., 107-8).

For Stevens' more usual tone on the interdependence of reality and imagination, see, among many other passages, *Blue Guitar*, xxii (C.P., 176-7).

It Must be Abstract v.

Contrasts, in a manner repeated later in the poem, the simple animal versions of reality, projections of anger and desire, with the poet's version, actually a contribution to reality and produced out of human 'poverty' and from 'under a roof', image here

and elsewhere of the barrier between subject and object (cf. 'Evening without angels,' C.P. 136 ff.). Such poets are 'against the first idea', in that they cannot bear the human poverty it implies, and so add to reality, create the fictions by which we live as men, not animals.

It Must be Abstract vi.

This, the most difficult poem of the first part, contrasts reality imagined as *not* imaginatively realised ('the absence of the imagination has itself to be imagined' C.P. 503) (this is the theme of 11. 1-12), and the work of the poet under his roof, perceiving analogies of no real substance (yet 'falseness close to kin') and so the giant of the weather, as the imagined, completely external reality is 'the weather'. Yet in the last two lines these are merged into one: there is no weather without the giant, no reality that is not imagined; the blank unrealized is the abstraction; imagination bloods it, as the body of a man is suffused with a thought.

'Quand un musicien compose une symphonie, son oeuvre était-elle possible avant d'être réelle? Oui, si l'on entend par là qu'il n'y avait pas d'obstacle insurmontable à sa réalisation', etc. Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, 20 (Paris, 1934). Cf. N.A. 65-6.

For the 'indoor' poet, see 'Three Academic Pieces,' (N.A. 79); 'It is as if a man who lived indoors should go outdoors on a day of sympathetic weather. His realization of the weather would exceed that of a man who lives outdoors. It might, in fact, be intense enough to convert the real world about him into an imagined world. In short, a sense of reality keen enough to be in excess of the normal sense of reality creates a reality of its own'.

'Weather is a sense of nature. Poetry is a sense' (O.P., 161).

16. *visible or invisible*. See Stevens' comment on the faith of his Dutch forebears: 'Their reality consisted of both the visible and the invisible.' (N.A. 100).

It Must be Abstract vii.

'Perhaps there is a degree of perception at which what is real and what is imagined are one: a state of clairvoyant observation, accessible or partly accessible to the poet, or, say, the acutest poet'. (O.P. 166).

'[What Bergson calls in *Les Deux Sources* 'liberation'] is not a feeling peculiar to exquisite or (perhaps, as better) precise realization, and hence confined to poets who exceed us in nature as they do in speech. There is nothing rare about it although it may extend to degrees of rarity ...' N.A. 49.

'... it is indeed from the experience of beauty and happiness, from the occasional harmony between our nature and our environment, that we draw our conception of the divine life.' (S.B. 10).

'... it is the essential privilege of beauty to so synthesize and bring to a focus the various impulses of the self, so to suspend them in a single image, that a great peace falls upon that perturbed kingdom. In the experience of these momentary harmonies we have the basis of the enjoyment of beauty, and of all its mystical meanings.' (S.B. 235). See also note on III, 6.

15. *balances that happen*. Stevens' belief that poetry and the *materia poetica* are the same; (O. P. 159 and N. A. 33); that order is discovered not imposed (III. 7); 'the essential fault of surrealism is that it invents without discovering' (O.P. 177); 'it is not every day that the world arranges itself as a poem' (O. P. 165); 'the collecting of poetry from one's experience as one goes along is not the same thing as merely writing poetry' (O.P. 159).

18. *fortuitous* 'The acquisitions of poetry are fortuitous; *trouvailles*. (Hence its disorder).' (O. P. 169). But this is qualified by 'The casual/Is not enough' (I. x.).

It Must be Abstract viii.

3. *major man*. See 'Paisant Chronicle': The major men-/That is different. They are characters beyond/Reality, composed thereof. They are/The fictive man created out of men./They are men but

artificial men. (C. P. 335). And 'Asides on the Oboe': 'The philosophers' man alone still walks in the dew,/still by the seaside mutters milky lines/Concerning an immaculate imagery... there is still/The impossible possible philosophers' man,/The man who has had time to think enough,/The central man, the human globe, responsive,/As a mirror with a voice... (C. P. 250). Also 'Examination of the Hero in Time of War', (C. P. 273 ff.).

4. 'the absence of the imagination had/Itself to be imagined.' (C. P. 503).

12ff. Cf. *The Comedian as the Letter C*, I ('The World without Imagination') C. P. 27ff., for sea imagery; also *An Ordinary Evening in New Haven*, xxvii, (C. P. 483). And Whitman, *Sea Drift*, 'As I ebb'd with the ocean of life'. And Santayana, *I. P. R.* 261.

The theme of this poem is that our 'giant' cannot be like one of the old gods (see passage on Jove as obsolete, absolute giant O. P. 205 f.) We cannot restore such a mythical concept for our own use (Viollette Duc was the great nineteenth-century restorer of French medieval buildings). The MacCullough is a chance name for some modern equivalent of God. Being *the* MacCullough, he might be thought to stand in relation to ordinary, not noble, MacCulloughs, as the 'major man' — 'the impossible possible philosopher's man', a mere humanist abstraction, stands to ordinary men. Let *the* MacCullough be the thinker of the first idea; give him the power to speak the word, the *logos*, that animates the world, and to perceive all its relations — 'beau linguist'. It still does not follow that the abstraction 'major man' stands in the same relation to 'man' as 'the MacCullough to MacCullough *tout simple*. For, as vii suggests, MacCollough can achieve something of the liberation proper to *the* MacCullough; whereas 'man' abstractedly is distinguished from 'major man' by his inability to do so. This is in fact a negative approach to what is stated more positively in ix and x, and in other poems cited later.

It Must be Abstract ix.

2. *apotheosis* rejected because the making of gods is foreign to modern reality. The old romantic is hostile to reason but we must be so in a different way. The major man will be 'compact... from reason', that is, immune to it because concerned with those aspects of reality which the mind, bent on action, normally ignores (a true Bergsonian concept). For this reason he is more absolutely attuned to reality, here figured as nature, accurately known in song. See a remarkable parallel in Jean Wahl, *Poésie, Pensée, Perception*, (Paris, 1948, pp. 33-4). And Whitman, *Good-Bye My Fancy*, 'When the full-grown poet came'.

17. *foundling*.. because the major man is the descendant of the used-up gods.

18. Cf. 'Infanta Marina' (C.P. 7).

19. *coloured eyes* etc. For these characteristics, cf. 'Asides on the Oboe' (C.P. 250), 'the man of glass', etc. and 'Examination of the Hero'. C. P. 278: 'There is no image of the hero', etc. And especially 'Chocorua to Its Neighbour' (C.P. 296ff). 'He was a shell of dark blue grass, or ice, etc.'

21. *hot*. Cf. 'The Poems of Our Climate', (C.P. 194).

Stevens' ambivalent attitudes to Romantic are expressed in O. P. 160, 163, 164, 169 ('Romanticism is to poetry what the decorative is to painting') 171 ('the romantic exists in precision as well as in imprecision'); 172 ('the romantic is the first phase of a non-pejorative lunacy'); 180 ('It should be said of poetry that it is essentially romantic as if one were recognizing the truth about poetry for the first time. Although the romantic is referred to, most often, in a pejorative sense, this sense attaches, or should attach, not to the romantic in general but to some phase of the romantic that has become stale. Just as there is always a romantic that is potent, so there is always a romantic that is impotent'). See also N. A. 17; N. A. 138 ('we must somehow cleanse the imagination of the romantic'). See 'Two or Three Ideas' (O. P. 215). The whole effort of the imagination is toward the production of the romantic.

It Must be Abstract x.

The opening statement 'follows' from vi, vii, viii, and ix. Cf. 'A Thought Revolved', 'One man, the idea of man, that is the space,/The true abstract in which he promenades./The era of the idea of man... (C.P. 185). And 'Paisant Chronicle', (C.P. 335); 'Examination of the Hero' (C.P. 278); N.A. 23 ('Suppose we try, now, to construct the figure of a poet, a possible poet...'); N.A. 46 *et passim*; 'Chocorua' (C.P. 296ff).

5. *flor-abundant*. Happily borrowed from a rose-catalogue. 'The poet feels *abundantly* the poetry of everything' (O. P. 164).

6. *part*. For imagination as normal, see N. A. 155.

7. 'To say more than human things with human voice,/That cannot be; to say human things with more/Than human voice, that, also, cannot be;/To speak humanly, from the height or from the depth/Of human things, that is acutest speech.' (Chocorua to its Neighbour' xix, C. P. 300).

10. *rabbi*. a recurring person in Stevens, from 'Le Monocle de Mon Oncle', (xii, C.P. 17).

11. For this figure, cf. N. A. 114; O.P. 173 ('The poet is a god, or, the young poet is a god. The old poet is a tramp').

20. *the final elegance* = the supreme fiction. See *i. a.* N. A. 31, 67.

It Must Change i.

1. 'If we were all alike; if we were millions of people saying do, re, mi, in unison, one poet would be enough and Hesiod himself would do very well,' etc. (O. P. 267).

14. Should or read in?

A religious imagery imposed on life is 'stale moonlight and shabby sleep' that must be thrown off. The properties cannot

be said to have changed, they are inconstant objects pretending to constancy and are therefore adherent to a dead reality, mere repetitions. See the passage from Bergson's *La Pensée et le Mouvant* in N. A. 24-5.

It Must Change ii.

The new-come bee is changed from the old, the renovation of Spring is a new victory over the first idea, not the old one again. It is unpredictable and cannot be commanded. 'No politician can command the imagination, directing it to do this or that. Stalin might grind his teeth the whole of a Russian winter and yet all the poets in the Soviets might remain silent the following spring.' (N. A. 28).

It Must Change iii.

This statue figure is used variously in 'The Noble Rider,' 'Imagination as, Value', IV, *Owl's Clover* (C. P. 43ff), 'Examination of the Hero', (C. P. 273ff, xii, xvi). 'The Noble Rider' has the fullest treatment (Verrocchio's Colleone as emblem of a nobility becoming obsolete); in *Owl's Clover* the statue is antithetical to a feeble old woman crushed by reality (emblem of Stevens' 'poverty'). Du Puy (not an historical figure) survives the passing of his noble neighbours, but loses touch with reality; so that the statue by failing to change becomes obsolete. 'The imagination loses vitality as it ceases to adhere to the real... it has the strength of reality or none at all'. (N. A. 7; also O. P. 161).

'In this statue (Colleone) the apposition between the imagination and reality is too favourable to the imagination.' (N. A. 8).

It Must Change iv.

The Romantic reconciliation of opposites; see 'Effects of Analogy'. See also Santayana, S.B. 147-9, *Blue Guitar*, xxii (C.P. 176-7). 'It is not only that imagination adheres to reality, but also that

reality adheres to the imagination, and that the interdependence is essential' (N. A. 33).

5. *Winter and spring, cold...* See Santayana, *loc cit.* Winter is the imagined reality, the first idea; Spring the beginning of the fertile re-imagining.

17. *The child.* See Whitman, 'There was a child went forth' (*Autumn Rivulets*).

Cf. 'A Primitive Like an Orb', 'denouncing separate selves' (C.P. 441), 'There is a degree of perception at which what is real and what is imagined are one' (O. P. 166).

It Must Change v.

This fable is closely related to the second of the 'Three Academic Pieces', 'Someone puts a Pineapple Together' (N. A. 83ff, esp. ii, 84-5 and iii. 85-7). See also *An Ordinary Evening in New Haven*, xxix, (C. P. 486) and 'The Comedian as the Letter C', 'The plum survives its poems', etc. (C. P. 41). We are concerned with the planter's 'wholly artificial nature' (N. A. 83) as he has left it; no longer transformed by his 'affectation' and his 'positive light' it is, around his 'fallen house', (the 'roof' has gone), scraggy, blotched; not the world of relation and metaphor he made.

It Must Change vi.

The animal assertion of identity extending over nature. The reference is to Shelley's 'Ode to the West Wind': 'Be thou me, impetuous one.', contaminated with *tutoyer* for insolent familiarity. See Santayana, *My Host the World*, 1,2: If a man were a wild spirit without body or habitat, his philosophy might harmlessly change at every moment, and he might well pride himself on changing it often and radically, so as to display fertility of spirit and enjoy an inexhaustibly rich experience. Being absolutely free and unfettered by cares, why should he stick to any particular principles or ideas and waste his time repeating him-

self like an idiot or a cuckoo?... The true romantic genius who today cries to the West Wind 'Be thou me, impetuous one.' will cry no less exultantly tomorrow to become the East Wind for a change: although in infinite vacancy it might be hard to find a difference.' See also 'Mozart, 1935' (C. P. 131-2).

Stevens is for 'romantic' change as against 'idiot minstrelsy' and the 'single text'. All the birds become the same bird, absurd, inflated ('glassblower's destiny') mindlessly staring ('episcopus,' looker-over). Consequently this song is not a song (poem); and it celebrates a nature as changeless as itself, 'in which the first leaf is the tale/Of leaves'. Human perception is necessarily of reality in flux relative to itself; this is the origin of change.

It Must Change vii.

The starting point is familiar in Stevens from 'Sunday Morning' (C. P. 66ff.) on; e. g. in 'Three Academic Pieces' (N. A. 77): 'The brilliance of earth is the brilliance of every paradise.' (The 'seducing hymn' will be heard in III. i.) The use of summer as the point at which human nature is most completely content with a paradisaic earth is common, but most fully explored in 'Credences of Summer', (C. P. 372ff). Here change and pleasure are related themes; for this is the moment of satisfaction, full summer before 'we return/ To a plain sense of things' and live in a physical world:

The greatest poverty is not to live
In a physical world, to feel that one's desire
Is too difficult to tell from despair. Perhaps
After death, the non-physical people, in paradise,
Itself non-physical, may, by chance, observe
The green corn gleaming and experience
The minor of what we feel.

(but)

The green corn gleams and the metaphysicals
Lie sprawling in majors of the August heat,
The rotund emotions, paradise unknown.
(*Esthétique du Mal*, xv, C. P. 325)

Also O. P. 167: 'The most beautiful thing in the world is, of course, the world itself.)

At this season the desire of the interior paramour, as of the lover, is easy of satisfaction; and this bliss is accessible to man and to major man, here called 'the scholar' — sure of the 'ever-never-changing same'. 'Poetry is the scholar's art' (O. P. 167); and see also 'The House was Quiet', (C. P. 358-9) and 'Large Red Man Reading' (C. P. 423-4).

It Must Change viii

This fable opens like a game of consequences. Her name implies that Nanzia Nunzio is a messenger, a spirit in quest of identification with the universe (a 'romantic' fallacy, see notes on I. ix). The sphinx (also borrowed from Shelley) replies that she is not naked and is incapable of being clothed in the pure reality of the 'inflexible order'; she cannot be identified with it because she herself sets between herself and it the fiction, part thought, part feeling. The poem is closely related to the much earlier 'To the One of Fictive Music', (C. P. 87-8.) The 'fictive' world is the world of the poet (O. P. 167).

It Must Change ix.

Cf. *Guitar* xxii (C. P. 176); *An Ordinary Evening in New Haven* i, xii, (C. P. 465ff.). This poem is certainly affected by Valéry's theory of poetic language, as expressed, for example, in *Eupalinos* (to which Stevens wrote an introduction). The word, says Valéry, has three faces, the first ('almost shapeless') signifies 'the common word — that which is no sooner born than it dies, and is there and then swallowed up by its very use. Immediately it is transformed into the bread that we ask for, the road we are shown, the anger of him who suffers an insult... But the second face would fling from its rounded mouth a crystalline flood of eternal water, etc...' (the third has an inhuman countenance, like an Egyptian god.) (C. W. V. iv, 106-7.)

Also, in 'Poetry and Abstract Thought': '... of all the arts, our is perhaps that which co-ordinates the greatest number of independent parts or factors: sound, sense, the real and the imaginary, logic, syntax, and the double invention of content and form... and all this by means of a medium essentially practical,

perpetually changing, soiled, a maid of all work, *everyday language*, from which we must draw a pure, ideal Voice, capable of communicating without weakness...' (C. W. V. vii, 81).

And: 'One may say without exaggeration that the common language is the fruit of the disorder of life in common, since beings of every nature, subjected to an innumerable quantity of conditions and needs, receive it and use it to further their desires and their interests, to set up communications among themselves; whereas the poet's language, although he necessarily uses the elements provided by this statistical disorder, constitutes, on the contrary, *an effort by one man* to create an artificial and ideal order by means of a material of vulgar origin.' ('Pure Poetry' C. W. V. 191-2. vii).

See also 'Chocorua to its Neighbour', xix (C. P. 300).

The poet, though beyond verbality, shares the world of the vulgar and traffics with the vulgar tongue; he speaks as it were the idea of speech, and between his 'Latin' and our plain English there is 'an absence in reality', a reality from which, in a manner fortunately accessible to us, he takes, and to which he gives.

It Must Change x.

The bench in the park figures in 'The Whole Man: Perspectives, Horizons' (O. P. 229ff.). Stevens speaks of a Korean student friend with whom he would 'sit on a bench by the pond (in Elizabeth Park, Hartford) and talk poetry'. See also 'Honors and Acts', ii, (O. P. 242). The bench was the place of a happy trance (cf. I. vii) from which grow the metaphors of poetry. In this imaginative activity the mind puts forth its metaphors for the lake - and Shelley's Wind appears again as the agent of change in nature, which is paralleled by change in the observer. The world is *constantly changing*, so that 'fluttering things' have a 'distinct shade' ('Monocle de Mon Oncle' C. P. 18). It is not enough to observe casual particulars; one must *change* them. This preserves reality; on the importance of this see 'Honors and Acts' i. (O. P. 241), and esp. 'Poem with Rhythms', (C. P. 245-6). Also, N. A. 59. For the 'freshness' of a world' see I. i. and notes, I. iii. 'To give a sense of freshness

or vividness of life is a valid purpose for poetry' (O. P. 157). Stevens calls this an attractive view: 'The aspects of earth of interest to a poet are the casual ones, as light and color, images' (O. P. 157). But see comment of L. L. Martz, 'Wallace Stevens: The World as Meditation', *Yale Review*, xlvii (1952), pp. 534-5. Cf. also 'Things of August' viii, (C. P. 494). For the water imagery see 'The Owl in the Sarcophagus' iii (C. P. 433).

It Must Give Pleasure i.

See II. i. This ritual enactment of joy is easy and unsatisfactory compared with the true new perception of reality, not falsified by fixed myth and exact repetition.

A tune beyond us as we are,
Yet nothing changed by the blue guitar;

Ourselves in the tune as if in space,
Yet nothing changed, except the place

Of things as they are and only the place
As you play them, on the blue guitar,

Placed, so, beyond the compass of change,
Perceived in a final atmosphere;

For a moment final, in the way
The thinking of art seems final when

The thinking of art is smoky dew.
The tune is space. The blue guitar

Becomes the place of things as they are,
A composing of senses of the guitar.

(*Blue Guitar* vi, C. P. 167-8)

For an account of the moment of 'difficullest rigor' see N. A. 49ff. Stevens cites Bergson, *Les Deux Sources*, on the feeling of liberation at such moments, and one of his summaries of the thought of *Eupalinos* runs: 'the greatest liberty is born of the greatest rigor' (C. W. V. IV, xiii). For the 'irrational moment' see III. x. See also 'The Irrational Element in Poetry' (O. P. 216ff. esp. 217). The allusion to Jerome (1. 7) must be to the saint as translator of e. g. the psalms, a founder of ritual cele-

bration; and the iconography of the allusion may refer to some such picture as the Botticini in the National Gallery, an altarpiece with, above, some angels playing strings and trumpets. See 'The Old Lutheran Bells at Home', (C. P. 461).

The last line is taken up again in II, iv.

It Must Give Pleasure ii.

See II, vii.

Blue is Stevens' colour of the imagination. The woman is 'linked and lacquered' because this corresponds to the cosmetic element in imaginative activity: the 'gaudiness'. The season is the central point of summer, the full union of reality and imagination, leaving nothing to be desired; the mind 'lays by its trouble' ('Credences of Summer,' C. P. 372), sees 'the very thing and nothing else' (C. P. 373). She lives fully in the 'physical world' (*Esthétique du Mal* xv, C. P. 325). To this scene eye adds nothing but itself and its memories; Stevens knew Bergson's lecture 'La Perception du Changement', with its pages on *La survivance du passé*. See the paragraphs beginning 'C'est que, si le changement est réel et même constitutif de la réalité, nous devons envisager le passé tout autrement que nous n'avons été habitués à le faire par la philosophie et par le langage'. 'Il suffit de s'être convaincu une fois pour toutes que la réalité est changement, que le changement est *changement*, que le *changement est indivisible*, et que, dans un changement indivisible, le passé fait corps avec le *présent*,' etc. (*La Pensée et le Mouvant*, 190ff., 196). See N. A. 25 and 'The Owl in the Sarcophagus', (C. P. 433):

'A meeting, an emerging in the light,
A dazzle of remembrance and of sight...'

Cf. also 'Credences of Summer' iii: 'the barrenness of the fertile thing that can attain no more,' (C. P. 373).

It Must Give Pleasure iii.

Particularly admired by R. P. Blackmur: see 'Wallace Stevens: an Abstraction Blooded'; *Form and Value in Modern Poetry* (1957), pp. 213-7.

This is a myth to explain the failure of the unchanging fiction to give pleasure. It figures a religion of Old Testament severity. The first line brings Jehovah into the account. The colours are all reds, and, like the face, they are changed only in the sense of time-worn, not reimagined; all aspects of the image are tedious, worn, faded, 'too venerably used'. But it is an imagined absence of imagination; it might have been so but in fact it was changed. Stevens here uses the Christian revelation as an instance of beneficent and pleasure-releasing change, the result of a re-imagining of reality. Now there is a seasonal element; the shepherd comes from hell, the sheep are in joy, the flowers of the children are all different, unlike the colours of the face of stone. 'On Easter the great ghost of what we call the next world invaded and vivifies this present world, so that Easter seems like a day of two lights, one the sunlight of the bare and physical end of winter, the other the double light' ('Honors and Acts' ii, O. P. 239). The root of the poem is Stevens' constant relating of the cycle of imagination to the seasonal cycle.

It Must Give Pleasure iv.

'For the style of the poem and the poem itself to be one there must be a mating and a marriage, not an arid love-song' ('Two or Three Ideas', O. P. 212).

On the loved marriage-place, see 'A Collect of Philosophy', (O. P. 198), and 'Two or Three Ideas', (O. P. 211); also 'Imagination as Value', (N. A. 143). 'The Gods of China are always Chinese'. A source of the idea may be Santayana, (*I. P. R.* 275ff.) on Virgil, Dante, and the 'topographical sense'.

5. *At noon... mid-day of the year.* Cf. 'Credences of Summer', iii, where this time is 'green's green apogee... And happiest folkland, mostly marriage-hymns'.

17. *shoo-shoo-soo.* Cf. 'Mozart, 1935', (C. P. 131-2).

This is the final union of reality and imagination, the supreme fiction. It is rooted in the physical place; reality is the per-

petual lover of the poet, 'his ever-present difficulty and inamorata' ('Honors and Acts' i, *O. P.* 241). The union is a full interdependence, with both satisfied. The captain (major man) takes Bawda because he loves the earth. (It was neither heaven nor hell: cf. *Esthétique du Mal*, iii):

now both heaven and hell
Are one and here, O terra infidel.

See also *Esthétique du Mal* xv, and 'Sunday Morning', (*C. P.* 66).

It Must Give Pleasure v.

Begins the most extended of the fables in the poem. No exact point-for-point resemblances are to be sought; but the widow is living in and perceiving the world as it is, the Canon (expert in sedation) sees its poverty in terms of an obsolete myth. 'Poetry is a satisfaction of the irremediable poverty of life' (*O. P.* 167) not a pretending that it is not poor. She mitigates the poverty of the children with appropriate colours; appropriate as the visitation of the angel to the peasants, the shawl wrapped tightly about us 'since we are poor' (*C. P.* 496). She is gay, but she does not falsify the children. They remain, for all the Sunday pearls, real. The effect is beyond language, not of the tongue, a revelation of reality. The theme of this poverty grew upon Stevens: see *i. a.* 'The Planet on the Table', where Ariel was glad about his poems because they bore 'some lineament or character,/Some affluence, if only half-perceived,/In the poverty of their word,/Of the planet of which they were part.' (*C. P.* 532-3).

See also 'Final Soliloquy of the Interior Paramour' and 'Angel Surrounded by Paysans' (*C. P.* 496). Also *Owl's Clover* where the old woman stands for physical and also metaphysical poverty (*O. P.* 43ff). Stevens vouches for this (*O. P.* 219).

The Canon finally relates the poverty to the kind of celebration described in III. i.; but the sister wants everything to be as it really is.

It Must Give Pleasure vi.

This continues v. 'Imagination and reality are equal and inseparable. Hence fact and thought reach the same terminus'. 'To be at the end of fact is not to be at the beginning of imagination, but it is to be at the end of both' (*O. P.* 175). Cf. lines 4 and 16 and *N. A.* 60-61, more explicitly.

17-19. 'Don Quixote will make it imperative for him to make a choice, to come to a decision regarding the imagination and reality; and he will find that it is not a choice of one over the other and not a decision that divides them, but something subtler, a recognition that here, too, as between these poles, the universal interdependence exists, and hence his choice and his decision must be that they are equal and inseparable' (*N. A.* 24).

The Canon's cosmic imaginings still will not take him beyond the fact of the poor children; he has to choose to include reality and his learned imaginings.

On the notion of inclusion, see Santayana, *S. B.* 235.

It Must Give Pleasure vii.

Continues v and vi.

16. The 'beast' represents 'the first idea': emptied of the rich food of the world and fed by the basic sustenance of the imagination. Even this absolute is a fiction, but to have achieved that is the ultimate end. It is worth adding that this is a Bergsonian absolute. See his article *Inconnaissable* in Lalande's *Vocabulaire Philosophique*, cit. Chevalier & Clare, *Henri Bergson* (1928), p. 86; see also pp. 89-90.

But even so, there is a difference between an order imposed (see III. i. where this is called 'facile') and an order discovered (III. i, 'the difficultest rigor'). The first is animal, in the sense made clear in I. v. And even the rigid structure of order represented by the buildings and statues (see II. iii) is false to the true ideas of change and pleasure. Another way of stating the dif-

ference is this: 'Conceptions are artificial. Perceptions are essential'. (O. P. 164). Another adage stresses that discovering is not inventing: 'The essential fault of surrealism is that it invents without discovering. To make a clam play an accordion is to invent not to discover. The observation of the unconscious, so far as it can be observed, should reveal things of which we have previously been unconscious, not the familiar things plus imagination'.

Again, 'The collecting of poetry from one's own experience as one goes along is not the same thing as merely writing poetry (O. P. 159).

See 'The Bed of Old John Zeller' (C. P. 334) on accepting 'the structure of things as the structure of ideas'.

The order discovered is an order 'as of a season': the first idea of winter, the imaginative satisfaction of summer. For 'major weather' see notes on I. vi. It is here reality as perceived by the poet, not as known to people 'who live only in the corporeal world, enjoying the wind and the weather and supplying standards of normality' ('Effects of Analogy', N. A. 118-9; see following passage). And 'Three Academic Pieces' (N. A. 79).

For the Angel, carried over from the imagery of the Canon's nocturnal flight in vi, see next section (*proper*: fully appropriate as the angel cannot be, to the physical world.).

It Must Give Pleasure viii.

Stevens' angel recalls a passage in *The Prelude* where Wordsworth, speaking of 'higher minds' very much in the sense of 'major men', says:

They from their native selves can send abroad
Kindred mutations; for themselves create
A like existence; and, when'er it dawns
Created for them, catch it, or are caught
By its inevitable mastery,
Like angels stopped upon the wing by sound
Of harmony from Heaven's highest spheres...

and of such men Wordsworth adds 'the highest bliss/That flesh can know is theirs'. (*Prelude* xiv, 93-9, 113-4). There is, of course, a strong Wordsworthian element in Stevens. See also Poe, 'Poetic Principle' *Works* (1875) III, 204: 'We are made to feel, with a shivering delight, that from an earthly harp are stricken notes which cannot have been unfamiliar to the angels'.

The angel is imagined as contenting himself with the abyss, as against a certainty of heaven; and if he is satisfied must not the man who imagined him be equally so? Thus it is equivalent to saying of a man that he can be for some period free (liberated) from need (poverty) and satisfied, without inventing anything beyond his mind; majesty a mirror of man. The theme of poverty made rich, of mere existence made superbly all, is summed up in l. 18. Finally, such inventions as gods and angels are a kind of escape; the wish-fulfilment of a Cinderella, carried out 'beneath a roof' (cf. I. v. and 'Evening without angels', C. P. 136 ff.:

Bare earth is best. Bare, bare,
Except for our own houses, huddled low
Beneath the arches and their spangled air,
Beneath the rhapsodies of fire and fire,
Where the voice that is in us makes a true response,
Where the voice that is great within us rises up,
As we stand gazing at the rounded moon,

And see N. A. 30.

For the theme of this central poem, cf. 'Poetry is a purging of the world's poverty and change and evil and death. It is a present perfecting, a satisfaction in the irremediable poverty of life' (O. P. 167).

'In this state of elevation we feel perfectly adapted to the idea that moves and *l'oiseau qui chante*. ... if we say that the idea of God is merely a poetic idea, even if the supreme poetic idea, and that our notions of heaven and hell are merely poetry not so called, even if poetry that involves us vitally, the feeling of deliverance, of a release, of a perfection touched, of a vocation so that all men may know the truth and that the truth may set them free, — if we say these things and if we are able to see

the poet who achieved God and placed Him in His seat in Heaven in all His glory, the poet himself, still in the ecstasy of the poem that completely accomplished his purpose, would have seemed, whether young or old, whether in rags or ceremonial robe, a man who needed what he had created, uttering the hymns of joy that followed his creation / (N. A. 51).

'This happy creature - It is he that invented the Gods' (O. P. 167)

'The mind that in heaven created the earth and the mind that on earth created heaven were, as it happened, one' (O. P. 176).

'God and the imagination are one... the imaginer is God' (O. P. 178). And cf. 'Final Soliloquy' (C. P. 524).

This is one of the 'hymns of joy' of the poet, like the mystic liberated, his self established; if he *makes* all this then he *has* all this: 'I think, therefore, it is'.

It Must Give Pleasure ix.

in light secluded '... the genius of poetry sits alone with her candle in a moving solitude' ('Honors and Acts' ii, O. P. 243).

Again this follows directly from the previous poem. The wren ('too weedy' imitates its cry as well as disparaging its powers) cannot invent the satisfaction of angels or 'enjoy' like them; it is a 'forced bugler', crying by instinct and repetitively, not creating or changing reality. The bird imagery is repeated from II, vi; and see 'Credences' ix (C. P. 377). Yet even these repetitions are of value and give pleasure (for that it is not necessary to create angels); and 'it is not too extravagant to think of resemblances, and the repetition of resemblances, as the source of the ideal' (N. A. 81). There is a poem called 'The Pleasures of Merely Circulating' (C. P. 149); and here it is the pleasure of change, compared with wine circulating at a table in a wood, a personal symbol of pleasure. ('A Primitive Like an Orb', iii. C. P. 440: 'Green guests and table in the words and songs/At heart...'). We are 'men that repeat antiquesound of air/In an accord of repetitions' ('Evening without Angels,' C. P. 137).

See the passage on 'La pure répétition par laquelle nous définirions la matérialité' in Bergson, *Introduction à la Métaphysique* (in *La Pensée et le Mouvant*, 1934, p. 237).

On the relation between repetition and novelty, 'saying new things about old things' see S. F. Morse, 'The Native Element' *Kenyon Review*, XX (1958), 462.

It Must Give Pleasure x.

Fat girl: 'fat' and 'gross' are eulogistic in Stevens, and refer to the richness of reality, the fertile nature of the imagination's *mundo*. See *Esthétique du Mal* C. P. 321-2. She is 'terrestrial' because the brilliance of the earth is the brilliance of every paradise, him 'summer' because that is the season of satisfied union, his night because that is another figure of the fertile reality. The poet, says one of the Adagia, 'looks at the world as a man looks at a woman' (O. P. 165).

The point of l. 4 may be explained thus: '... the typical function of the imagination which always makes use of the familiar to produce the unfamiliar' (N. A. 165). He will 'name her flatly'; as Jean Wahl says, the poet 'nomme quelque chose qui ne peut plus être nommée' (*Poésie, Pensée, Perception*, 23). Her evasions are metaphoric excursions from the first idea; she remains in all postures 'more than natural' because she is a reality composed of reality plus imagination; she is 'irrational' in the sense Stevens isolates in 'The Irrational Element in Poetry' (O. P. 216ff). Irrational means 'more than rational'. 'For the poet, the irrational is elemental' (O. P. 226-9).

That's it - something like a conclusion is reached, as in 'A Primitive Like an Orb' xii (C. P. 443). The new truth is the result of the play of sensibility upon a reimagined first idea, a fiction that results from feeling. For the relation of this sensibility to order - the constructive element. - see an important passage in 'The relation between Poetry and Painting' (N. A. 164); and the comment of Martz, *Yale Review* xLvii, 534.

19. *ficked by feeling* cf. I. vi. 15 and 'Prologues to what is possible' (C. P. 517).

A flick which added to what was real and its vocabulary,
The way some first thing coming into Northern trees
Adds to them the whole vocabulary of the South,
The way the earliest single light in the evening sky, in spring,
Creates a fresh universe out of nothingness by adding itself,
The way a look or touch reveals its unexpected magnitudes.

20. *mundo* 'It is the *mundo* of the imagination in which the imaginative man delights, and not the gaunt world of reason. The pleasure is the pleasure of powers that create truth that cannot be arrived at by the reason alone, a truth that the poet recognizes by sensation.' (N. A. 578) 'Pour le poète, comme pour Dieu, le parole devient monde' (Wahl, *Poésie, Pensée, Perception*, 23).

'It is a question now/Of final belief. So, say that final belief/
Must be in a fiction.' ('Asides on the Oboe,' C. P. 250).

'The deepening need for words to express our thoughts and feelings, which we are sure are all the truth that we shall ever experience, having no illusions, makes us listen to words when we hear them, loving them and feeling them, makes us search the sound of them, for a finality, a perfection, an unalterable vibration, which it is only within the power of the acutest poet to give them.' (N. A. 32).

Epilogue. The poet-soldier parallel is connected with the hero-figure. Stevens uses it in various ways, e. g. 'Examination of the Hero' (C. P. 273ff). For the poet's 'patching', see *Blue Guitar* ii (C. P. 165). The poet is in the sun, *Blue Guitar* vii (C. P. 168). The 'war' is the imagination 'pressing back' against reality. The soldier's war and the poet's come together only accidentally; but the soldier shares the general poverty without poetry, and both are brave and dedicated: 'to every faithful poet the poem is an act of conscience' ('Honors and Acts' iii. O. P. 243). There may be something of Whitman in the sentimental soldier.

The poet's war does not end; but his hard, flawed words produce the change, the pleasure, and the health. His war is against reality, poverty, darkness.

For Stevens the fiction is the truth that gives savour and health: 'a light, a power, the miraculous influence' ('Final Soliloquy,' C. P. 524). The man who achieves it lives in a radiant and productive atmosphere, saying the words of the world that are the life of the world. The aim of poem is to make such an atmosphere speak, where reason cannot hear them, such words.

FRANK KERMODE

WILLIAM CARLOS WILLIAMS' JOURNEY TO MARRIAGE

I

If William Carlos Williams had not written *Paterson*, his epic in five books (1946-1958), he would be one of America's distinguished minor poets; in *Paterson*, one of the few magnificent long poems in our century, Williams became a major poet. This poem fully released his imagination and originality, enabling him to say freshly what he had known before and to discover new things and ideas while in the process of creating his epic and illuminating his distinctive vision of America and of man. For *Paterson* is a gathering up and a celebration of what is most enduring in Williams Carlos Williams.

The central symbol in the epic is Mr. Paterson the married man — Noah Faitoute Paterson. As conceived by William Carlos Williams, Mr. Paterson the married man «is» the city of Paterson, New Jersey; indeed, because in principle Noah Faitoute Paterson can do all and feel all that any man can, he is imaginatively conceived by Dr. Williams to be, at different times, a poet, a New Jersey patriot, the American, Everyman, Dr. Williams himself, the married lover of Mrs. Paterson and of other women, and much else.

It is not surprising that Williams makes marriage the center of his conception of Mr. Paterson; for sex, love, and marriage have always been near the center of his work in poetry and in prose. Williams says that when he first began to write, «somehow poetry and the female sex were allied in my mind», and recently he announced that «I'll die before I've said my fill about women». Indeed, the sexual element in Book V (1958) of *Paterson* is given too much space. In his forty books of poetry

and prose — including short stories, novels, critical essays, an autobiography, letters, reviews — one can point readily to a host of poems and prose passages dealing directly with sexual subjects and ideas. It would not be too difficult, even for a non-Freudian critic, to demonstrate that the controlling metaphors of *Paterson* are Williams' 'male and female principles' and that a subtle sexual imagery pervades all phases of the poet's handling of nature and man, of ideas and things, and offers clues to obscure passages and interrelates them to the rest of the poem. Indeed, Williams suffuses all the major themes of *Paterson* with the imagery and ideas of love and marriage — the local and the universal, nature and beauty and art, language and originality, a fall and a dispersal and a metamorphosis and a unity.

William Carlos Williams is a minor poet of sex, being frank and sensuous rather than sensual. He is merely a distinctive poet of love, revealing its meanings without sentimentality, or a mystique, or mysticism. But in American poetry he is the most profound celebrator of marriage.

It was in the 1940's that Williams seems to have developed most fully his notions of the female and male principles. In revealing Williams' struggles with his ideas of marriage, three works of that decade are eminent and deserve close study. «The Monstrous Marriage» (1944) reveals what a true marriage is not; his drama *A Dream of Love* (1948), superior to *Many Loves* (his only success on the stage), is one of his dreams of marriage; *Paterson* is Williams' rough voyage to true marriage.

II

In «The Monstrous Marriage» we find a kind of cryptic fable for *Paterson* and *A Dream of Love*. Williams feels that there are few true marriages because few lovers ever really learn that marriage is a kind of 'vocation' that calls upon the whole being. The romantic lovers in «The Monstrous Marriage» are slow to discover how dangerous marriage is, how monstrous to behold. A quick reading of the poem probably yields only the most obvious level of the monstrous. Indeed the truly monstrous part of the marriage is not at all what it seems but reveals itself

gradually on more and more surprising levels. Let us look at Williams' fable closely.

The Monstrous Marriage

She who with innocent and tender hands
reached up to take the wounded
pigeon from the branch, found it turn

into a fury as it bled. Maddened she clung
to it stabbed by its pain and the blood
of her hands and the bird's blood

mingled while she stilled it for the moment
and wrapped it in her thought's
clean white handkerchief. After that

she adopted a hawk's life as her own.
For it looked up and said, you are
my wife for this. Then she released him.

But he came back shortly. Certainly,
since we are married, she said to him,
no one will accept it. Time passed.

I try to imitate you, he said while she
cried a little in smiling. Mostly,
he confided, my head is clouded

except for hunting. But for parts of
a day it's clear as any man's - by
your love. No, she would

answer him pitifully, what clearer than
a hawk's eye and reasonably the
mind also must be so. He turned his

head and seeing his profile in her
mirror ruffled his feathers and gave
a hawk's cry, desolately.

Nestling upon her as was his wont he
hid his talons from her soft flesh
fluttering his wings against her sides

until her mind, always astonished at
his assumptions, agonized, heard
footsteps and hurried him to

the open window whence he made off.
After that she had a leather belt made
upon which he perched to enjoy her.

A wounded pigeon-hawk on bough, treated pityingly by a woman, stabs her with his talons. There is a mingling of blood during a seductive rapine, and the hawk and the woman consider each other as wife and husband. Surely no reader of mythology or poetry finds anything necessarily monstrous in twentieth-century relationships between ladies and swans and pilgrim hawks and pigeon-hawks.

Nor is such a romantic union in 'marriage' monstrous in itself. The violent seduction involved such elemental vitality, innocent tenderness, and daring that by the end of stanza four the lovers, and the reader, accept the marriage as inevitable and natural. It seems to be ritualized in the mingling of the blood; and, in the only rhyme, Williams emphasizes this by making an identical rhyme of *blood*. The pigeon, we soon discover, was from the first really a pigeon-hawk, a common variety of the hawk, and when «it» announces to its love, «You are my wife for this», she agrees with «him». (Even in the last line of the poem *he* is used instead of *it*). The romantic marriage, no longer monstrous, is a complete one for the time being—as complete as an early love can reasonably be. Love has begotten marriage, which in time can offer a final integrity to a man and a woman.

Stanza five, however quickly reveals that the completeness is short-lived and private. Without much poignancy at first, the woman begins to feel guilty and a little unnatural because the world will not accept the marriage, whereas it might have connivingly accepted a casual liaison. For a while the lovers achieve the virtues of a shared isolation from the world. Later this isolation is too much with them.

The marriage is monstrous not because of external reasons but because of the flaws within each of the lovers. Neither is strong enough inside to achieve an identity, an integrity. He is now sure of himself only while «hunting», while expressing his elemental powers, symbolized by the hawk since early Egyptian times. Love, however, has humanized him and in consequence has given him new and unclear things; and he tries hard to imitate his lady's tenderness and sensitiveness of mind. For parts of a day his mind even succeeds in being as clear «as any man's» — but only «by your love». (There is a nice ambiguity in a hawk-lover's saying «as any man's»; and a reader should em-

phasize both *any* and *man's*). Having lost his pristine simplicity and sureness, he becomes dependent upon her feminine and intellectual strength. Williams is constantly aware of the fragile identity in any being.

The wife is aghast that so much depends upon her. At first she seems to have tried to reassure him, in the conventional feminine fashion; finally she would pitifully insist that he surely must possess the power and the clarity a hawk symbolizes for her. The fear that her lover lacks them is emphasized, in stanza eight, by her unsure *reasonably* and *must* and by the hesitation implied in the placement of *the* at the end of line two. Though superior to him in mind and in sensibility, she is not strong enough to accept his dependence on her. Her own need was such that she had too readily adopted a hawk's elemental ways as her own. Even before her lover's plea, her own burden of love and being had become a sore one. Ultimately her mind refuses to deal clearly with his need.

Then, when he sees his sharp profile in her mirror and at last realizes that despite all his unclarity he is stronger than she and cannot depend upon her and yet cannot sustain her, he gives a hawk's cry, desolately. And in fine lines reminiscent of the even finer lines in Yeats' «Leda and the Swan», he hides his talons from her soft flesh, nestling upon her, fluttering his wings against her sides. (Unlike Mr. Paterson in Book IV, he cannot «hold together wives in one wife».) But now neither a hawk power nor her tenderness of spirit — the qualities that brought about their union — can truly avail either one. What remains for them, they both sense, is a plaintive need for a sexual solace, overcoming a fear of detection and of talons in soft flesh. The shared isolation from the world has become, in stanza ten, a desolate sexuality, each from each.

Their first communion in flesh and spirit has thus turned into a pathetic isolation. He lacks the splendid Olympian loneliness of the «milkless» bull (which is also incomplete) as it is described by Williams in another poem. The lover cannot say that which the poet allows only a few people in his poems to say: «When I am alone I am happy ... attained a final loneliness ... I am best so». His lady suffers from an even more abject isolation—much like that of the woman who writes letters to Dr.

Paterson in the first two Books in *Paterson*; and the lady's parasitism has something in common with Myra's in *A Dream of Love*. In his poetry, plays, novels, and short stories Williams has something individual and demanding to say about people suffering isolating catastrophes or achieving an identity and a tragedy.

When the two lovers gain a deeper sense of their isolation, the enormity of the marriage is about to become complete. «After that she had a leather belt made/ upon which he perched to enjoy her». In these lines, the chill enormity is in the crudity of *enjoy* and of the image of the sexual perching on the belt, in the emptiness of passion, and in the matter-of-factness of the rhythm. He no longer aspires to a fineness of feeling and mind; and she no longer is agonized by his fury and his talons and power or is astonished at his quick sexual assumptions. A furtive solace in sex is all that is left of their daring, romantic marriage. There is more to pity here than to condemn. For now their union is not natural or spiritual, not overwhelmingly animalistic or thoroughly human—but merely a practical arrangement between needy lovers whose pitiful thoughts meet in the flesh only. The fabulous union was a natural one; the final arrangement is unnatural, and monstrous.

«The Monstrous Marriage» is a fable of frailties in lovers rather than in love and marriage—a fable introducing Williams' celebrations of man and woman and love and marriage in *Paterson* and *A Dream of Love*. And if Williams writes about the dissonances at his own celebrations, it is because for Williams «dissonance leads to discovery», because the poet must ever go down «to the bases; base! to the screaming dregs», and because not until he has listened to the river and to desert music and to an asphodel can he make his journey to true marriage.

If two lovers are not to «marry only to destroy» each other, as the hawk and the lady did, then the woman must gradually embody what Williams calls «The Feminine Principle» and the man must attain the inventive principle. When in love, a woman should become «the various female», many wives in one wife. Williams believes the highest love is married love, for «love between man and woman must beget marriage... but divorce is the sign... of our times... marriage come to have a shuddering implication».

Almost any woman can bring Williams to ultimate reflections on The Feminine Principle, for every woman inherently, if often only inchoately, exemplifies it. Williams is not alternately a sentimentalist and a misogynist. He is compassionate towards the young housewife at 10:00 A. M., towards wretched young women (in *Poterson*) like Phyllis and the unnamed one trying to arouse desire in a drunken, sleeping lover, and towards Elsie («Spring and All»). He understands parasitic women like Myra and the eccentric, sophisticated ladies in his *Autobiography*. Indeed, he is sympathetic towards all women confronting life and love and man. In Williams' works, men are usually rough, like the pigeon-hawk, and are always saying, «Take off your clothes». Williams wants all people to be natural and vital, as for example the old Italian woman dancing to Spring, and the peon drinking from a wineskin «with the abandon of a horse drinking». In women, Williams seems to admire naturalness and vitality in bed especially; «An Elegy for D. H. Lawrence» is partly a lament by Williams that men are «... driven [by cold women] not to love / but to the ends of the earth». On the other hand, Williams also believes, tenderly, that «... all / desired women have had each / in the end / a busted nose / and live afterward marked up». And «every married man carries in his head / the beloved and sacred image / of a virgin / whom he has whored». Now and then Williams reaches a kind of religious fervor in his latter-day dream of good women, as when in *Desert Music*... (1954) he addresses the Mother of God:

THE FEMALE PRINCIPLE of the world
is my appeal
in the extremity
to which I have come.
O clemens! O pia! O dolcis! Maria!

Nevertheless, Williams feels there is something deeply negative about women, even a mother: a woman may be the main source of a man's energy and mystery but is rarely a creative being herself. In *Paterson*, in which the stone is one of the many symbols of woman, Williams says: «Stones invent nothing, only a man invents». (Madame Curie, a mother and a «genius»,

seems in *Paterson* to have overcome this negativeness; and Williams has announced that Gertrude Stein and especially Marianne Moore are among the most creative American writers. After searching for an explanation, one might mischievously leave this and other paradoxes for Williams himself to solve).

According to Williams, it is man who essentially must embody the inventive principle. In every man, there is something of the poet, the maker. And the poet is « half-man and half-woman », combining within himself the feminine as well as the masculine principle. Though a true marriage can help reveal to a man the mysterious sources within himself and all things, most of reality unfortunately conspires against a man's invention and his dream of marriage.

Dr. Thurber in *A Dream of Love* — and Dr. Paterson more poetically — understands why this is so and makes explicit Dr. Williams' imaginative conception of marriage. Indeed, most of Williams' works are on this side of autobiography. For Williams, not only are ideas in things but the whole world is in Paterson, New Jersey, and every man in one man—if the writer is a maker and not a copyist whose poems are as stale as a whale's breath.

One reason why a marriage is difficult, Williams thinks, is that man finds himself driven towards beauty and, repeatedly, towards women, « each like a flower ». Dr. Thurber and Dr. Paterson sincerely believe they are unfaithful husbands in order to protect their « integrity », and thereby each can keep the love for his wife « alive ». (Williams robustly recalls a picture of some African chief's nine semi-naked women straddling a log.) Wives naturally do not understand the erring of husbands and expect them to return feeling degraded. But even when Faitoute (the giant form of Noah Faitoute Paterson) becomes intermittently tired of his sexual diversions, he remains « proud of women ». Apparently only a husband can really know that physical love of wife and others is merely an incitement toward a bountiful marriage and not, as in the final lines of « The Monstrous Marriage », a monstrous animal solace.

Another reason for turmoil in marriage is that integrity may fail and a desperate isolation loom whenever husband and wife find out neither can possess the other completely. Even

when there is love, there will be divorcing silences, and language will fail to communicate the riddle of a man and a woman, each to each. It is just when Dr. Thurber most poignantly and profoundly begins to reveal his dream of love to his wife Myra that she falls asleep; and Mrs. Randall (the other woman) fools herself, under sexual excitement, into believing she understands what the dream really means.

A man has a better chance to escape isolation and even (as in « Danse Russe ») to revel in his aloneness. It is a man who can best realize that « fulfillment [is] only / a dream or in a dream. No one mind / can do it all ». It is because he can make a dream that « a man is godlike in marriage ».

And just as monstrousness in a marriage reveals itself increasingly within, a true marriage can reach so deeply that a man can transform love of a wife into a search for sources and meanings in a city and into his own being (as in « A Marriage Ritual » and in *Paterson*), and the into one kind of eternal love. As Williams says in *Paterson*, IV:

What end but love, that stares death in the eye?
A city, a marriage - that stares death in the eye
The riddle of a man and a woman
For what is there but love, that stares death
in the eye, love begetting marriage -
Not infamy, not death

Thus has dissonance in marriage led William Carlos Williams to discovery and to invention. In « The Monstrous Marriage », Williams has revealed how even daring emotions do bend, how any person incomplete inside may begin (at first justly and then weakly) to depend on the virtues of others, and how a marriage lacking some sustaining wholeness within each lover will admit impediments and finally may become monstrous. In *A Dream of Love* and *Paterson*, Williams reveals even more deeply that in every monstrous marriage there can be a dream of love and that, now and again, if one dreams largely enough he may bend reality toward the dream.

III

I shall not claim that Williams' views on marriage would satisfy a sociologist impressed by only systematic research on marriage and the family. Williams' notions of marriage emerge as a complex metaphor going far beyond marriage. For example, Williams says: «True poetry is like true marriage»; «how to find one phrase that will lie married beside another for delight»; «the province of the world is the poem»; «so through art alone, male and female... the imagination... we escape death». His ideas are not so original as he sometimes thinks, but he is never imitative. I had thought of pointing out in this essay some parallels and differences between Williams and others, particularly James Joyce, another Yea-Sayer for marriage. I decided not to do so, partly because I am not sure Williams ever had the time or much desire to read *Finnegans Wake*.

A more fruitful inquiry beckons. I am referring to the illumination Williams' insights into marriage cast upon his image of America. The following brief inquiry I consider a part of a much larger inquiry: the American elements in Williams Carlos Williams. Though I shall not stop here to argue the point, I no longer doubt that among the American poets of this century, Williams is the most distinctively American in language, form, and themes. One major reason is that he found in the city of Paterson and its surrounding countryside a symbol large enough to embody the local and the national, some qualities so deeply American that they thereby become international—as, analogously, certain qualities in Hamlet are so deeply individualized that they become universal.

From the very beginning Williams felt that he was «not English», and he has constantly searched, without provinciality or chauvinism, for the roots of America. *In the American Grain* (1925) works over some good American earth rarely ploughed before. Of special interest to us here are his discoveries concerning the American attitude toward sex and love. He attacks the furtiveness of the Puritan conception of life, particularly in regard to «touch» and love; he finds unwholesome and unnatural Puritanical attitude pervading important phases of Ame-

rican life even into the twentieth century. (He is always more compassionate in his criticism of the 'romantic' elements in American life and of the weaknesses within romantic love, as for example in «The Monstrous Marriage»). It is unimportant here whether or not he is altogether fair and scholarly towards the Puritans; the point is that he thinks a revolt against pervasive Puritanical influences is mandatory if America is to transform itself, if the full richness of the American Spirit is ever to reveal itself. Far different from the typical Bohemian attack on puritanical sexual mores, *In the American Grain* is an incisive historical and psychological essay on the roots, European and American, an American writer must dig for. And *Paterson* is a testament of his heroic efforts to discover in the American landscape and in the American past—by poetic methods radically different from those of Ezra Pound and T. S. Eliot, of Robinson and Frost and Sandburg—the sources for a genuinely American poetic idiom and to invent new symbols and metaphors that can carry adequately the large ideals and realities, the many failures and resurrections of the American Spirit.

Williams' image of America deepened through the years until it received an illumination in *Paterson*, with its dominating colors and shades of marriage. For the elements of marriage in Williams are distinctively American, or at least peculiarly relevant to America. In the above discussion of the male and female principles it is clear that Williams' American male is not at all subject to the long accusations, by Europeans and Americans, that the American male is dominated by females, is psychically emasculated, is a desiccated man. To be sure, Mr. Paterson is not a typical American husband but rather is Williams' vision of the American male as husband, poet, city, the eternal male—the American male capable of achieving a metamorphosed marriage, the male as complete American.

Note particularly the turbulence in the American marriage of Paterson and his wife and of Dr. and Mrs. Thurber. (It is interesting that the woman in *Paterson* is primarily a wife rather than a mother, and that Myra Thurber has no children.) Note the marital passions, the rich angers at Paterson's infidelities and at his wife's conservatism and stultifying domesticities, their lack of communication as well as their communions. Yet,

for Williams, love between man and women must beget marriage; and Williams is far more significant in his American prothalamia and epithalamia than he is in mere love lyrics. Williams thinks a full marriage needs violent rebirths of love out of its many dyings—as symbolized in *Paterson* by the passages on fire, flood, wind, nuclear fission. Marriage depends on « antagonistic cooperation », on the overflow of powerful feelings that send a man again and again on a dark voyage of departures and arrivals and departures.

Such is Williams' rich passion for extremes, a passion I find deeply characteristic of American life and of American poetry and prose at their most distinctive.

As we look more and more closely into *Paterson* and into his essays on beauty, imagination, art, language, poetry, life we discover that Williams' passion for extremes suffuses them all. (His insistence on a powerful discipline in creating a new form in each poem is an example.) We discover that Williams' metaphor of marriage involves his metaphor for 'reality'. The form of *Paterson*—with its originality, its daring and repetitiousness and personal eccentricity, its large design and hidden patterns—is an analogue of reality as Williams senses it. (T. S. Eliot's 'epic', *The Waste Land*, does not make use of « imitative form » in this way.) In Williams' view of life—a view that, clearly American, is 'humanistic' and naturalistic without being anti-religious—he emphasizes things rather than ideas, communion rather than mystic union with nature and man, process and metamorphosis rather than completion.

Thus William Carlos Williams' journey to love and to marriage turns out to be his endless American journey to reality.

HARRY R. GARVIN

STRENGTH IN THE EXQUISITE:

A Study of John Crowe Ransom's Prosody

It seems clear in looking back over the last century that it was a period of eclecticism in prosodic practice. From the mid-nineteenth century on can be found notable examples of the widening or outright abandonment of those tensions between the metric line and the speech phrase, and between metric speech rhythm and prose rhythm, which were the real basis of prosodic excitement through several centuries of English poetry.

It is often assumed that the divisions of prosodic practice, and the varieties of directions explored during this period were few and easily categorized. Indeed, from a considerable distance, roughly three directions can be distinguished: 1) free verse, with the line equated to the natural speech phrase, and with any attempt to regulate metrically the flow of syllables abandoned; 2) stress meter, with the metering of the line based on the counting of the stress syllable, so that the rhythmic flow of syllables is the basis of the metering of the line; 3) a continuance of the old syllabically metered line, with its tug-of-war between metered line and speech phrase, and metered syllabic rhythms and prose rhythms.

For any but the broadest landscape, this is too simple a vision of what was actually going on. Poets in this period, and among them the best, have constructed all sorts of half-way houses and curious bridges, and within one poet's work is likely to be discovered more than one prosodic direction. Certainly the poetry of John Crowe Ransom does not easily find a place in the above scheme of things. That he has a place there is undeniable, but it occupies an important individualistic ground. In any subsumption of Ransom's prosodic method, and of that of many other poets of the period, into a sweeping category, what is important in it is lost to sight. I refer to the combinations and emphases that are peculiar to it and that make it in effect something more than can be described as an aspect of a genus. I refer also to the peculiar appropriateness of the combinations and emphases to what the poet is saying. Fine poetry, especially in America, is written by individuals, not schools or coteries.

It is the aim of this article, then, to describe more accurately perhaps than in earlier analyses, just what Mr. Ransom's prosodic practice has been, and to draw some general conclusions as to its function in his poetry.

There is little profit in any exploration of Ransom's first book, filled as it is with poems which Ransom himself, quite rightly, omitted from his *Selected Poems*. The rhythm, of these early poems generally speaking, reveals no particular direction or purpose. And indeed it would be surprising to find any mastery or purpose here, for according to the Introduction of this first book, Ransom was twenty-seven when he wrote his first poems, and twenty-eight when he wrote most of the poetry in *Poems About God*. In the midst of this early unimpressiveness, however, there are portents of the later Ransom, and for those aware of the essential unity of all aspects of a work of art, it will come as no surprise to discover that these prosodic portents are accompanied by the first suggestions of the diction that Ransom was to make peculiarly his own. These lines come from «The Swimmer»:

x / x / x / x / x /
And more than ever cool and sweet,
x / x / x / x / x /
So long by forfeiture escheat.

Now if the first line might have come from any hand, the second line bears certain hallmarks of the mature Ransom in diction and in rhythm. Notice this combination of a learned diction with a rhythm which breaks the iambic¹ by a series of slack syllables. However, in this case, the rhythm is an irregularity of a kind often encountered. It is primarily the archaic, feudal diction that asks for our attention. Most of the poems which are precursors come toward the end of the book in the pentameter poems, particularly in «The School» and in «The Resurrection». «The Resurrection» is still an interesting and sometimes moving poem to read². In this poem the syllabic count is strictly adhered to. The rhythm of the second, fourth, eighth, and twelfth lines is

¹ In this discussion I shall use «iambic», «trochee», etc., not in the Saintsbury sense of describing a particular «foot», but rather to describe a rhythmic motif (x/, x/, etc.). It may seem a small distinction, but the latter practice avoids what I take to be a pernicious assumption, that with little diagonal marks poets divide their lines into feet when they write them, or that a reader must do so if he would understand a poem's rhythm.

² Ransom has publicly revised thirty-three poems from an earlier printing. «Resurrection» is one of these. Twenty-four of the forty two poems in the final *Selected Poems* are so revised. However, since little over-all change in rhythmic construct appears, I have not bothered to trace these changes here.

regularly iambic without variation. The other lines reveal a tendency to vary the rhythm by blocking three and four stresses or slacks together. Let us look at the first four lines:

/ / x / / / x / x / / /
Long, long before men die I sometimes read
x / x / / x / / x / / x / /
Their stoic backs as plain as graveyard stones,
x / x / x / x / / / x / /
An epitaph of poor dead men indeed.
x / x / / x / / x / / x / /
I never pass those old and crooked bones,

While there is nothing startling or new in this handling of the foot, there is a noticeable growth for Ransom in the unobtrusive appropriateness of the rhythm, and in its unspectacular but effective use to point the crucial passages, «Long, long before men die» and «poor dead men».

Ransom's second and third volumes, *Grace After Meat* and *Chills and Fever*, both bear the publication date of 1924. However, *Chills and Fever* is actually the later volume, for there are revisions in it of poems that first appeared in *Grace After Meat*, some of these revisions finding their way into the final volume, *Selected Poems*. However, we are going to comment briefly on «Night Voices», a poem first appearing in *Grace After Meat*, revised for *Chills and Fever*, but not included in the *Selected Poems*. «Night Voices» is interesting here because in it we catch glimpses of some of Ransom's mature prosodic experiments. In the first place it uses a stanzaic pattern that he favors more and more. Rough forerunners were poems like «Wrestling» and «Friendship» in *Poems About God*, where a rather bulky stanza of fixed or varying number of decasyllable lines is concluded with a short six-syllable line. In «Night Voices» it becomes a neater form: a trimeter line, three pentameters, and a trimeter. The rather strict count of syllables, the rhythmic quality of the first four and last two stanzas, leaves us with much the same technical impressions we get from «The Resurrection». But parts of the middle four stanzas point to a new accentual development. Such lines as the following may be noted.

x / x / x / x / x / x / x / x / x /
The meek laborious who would mirth and play

OR

/ / / / x / / /
Take heed, high hearted youth

In each case the rhythmic variation is carried further than in the earlier examples. The first line encompasses a stretch of

four soft syllables, and in the second line five out of six syllables are stressed. «Night Voices» does not have many completely iambic lines but a considerable number are only slightly varied. The main prosodic characteristics, of the poem then, are: a fairly strict adherence to the syllable count of the syllabic line, within which a not unusual accentual rhythm breaks over, (within certain middle stanzas), into a rhythm which is, for Ransom's poetry up to this point, exceedingly rough. The rhyme is masculine, which is what we have come to expect in his poetry up to this time. In parts of «Night Voices» we have seen a prefiguring of a method used consistently and maturely in certain poems, of which «Captain Carpenter» is an excellent example. Here we have a relatively strict count of syllables and only 16 of 64 lines have an extra syllable.

It is interesting to note that despite the obvious ballad tradition behind the diction of «Captain Carpenter», Ransom does not avail himself of the syllable-free, accentual tradition which the folk-ballad maintained all through the ascendancy of the syllabic meter in art verse. Yet he still gains the essential sense of rhythmic roughness for the creation of the right tone. The poem is, after all, *not* a folk ballad, but an art poem after that tradition.

In Ransom's second volume appeared «An American Addresses Philomela» (called «Philomela» in later books), and this will serve as an example of Ransom's second method of using the metric iambic rhythm. In «Philomela» any pretense at adhering to the strictly «normal» count of syllables has been abandoned. The first two stanzas are as follows:

Count of
syllables

Scansion

- 10 Procne, Philomela, and Itylus,
 11 Your names are liquid, your improbable tale
 15 Is recited in the classic numbers of the nightingale.
 11 Ah, but our numbers are not felicitous,
 8 It goes not liquidly for us.
- 14 Perched on a Roman ilex, and duly apostrophized,
 11 The nightingale descanted unto Ovid;
 15 She has even appeared to the Teutons, the swilled and gravid;
 13 At Fontainebleau it may be the bird was gallicized;
 6 Never was she baptized.

The first line presents the normal syllable count;

/ x / x / x x / x x

the second line is one syllable over:

x / x / x x x / x x /

the third is five syllables more than the norm:

x x / x x x / x / x x x / x /

This last line is so far from sustaining an iambic rhythm, or indeed any metric rhythm of syllable flow, that one wonders it can appear in a poem which *does* maintain some sense of metric. (One certainly cannot divide it into five neat feet.)

It is quite evident that in this and similar poems Ransom has taken the form of the iambic metric as far as it can go without breaking irrevocably into verse of cadence. This prosody is by no means the same as those employed by Hopkins, Swinburne, and others. They use a preponderance of slack rhythms to suggest an essentially anapestic movement, quite overtly rhythmic in its own way. Such practitioners often suspend the rhythm for a moment, but there is a difference between suspension and an actual breaking of the rhythm, which is what Ransom dares to do. An element of this irregularity of rhythm which should be mentioned arises from Ransom's growing affinity (demonstrated in «Philomela») for feminine rhyme. There are traditionally three primary constructions which occasion a feminine ending: where the penultimate syllable is stressed;

«Since o'er shadie groves they hover,
 And with leaves and flowers do cover» - WEBSTER

where certain word, like pronouns and conjunctions are insufficiently important to be stressed;

«His eyes the Glow-worm lend thee,
 The Shooting Starres attend thee» - HERRICK

and where a slack suffix indicates a grammatical change in the word;

«Who God possesseth
 In nothing is wanting» - LONGFELLOW.

These and their variants are all to be found in Ransom, but to them he not infrequently adds a double feminine ending. Commonly described in versification textbooks as a comic device, Ransom uses it consistently in his mature poetry for sober and suc-

cessful ends. *Itylus*, *felicitous*, and *dissonance* are all examples from «Philomela».

Norman Holmes Pearson and W. H. Auden, in their Introduction to the first volume of their anthology¹, briefly discuss prosody. Of the so-called foot prosody they say,

What variations are possible depends on the poet's ear. The only rule seems to be an empirical and negative one, namely, that two successive accents cannot be suppressed or displaced without destroying the underlying pattern. Thus:

x / x x x / x x x /
I want to be a genuine success

or

/ Give me x your hand; promise x you'll still be true /

will pass as iambic pentameters. But

x / x x x x x / x x /
I want to be in an excited state

or

/ Lay your x knife and your x fork across your x plate /

will not.

But it seems to me that this last is exactly what Ransom does to the rhythm. In the poems in which he allows free substitution of three-syllable rhythmic units, or larger, that is, in those poems where the syllable count varies greatly, he does it much as in these two lines from «Philomela»,

x x x / x x x x / x x x /
And in the quadrangle, in the cloisters, on the Cher,

or

x / x / x x x x / x / x /
Environ barbarous to the royal Attic

with a large number of slack syllables, but so organized as to avoid not only the iambic but the anapestic beat as well. But notice how lines such as the two above, which seem so successfully to avoid any rhythmic norm, are preceded and succeeded by,

¹ W. H. Auden and N. H. Pearson, *Poets of the English Language*, Viking Press, 1950, p. XXI.

/ / x / x x x / x x / x x /
I pernoctated with the Oxford students once...
x / x x x / x x / x x / x x /
Precociously knocked at antique doors ajar...
/ x x x / x x / x x / x x /
Not to these shores she came, this other Thrace...
/ x x x / x x / x x / x x /
How could her delicate dirge run democratic...

where the iambic is partially recalled, yet held in check by a mixture of other rhythms: trochee, anapest, dactyl, etc.

On the other hand, in the poems of strict syllabic count, the fracturing of the rhythm is likely to take the shape exemplified in the extreme third line from «Captain Carpenter»,

x x / / wellnigh nowhere x at that time

where the slacks and stresses are isolated from one another in clusters, being about equal in number. Again we notice that this line, so completely destructive of a rhythmic norm, is preceded and succeeded by,

/ Put on his x pistols and went riding out...
x x / / x x x x /
Till he fell in with ladies in a rout...

where the iambic reappears as a leading factor, though strongly modified by counter rhythms.

One is reminded, studying these bold lines, of Shakespeare, of lines like

x / x x x / x x x / x x /
Tomorrow and tomorrow and tomorrow

where the iambic movement is totally destroyed, no anapestic movement is substituted, but rather a weary, repetitive pattern peculiar to itself.

We have in «Philomela» and «Captain Carpenter» examples of Ransom's favorite stanza patterns, the iambic pentameter quatrain, and the stanza of iambic pentameter and trimeter lines. But more than that they are examples of his two daring accentual achievements, both of which have the same rhythmic end. That end may be described as the perilous maintenance of the metric (usually iambic) speech flex in spite of its constant destruction. The strange beauty and tension of his rhythm depends largely upon the enormous skill with which Ransom, in rapid alternation, destroys, then reconstructs, his iambic mode.

In this sense Ransom's prosodic territory may be said to be the extreme borderland between metrical speech rhythm and prose speech rhythm, couched sometimes in terms of a strict metrical line, and other times in a line that is only loosely metrical.

The, above notions can be useful by helping one see a little more clearly how the tone of Ransom's poetry is created. Much has been written about that tone, but I suppose if one had to number the adjectives most commonly used by critics in relation to Ransom's poetry, one would find «ironic», «subtle», «exquisite», «delicate», to lead the field. Yet, when I recently had the privilege, in Italy, of giving a series of lectures and readings from the poetry of Whitman, Dickinson, Frost, Cummings, Stevens, and Ransom, it was a general comment among the listeners that Ransom's rhythms seemed the heaviest, his stresses the most obtrusive.

This should come as no surprise to anyone who has followed the analysis of his prosody given above. His exquisite, often learned, or medieval, diction, his delicate ironies, do not strike one as effeminate, and there is a reason. That reason is to be found in his rhythm, which by contrast of its force and power, offers a strong skeletal structure for the text's sensitive nerves and graceful musculature.

ROBERT BELOOF

RECENSIONI

Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert, *Kreuzzugsdichtung des Mittelalters, Studien zu ihrer geschichtlichen und dichterischen Wirklichkeit*. Berlin (de Gruyter) 1960.

Der gegenüber dem eigentlichen Inhalt des Buches sowohl zu weit als auch zu eng gefasste Titel *Kreuzzugsdichtung des Mittelalters* (eher würde dem Gebotenen entsprechen: *Ausschnitte aus Kreuz- und Kreuzzugsthematik mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Dichtung des Mittelalters*) wird ergänzt durch den Untertitel *Studien zu ihrer geschichtlichen und dichterischen Wirklichkeit*, womit der Vf. gleichzeitig die Grenzen des Versuches umschreibt, das gesetzte Thema erschöpfend darzustellen: die Beschränkungen ergaben sich laut Vf. aus dem Mangel exakter Vorarbeiten auf den Nachbargebieten des Mittellateinischen, der Romanistik und der Islamistik (Vorwort). Dank dem Vorhandensein genügender theologischer und vor allem historischer Forschungen zur Epoche der Kreuzzüge bot sich dem Vf. andererseits die Möglichkeit, seinen Abriss auf die Widerspiegelung der geschichtlichen Voraussetzungen in der dichterischen Aussage auszurichten und diese damit in den «grösseren Rahmen der Zeit- und Geistesgeschichte» zu stellen. Für die äussere Gestalt des hier bespro-

chenen Werkes ergab sich daraus die Teilung der Darstellung in drei chronologisch voneinander abgegrenzte Abschnitte: der erste wird bestimmt durch die geschichtliche Situation der ersten beiden Kreuzzüge (S. 1-128); der zweite durch die Kreuzzüge Barbarossas und Heinrichs VI. (S. 131-209), der dritte durch die Kreuzzüge Innozenz' III. und Friedrichs II., woran als Aspekt der «Verfall der Kreuzzugs-idee im 13. Jh.» geknüpft ist (S. 213-322). Der Methode der Darstellung entsprechend, bestehen diese drei chronologischen Hauptabschnitte also wieder aus je zwei Teilen: dem eigentlich historischen, welcher, gedacht als knappe Übersicht, «vor allem dem Nichthistoriker den Blick für die geschichtlichen Voraussetzungen weiten» soll, und dem dazugehörigen literarhistorischen Teil, der «geschichtlich gebundenen Interpretation der Kreuzzugsdichtungen», worin die «der geschichtlichen Situation... gleichgesetzte» «poetische Wirklichkeit als Entstehungsraum einer Idee» (d. h. der Kreuzzugs-idee) sichtbar gemacht und die Kreuzzugs-epoesie dargestellt werden soll als der Rahmen für die klarste Ausprägung des «inneren Menschenbildes» «dieser zwei Jahrhunderte». Das Ziel des Vf. ist es nämlich, nicht nur die Wandlung dieser «Idee» in ihren verschiedenen Abhängigkeiten und Gestalten herauszustellen, sondern auch im

besonderen ihren Anteil « an der Bewahrung und Sicherung von Menschheitswerten » vor Augen zu führen.

Leider wird dem Leser das Vertrautwerden mit diesen Gedankengängen bei der Lektüre dadurch nicht unwesentlich erschwert, dass weder eine genaue Klärung des grundlegenden Terminus 'Kreuzzug', noch eine eigentliche Definition der 'Kreuzzugs-idee' ausgesprochen wird (vgl. die Rezension von G. Zink in: « *Etudes Germaniques* » Avril-Juin 1961, p. 163 f.). Daraus resultiert auch die unklare Erfassung des Begriffes 'Kreuzzugsthematik' und dem davon abhängigen 'Kreuzzugsdichtung': der Vf. scheint sie im engen Sinne verstanden haben zu wollen, also als Reflex der kirchlichen Aufrufe und Predigten zu Palästinakreuzzügen. Deshalb ist auch im historischen Teil weder von Spanienzügen (bezeichnend ist etwa folgende Bemerkung zu Marcabru, S. 48: « Ihm verdanken wir aber auch das erste persönliche Aufruflied, selbst wenn bei dem frühen 'Lavador'-Lied Marcabrus an den Zug gegen die Sarazenen zu denken ist »). Vgl. dagegen die gute Unterscheidung K. Lewents, a. a. O., S. 49 ff.) noch von Ketzerkreuzzügen die Rede (vgl. dazu A. Borst, *Die Katharer*, S. 115 ff.; bes. S. 116, Anm. 23). Jedoch fehlt es auch bei dieser Einschränkung an Konsequenz, dies zeigt sich etwa bei der Behandlung des *Rolandliedes* und des *Willehalm*, deren Stellung unklar bleibt. Die eigentliche Kreuzzugsdichtung nimmt gemäss der chronologischen Unterteilung nur etwa zwei Drittel des Ganzen ein: voraus gehen die zur Zeitspanne der ersten beiden

Kreuzzüge gerechneten 'Vorformen' (bis S. 77), in welchen noch keine « durchgehende Kreuzzugs-ideologie » vertreten ist; den Schluss der Darstellung bildet dann die « Auflösung des Kreuzzugs-gedankens » in der nachhöfischen Epik und Lyrik. Bei einem so strengen Grundprinzip der historischen Zuordnung müssten sich der Untersuchung eigentlich alle diejenigen literarischen Gebilde entziehen, die sich nicht aus stichhaltigen Gründen mit bestimmtem historischen Geschehen verbinden lassen - es sei denn, es ergäben sich aus der Darstellung selbst solche neue Beziehungen! Da solche Fälle nicht selten sind (vgl. Vf. S. 362 Anm. 2 und S. 372 « Manche chronologische Fragen konnten noch nicht beantwortet werden, weil die wissenschaftliche Forschung noch keine sichere Entscheidung getroffen hat »; auch S. 388 zu den afr. und it. Beispielen: S. 362 wird über den « Stand der Forschung » nichts ausgesagt!), wäre es vielleicht fruchtbarer gewesen, die Darstellung philologisch-historisch auf Motive und Motivwandel in den mit Pilger- und Kreuzzügen verbundenen Dichtungen auszurichten. Damit hätte eine exakt und systematisch durchgeführte und umfassende Einbeziehung auch des nicht-deutschsprachigen Materials zu wichtigen Resultaten führen können, und es hätten sich wohl neue Einblicke in die Gattungsproblematik ergeben. Eine solche Betrachtungsweise hätte auch manches zur Klärung des individuellen und nationalen Stils beitragen können. Sollten jedoch selbst bei der lockeren Art der im vorliegenden Werke durchgeführten Untersuchungen brauchbare und

originelle Perspektiven erreicht werden (die « Zusammenfassung der Ergebnisse » S. 325 f. ist enttäuschend), so hätte man zuvörderst auf eine reinliche Begriffserklärung und -scheidung achten müssen; zum anderen wäre bei Zitaten, Textreproduktionen, Anmerkungen und dergl. eine grössere philologische Exaktheit am Platze gewesen. Eine blosser Manipulation mit Textauswahlen, Übersetzungen und Resultaten aus zweiter und dritter Hand, ein aperquartiges Aufblenden von Situationen und Herausgreifen von Quellenfragmenten ist gerade bei einem Buche, das als « Ausgangsbasis » (S. 372) für das Studium der darin behandelten Themen gedacht ist, nicht ratsam. Dazu einige Beispiele.

Unter den biographischen und bibliographischen Hinweisen (S. 372-402), welche im Anhang den eigentlichen Anmerkungs- (S. 329-370) ergänzen, liest man S. 373 zu *Ezzos Gesang*, er sei « ...zur Einweihung des Kollegiatstiftes St. Gangolf in Bamberg 1063 gedichtet » und « auf dem Kreuzzug von 1065... zum Kreuzlied geworden ». Der unbefangene Nichthistoriker sieht sich durch dieses Datum verwirrt, denn von einem solchen Kreuzzug war bisher in der historischen Übersicht nicht die Rede. Im Darstellungsteil (S. 36) spricht der Vf. jedoch von der « Kreuzfahrt des Bischofs Gunther von Bamberg, die besser als eine bewaffnete Pilgerfahrt bezeichnet wird ». So auf den Anmerkungs- (S. 338) verwiesen, erfährt der Leser auch nicht mehr über das Kreuzzugsunternehmen von 1065. Kreuzzug, Kreuzfahrt oder Pilgerfahrt?

Dafür wird man dort von verschiedenen Ansichten über die Entstehung des Liedes unterrichtet, die jedoch nichts mit der oben angeführten Notiz im bio-bibliographischen Teil gemeinsam haben. Man erfährt, dass der Vf. die Kreuzdeutungen im *Ezzolied* als Nucleus der ursprünglichen Fassung ansieht, der von den « Einfügungen der Vita Christi » dann « mehr und mehr ausgeglichen wurde » (?) und daraus schliesst, es passe « als Preislied auf Gottes Erlösungstat »... « zum Publikum und zur Umwelt » (?) « einer Kreuzfahrtgemeinschaft ». (Dagegen nun R. Schützeichel, *Ezzos Cantilena de miraculis Christi. Versuch einer Rekonstruktion*. In: « *Euphorion* » 54 (1960), bes. S. 127: « Man wird darüber hinaus sogar die beiden Kreuzstrophen 31 und 33 (V) mit H. Schneider und H. de Boor streichen müssen »). Ibid. (Anm. 24) findet man die Auffassung H. Rupps angeführt, der sich « in der Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Forschung, ob die 'cantilena' für eine Kreuzfahrt gedichtet wurde » entscheidet « für die Ansicht H. Kuhns, der diesen Anlass für zutreffend hält (gegen die Ansicht Guttenbergs, der auf eine 'Festkantate' für Bamberg schliesst) ». Pilgerlied, Pilgerkreuzlied, Wallfahrtslied, Kreuzlied, Hymnus, Utreialied, Preislied? Der Leser sieht sich gezwungen, Genaueres bei den obengenannten Autoritäten zu suchen. Bei H. Kuhn (RL I, Sp. 506) findet man auch das gesuchte Datum verbunden mit der Jerusalem-Pilgerfahrt des Bamberger Bischofs — und dazu die beim Vf. fehlende Quellenangabe der *Vita Altmanni*. Über die Ansicht Guttenbergs, welche der Vf.

ohne weitere Hinweise anführt, erfährt der Leser hier nichts, sie wird bei H. Rupp referiert (*Deutsche religiöse Dichtungen des 11. und 12. Jhs.*, S. 81), jedoch heisst es dort überraschenderweise: «Guttenberg hat die Deutung widerlegt, das Lied sei als Festkantate zur Feier der Regulierung der Bamberger Domherren verfasst worden» (Anm.: E. Frh. von Guttenberg, *Das gelehrte Bamberg im 11. Jh.*: Fränk. Blätter für Geschichtsforschung und Heimatpflege I, 1 (1948) 3). Bei Guttenberg steht denn auch: «Die Wirkung des Liedes war, so heisst es, so eindringlich, dass sie sich alle eilends dem Mönchsleben zuwandten... Diese dichterische Übertreibung kann jedoch nicht auf die Einführung des regulierten gemeinsamen Lebens bezogen werden, denn dieses bestand in Bamberg von Anfang an.» Auf S. 36 liest man im Darstellungsteil: «Das Lied ist ein echter Kreuzshymnus, in dem der Erlösungsgedanke nacherlebt scheint und an den Kreuzshymnus des Hiob erinnert.» (!) Nirgends wird jedoch erklärt, um was es sich bei dem «Kreuzshymnus des Hiob» handelt. Der Leser glaubt, in den unmittelbar auf diesen Satz folgenden beiden lateinischen Zitaten Stücke aus diesem Hymnus zu sehen: «Crux quippe est arx virtutum...» Leider muss er aber feststellen, dass es sich dabei um Prosa handelt. Auch hier fehlt ein aufklärender bibliographischer Hinweis, denn die Angaben «Sp. 279» und «Sp. 282» am Ende der beiden Zitate können höchstens die Vermutung aufkommen lassen, sie stammten aus Mignes *Patrologia*. Schlägt man aber die zum ersten Satz

dieses Abschnittes gehörige Anmerkung 27 nach, so findet man dieselben Zahlen wieder, und zwar in dem Hinweis auf Bodo Mergells Aufsatz *Ezzos Gesang* in PBB 76 (1955), «S. 199-216, vgl. bes. S. 206, Taf. I u. S. 210-215, wo auf die Verbindung zu Rhabanus Maurus, *De laudibus sanctae Crucis*, lib. II, cap. 14, Sp. 279 und cap. 17, Sp. 282 verwiesen ist.» Bei Mergell finden sich die Hraban-Zitate auch wirklich S. 215, Anm. 1, in derselben Form wie bei Vf., jedoch sollen gerade sie weder eine inhaltliche Verbindung zum *Ezzolied* zeigen (was ja auch gar nicht möglich wäre), noch klären sie irgendwie über den mysteriösen Kreuzshymnus des Hiob auf. Mergell zitiert sie nämlich zum Beweis seines Satzes, dass «das Kreuz das vornehmste Zeichen unserer Erlösung ist», weshalb man sich nicht verwundern dürfe, dass die Erneuerung des religiösen Lebens, wie sie sich im *Ezzolied* zeigt, «sich künstlerisch in Gestalt eines Kreuzshymnus darstellt!» Die Abhängigkeit des *Ezzoliedes* von dem hrabanischen *De laudibus sanctae crucis* zu beweisen, war erstmalig von Kelle versucht worden: *Die Quelle von Ezzos Gesang*, WSB 129 (1933) I; vgl. Mergell, *ibd.*, S. 199 Anm. 1 und dazu nochmals Mergell, *ibd.*, S. 210-212. Die Behauptung des Vf., das *Ezzolied* hätte einen «auffälligen kreuzförmigen Grundriss» (*ibd.* S. 36), lässt sich auch erst erklären, wenn man das von Mergell konstruierte Kreuzschema kennt, das jedoch keineswegs «auffällig» im *Ezzolied* zutage tritt.

Das erste der vom Vf. nach Mergell angeführten Zitate

steht in der angegebenen Spalte MPL 107, und zwar in dem Kapitel, das die Figur des Bildteiles erklärt «in qua numerus annorum ab exordio mundi usque in annum Passionis Christi notatus est», das zweite Zitat (*ibd.*) bezieht sich auf die siebzehnte Figur «ubi octo beatitudines annumerantur», und zwar direkt auf das Kreuzesbild selbst, das aus acht Achtecken zusammengesetzt erscheint (Sp. 215 f.); voraus geht dem Zitat der Hinweis auf die Bergpredigt, wo Christus «...incipiens ab octo beatitudinibus largissima documenta protulit, nimirum per numerum figurae sanctae crucis aptissimum inueniens, quia...» Eine gründliche Durchsicht literarischer Gestaltungen wie dieses in vieler Hinsicht interessanten Werks Hrabans hätte bei der Frage nach der Herleitung von Motiven der Kreuzthematik manches ergeben können. So ist etwa der Gedanke, dass das Kreuz «in seiner Symbolik das frühmittelalterliche Welt- und Gottesbild» vereinigte (Vf. S. 35 und Anm. 18, S. 337) nicht nur in der Benediktinerregel und bei Bernhard von Clairveaux zu finden. Bei Hraban heisst es (*ibd.* Sp. 157 zu Figura II) «...haec figura crucem Christi quatuor cornibus cuncta complecti praedicat, sive quae in coelis, sive quae in terra, sive quae sub terra sunt, omnia videlicet visibilia atque invisibilia, viventia et non viventia, quia quatuor crucis cornua sive quatuor loca intimant, in quibus rationales versantur creaturae, id est, coelestium, terrestrium et infernorum et supercoelestium...».

Überraschende Perspektiven ergeben sich dem Leser im nächsten Abschnitt, über die *Summa Theologiae*. Man lernt dort, dass eine «auf Ähnlichkeiten [mit dem *Ezzolied*] gerichtete Interpretation... an der Eigenart der Texte vorbei» gehe, da «die Verschiedenheit der

theologischen Tradition zu beachten» sei (S. 38), denn «inzwischen hat sich die scholastische Theologie durchgesetzt und damit die heilsgeschichtliche Welt- und Gotteschau verändert». Nachdem nun vom «Einheitsgedanken» in der *Summa Theologiae* die Rede ist und wieder auf die (nicht weiter definierte) «scholastische Zwischenschicht, die Ezzos Lied von der *Summa* trennt,» (S. 39) hingewiesen wird, welche «noch deutlicher wird, wenn diese Theologie des Kreuzes auf ihre dogmatischen Ansätze hin» geprüft wird, ist man erstaunt, zwei Seiten weiter im Abschnitt über Hartmanns *Credo* zu lesen: «Zwar dringt Hartmann nicht wie Ezzo in die Tiefe des theologischen Dogmas ein» und zu erfahren, dass im *Credo* «die scholastisch-theologische Vertiefung Ezzos fehlt» (S. 42)! Solche Widersprüche und Unstimmigkeiten, sei es bei der Mitteilung von Tatsachen, sei es beim Zitieren, sind nicht auf einige Stellen beschränkt. Die Unzuverlässigkeit im Kleinen beeinträchtigt auch die spekulative Seite des Werkes: das Herausarbeiten klarer Linien verlangt auch eine klare, durchsichtige, auf Eindeutigem fusende Methode.

S. 43 stellt Vf. die Forderung auf, «die kritische Beurteilung der Ausbreitung der Kreuzzugsidee» zu bestimmen (1) mit der Beschränkung «auf Vergleiche von Einzelgedichten und Gedichtgruppen»..., «die in zeitlicher Zuordnung unter festen Gesichtspunkten erfasst werden können» (s. o.); eine solche «genaue Herausarbeitung des in Bullen und Predigten verwerteten Gedankengutes» sei (2) «erst aus der Festlegung verschie-

dener Gedichtstrukturen unter den heute bekannten Liedern französischer, lateinischer und deutscher Herkunft» möglich; dazu bedürfe es einer Differenzierung der Gedankengruppen aus den Predigtvorbildern, weil (3) «besonders in der französischen und lateinischen Lieddichtung völlig verschiedene soziologische Voraussetzungen für die Rezeption dieser Gedanken bestanden»: der Vf. möchte also nicht nur die «gedankliche Abhängigkeit vom Predigtvorbild», sondern auch «die persönliche Ausdrucksform in den verschiedenen» (also doch wohl sozial verschiedenen) «Publikumschichten» festlegen.

Kritik an der mangelhaften Durchführung des unter 1 und 2 Geforderten haben wir schon oben anhand der chronologischen und typologischen Einordnung des *Ezzoliedes* angemeldet. Die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit der Festlegung einer soziologisch differenzierten Rezeption der Kreuzdichtung erhellt nicht nur aus den wenig überzeugenden Beispielen (S. 43 ff.) des Vf. (der uns eine Erläuterung über die Art der soziologischen Zuordnung und vor allem über die Methodik, eine solche zu bestimmen, schuldig bleibt), sondern geht auch klar aus den historischen Darstellungen der Kreuzzüge hervor: man vergleiche nur Bd. I, S. 328 ff. der vom Vf. oft, aber allerdings nicht zu diesem Problem zitierten *Geschichte der Kreuzzüge* von A. Waas (Freiburg 1956). Dort lässt sich nachlesen, dass bis zum 13. Jahrhundert das Schwergewicht der Kreuzzugsheere immer bei den Rittern lag, und

zwar seit dem zweiten Kreuzzug bei sehr starker Beteiligung der Ministerialen, sodass also der abendländische Adel «als der eigentliche Träger der Kreuzzüge zu betrachten ist.» Den Schwierigkeiten, welche sich bei dem Versuch ergeben, die soziale Zusammensetzung der Kreuzzugsheere (und damit des Publikums der Kreuzlieder) genau festzustellen, lässt sich von literarhistorischer Seite kaum begegnen, ganz sicher aber nicht mit einer Untersuchung, die sich auf eklektische Betrachtung von Kreuzliedauszügen beschränkt. Das «als frühes Beispiel für die Übereinstimmung von Predigtgedanken und Gedichtinhalt» in einigen (nicht näher bezeichneten) Strophen (es sind dies: Str. 5; Str. 6 und Str. 3) angeführte anonyme altfranzösische Kreuzlied (S. 44 f.) «wendet sich ausdrücklich an die Ritterschaft»: «auch die rechtliche Festlegung des Lohnes gehört in diese Sphäre». Im bibliographischen Teil (S. 375) ist zu diesem Abschnitt nur vermerkt «Zwei provenzalische» (so auch Überschrift S. 43!) «Kreuzlieder (anonym). Bisher nur unvollständige Angaben. Die meisten Gedichtanfänge... bei Pillet-Carstens, *Bibliographie der Troubadours...* Dazu Karl Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der Provenzalischen Literatur...* (Anonyma unter 461, 1-251)». Dort finden sich aber keinerlei Angaben weder über das erste, noch über das zweite (S. 46) angeführte Lied, ganz einfach deshalb, weil sie beide nicht zur provenzalischen Literatur gehören. Zudem vergisst der Vf., das Incipit des ersten Liedes mitzuteilen. Es heisst: «Chevalier, mult estes guariz, / Quant Deu a

vus fait sa clamur»; der vollständige Text (mit Einführung, Übersetzung und Anmerkungen) steht bei Bédier, *Chansons de croisade*, als Nr. I (S. 3 ff.; Text S. 7 ff. Vgl. Vf. Anm. 51, S. 341: rätselhaft bleibt hier der Hinweis auf Lewent S. 79!). Nach Bédier sind in dem wiedergegebenen Text folgende Corrigenda anzubringen: Str. 5, Z. 1 (49) *empris* l. *enpris*; Z. 2 (50) *Pareis* l. *Pareis*. Str. 6, Z. 3 (60) *le peccœur* l. *li peccœur*; Z. 6 (65) *vengeance* l. *vengeance*. Refrain: Z. 3 *eniert* l. *en iert*; *pareis* l. *pareis*. Str. 3, Z. 1 (25) *Prenez* l. *Pernez*; *Lodewis* l. *Lodevis*; Z. 3 (27) *poesteiz* l. *poe-steiz*; Z. 4 (28) *reiz* l. *reis*. - Das zweite S. 46 ff. ausgezogene Kreuzlied «des 12. Jahrhunderts, dessen Entstehung schwerlich genauer bestimmt werden kann, aber wohl später liegt» (!) (Incipit: «Vos ki ameiz de vraie amor») erscheint dem Vf. dagegen bar der ritterlichen Thematik: «Es könnte an Laien jeder Volksschicht gerichtet sein». Allerdings muss der Vf. zugeben: «Zwar erinnert die dichterische Einkleidung der ersten Strophe an die Formen der Troubadourdichtung» — in der Tat lässt die Alba-Form der Eingangstrophe für jene Zeit doch wohl nur den Schluss auf ein ritterliches Publikum zu — und: welche Volksschicht käme sonst wohl in Frage? Ebenso wenig darf man doch an ein sozial und bildungsmässig niederstehendes Publikum der lateinischen *Carmina Burana* denken (Vgl. Vf. S. 55)! Der Vf. ist aber von der «Volkstümlichkeit» des Liedes überzeugt: «Aber der in der zweiten Strophe anklingende Lehensgedanke wird in die Vorstellung des Mitleidens mit der

Passion Christi gewendet und leitet zum Opfergedanken über, der in der 3. Strophe ganz im geistlichen Sinne ausgelegt ist» (leider wird diese dritte Strophe nicht zitiert). «Auf die realistische, volkstümliche Lohnstrophe folgt am Schluss die Forderung schneller Hilfe, die aber nicht auf die Not des heiligen Landes gerichtet ist, sondern auf ein an jeden einzelnen gerichtetes memento mori» (!?). Trotz dieser letzteren (etwas eigenartig formulierten) Feststellung übersetzt Vf. in der folgenden (5.) Belegstrophe das Verspaar «Qu'ains lou quart jor tot son avoir, / Ne prise pais ne son savoir» tendenziös mit «der nicht sein Gut und Können / in den Dienst der Kreuzfahrt stellt» (vgl. Bédier, a.a.O.: «qui, avant le quatrième jour, ne prise plus ni tout son avoir, ni son savoir»).

Noch eine Zwischenbemerkung über die Form der hier und sonst herbeigezogenen fremdsprachlichen Texte. Die drei angeführten Strophen des afr. Kreuzliedes stammen nach Angabe des Vf. (Anm. 54, 56, 57) aus der «Chrétomathie du Moyen-Âge par L. Clédat. Paris 1884, S. 326» (bzw. 327; 328). Ein solches Buch existiert nicht. Nach den Seitenzahlen zu schliessen, meint der Vf. die *Morceaux choisis des auteurs français du moyen âge. Avec une introduction grammaticale, des notes littéraires et un glossaire du vieux français* par L. Clédat... Paris 1887. Der Vergleich mit Wentzlaffs Text ergab folgende Unstimmigkeiten: Str. 1, Z. 8 (Vf. S. 46): *Pranront* l. *Panront*. Str. 4 (Vf. S. 47), Z. 1: *oit* l. *oït*; Z. 2: *vorse* l. *borse*; Z. 7: *m'aïst* l. *m'aïst*; Z. 9: *Sil* l. *Cil*. Str. 5 (ibid.), Z. 4:

savoir l. avoir (!); Z. 5: *Neprise* l. *Ne prise*; Z. 7: *quet* l. *puet*.

Das Stück steht übrigens mit besserem Text in der leichter zugänglichen *Chéistomathie de l'ancien français* von Karl Bartsch (rev. p. L. Wiese, 1920¹², oder andere Aufl.), S. 166f (Nr. 46) und als Nr. II in den *Chansons de croisade* von Bédier (S. 20 ff, freilich in einer wieder anderen Textform). — Ähnlich unzuverlässig ist — um nur ein weiteres Beispiel herauszugreifen — die Behandlung und Textwiedergabe der beiden altitalienischen Lieder von Rinaldo d'Aquino und Fra Guittone d'Arezzo (Vf. S. 232 f.). Das Zitat aus Vossler (ibd. Anm. 10), *Die phil. Grundlagen...* steht nicht auf der angegebenen Seite. Die laut Vf. nach Vossler, ibd. (vgl. Vf. Anm. 11: l. jedoch nicht «S. 16/17» sondern nur: S. 16) angeführte Strophe von Rinaldo d'Aquino (Vf. S. 233), scheint in Wirklichkeit, nach einigen Formen zu schließen, aus den *Antiche Rime volgari*, I, S. 91 zu stammen, ist jedoch mit folgenden Unstimmigkeiten abgedruckt: Z. 1 *croce* l. *crocie*; Punkt am Zeilenende; Z. 2 *mi faciedis viare* l. *mi facie disviare*; Z. 3 *m'fa* l. *mi fa*; Komma am Zeilenende; Z. 4 *Non mi* l. *E non mi*. (Dies erweckt den Eindruck, der Text sei weder nach Vossler, noch nach D'Ancona zitiert - aber wonach?). Was in derselben Anmerkung 11 die auf den ersten Band der *Antiche Rime volgari* bezogene Seitenzahl 513 bedeutet, konnte ich nicht herausfinden, denn dort steht die letzte Strophe eines Liedes von Neri Poponi, die nichts mit unserem Thema zu tun hat. Die S. 233 erwähnte «Fürbitte» steht nicht in Str. 6, sondern in

Str. 7 (D'Ancona, S. 93, Z. 5 ff: Padre criatore, / A santo porto le conducie, / Che vanno a servidore / De la santa crocie). Die ebd. in Anm. 11 genannte zweite Strophe, die laut Angabe des Vf. in Darstellungsteil zitiert sein soll, fehlt dort. Die Verse von Guittone d'Arezzo (Vf. S. 233) stehen nicht bei D'Ancona, Bd. I, 141, sondern Bd. II, 141; jedoch zitiert sie der Vf. offensichtlich weder danach, noch nach der von ihm genannten Ausgabe von F. Pellegrini (sie stammen - was der Vf. unerwähnt lässt aus der 3. Strophe der Canzone «A renformare amore e fede e spera», vgl. Pellegrini, Note, S. 246; das Lied hat jedoch gar keine Verbindung mit der Kreuzzugsdichtung!), sondern nach Vossler oder gar nach der populären Anthologie von H. Fredrick (nicht: Frederick!): Z. 1: *e l voler* l. *e'l voler* (doch wohl nicht wie bei Fredrick, woher die Übersetzung stammt: *valer*), und übersetze: *Wille*, nicht *Wert*.

Doch zurück zum Charakter der «Volkstümlichkeit» des afr. Kreuzaufrufes, den der Vf. besonders an der «realistischen» Lohnstrophe ablesen will. Der Topos vom 'Markt' beruht ursprünglich auf dem Versprechen des hundertfältigen Lohnes in Math. 19, 29. Seit jeher in der Busspredigt gebräuchlich, wird das Motiv wegen seiner Bildlichkeit und Verwandlungsfähigkeit (vgl. etwa «Christus als Krämer» in der allegorischen Legende Cpg 28 [Bartsch 20] p. 170ra ff.) immer wieder sowohl in geistlicher Dichtung und in erbaulicher Prosa, als auch in figürlicher Darstellung herangezogen. Von der Busspredigt her hat es auch sei-

nen Eingang in die Kreuzpredigt gefunden: beide Predigtarten haben ja - gerade auf Grund des gemeinsamen Lohn-Gedankens! - viele Ähnlichkeiten. Das Motiv ist so bekannt, dass es in unserem Lied (Vf. S. 47) mit einem Sprichwort eingeleitet wird (die Übersetzung des Vf. von *reprovier* 'Ratschlag' scheint mir sinnwidrig, es muss nach Bartsch [und Bédier] 'Sprichwort' [Bédier S. 23 'diction', 'proverbe'] heissen), das im Gegensatz steht zu der in den nächsten Zeilen ausgeführten 'Moral' des Lohn-Markt-Motives, nämlich für 'wenig' (d. h. Busse, Kreuznahme) 'sehr viel' (Ablass, Paradies) zu 'kaufen'. Auch bei Bernhard von Clairvaux ist das Bild vom *mercator prudens* verbunden mit dem Aufruf zur Beichte und inneren Wandlung. Die Stelle heisst *v o l l s t ä n d i g*: «Si prudens mercator es, si conquisitor huius saeculi, magnas quasdam tibi nundinas indico; vide ne pereant. Suscipe crucis signum, et indulgentiam obtenebis. Materia ipsa si emitur, parvi constat: si devoto assumitur humero, valet sine dubio regnum Dei». Diese Stelle ist zweimal unvollständig zitiert: erstmalig S. 24 mit der Anmerkung (31): Migne, t. 182, 567 A 1 ff; dann S. 55 nach dem Kommentar Otto Schumanns zu Nr. 46 der *Carmina Burana*. Vf. beurteilt die Verwendung des Motivs dort als «Abgleiten ins Alltäglich-Realistische»: allerdings hat er Schumanns Kommentar S. 96 zu Str. 11 (und nicht II, wie Anm. 55, S. 341) nur flüchtig gelesen und exzerpiert, sonst wäre ihm nicht entgangen, dass das *mercator*-Gleichnis bei Otto von Freising fehlt (Vf. S. 47!) und dass sich

die Stellenangabe «Ep. 363 M 182, 564 C» nur auf das Incipit des Bernhardschen Aufrufs bezieht. Derselbe Kreuzzugsbrief Bernhards aus dem Jahre 1146 war vom Vf. in anderem Zusammenhang (S. 18) schon einmal genannt worden, die Stellenangabe dazu lautet (Anm. 13, S. 335) «Epist. 363, Migne t. 182, p. 564-566» (l. richtig: col. 564-568).

Die Realistik des *mercator-mercator*-Motives ist also nur eine scheinbare, denn sie fusst auf der Verwendung des biblischen Wortes *centuplum accipiet* (Math. 19, 29) in der beziehungsreichen Sphäre der expositio spiritualis. Dass das Bild auch in der deutschen ritterlichen Kreuzzugsdichtung heimisch ist, zeigt Vf. selbst mit dem Zitat aus Ruge (97, 19 ff.) S. 207, mit dem Hinweis auf Schönbach, S. 91 (vgl. auch den grundlegenden Artikel von Wolfram, ZfdA 30, S. 102, wo noch auf Johansdorf 94, 15 verwiesen wird). Noch bei Tauler ist von einem *seligen kouf* die Rede (393, 13), und zwar im Anschluss an das Gleichnis von der Tempelreinigung. Besonders häufig sind Variationen dieses Topos oder Anspielungen darauf in den geistlichen *Bispeln* des Strickers, und zwar mit Einbeziehung der Vorstellung des Red-emptors Christus, der die Christenheit durch seine Passion freigekauft hat (gedr. DTM 17 = H 103 *Die verlorenen Christen* = Ed. Nr. [Nr. der postulierten Gesamtausgabe] 106): Christi Werke und Worte haben uns den himmlischen Schatz «gemachet wol veile», er ist zu erwerben durch ein sündloses Leben (Ed. Nr. 111 = A 126, v. 229 ff.). Wer dagegen «unkristenliche vert, / daz ist der

verlustlich kouf» (Ed. Nr. 2, v. 544 f, vgl. dazu den Kommentar in meiner Ausgabe der *Inedita*, S. 252). Wichtig in diesem Zusammenhang ist vor allem das *bispiel* von den zwei Märkten (gedr. in der Ausgabe der Melker Hs., DTM 4, als M 27 = Ed. Nr. 145): auf dem Markt Gottes erhält man «umb einen phennink / wol hundert phenninge wert», dort kaufen die Weisen den ewig währenden Reichtum, das Himmelreich, denn: «Krist hat hat uns selbe fur gezalt, / Got gilte ez allez hunderfalt / swaz man im dinte und gibet». Auf dem anderen Markt bekommt man für hundert Pfennig nur «umb einen phennink wert», denn dort hat der Teufel die Hölle feil: der dumme Käufer gibt das ewige Leben um den ewigen Tot, «er geit das frone paradys / umb daz brinnende abgrunde», er «müz di helle lösen / mit dem ewigen himelrich» (zit. nach dem Druck Leitzmanns, a. a. O.). Man soll sich bald entschließen, diesen günstigen Kauf zu tätigen, denn man bezahlt ja nur mit 'Abgabe' der Sünden—leicht könnte es aber dafür zu spät werden: «er ist selick der nu kouffes gert / di wile der gute market wert / und daz der saelden kram offen stat» (*Mahnung zu rechtzeitiger Busse*, gedr. DTM 17 als H 66 = Ed. Nr. 96).

Gerade die Mahnung, sich mit dem günstigen Kauf zu beeilen, macht es — neben dem Bild vom Busmarkt selbst — wahrscheinlich, dass es sich hier um einen Aufruf zum Erwerb des Kreuzablasses handelt (über die Bedeutung der Beziehung auf den jetzigen Augenblick, in dem immer wiederkehrenden *nunc* der kirchlichen Aufrufe,

vgl. Vf. S. 206 zu *nu* bei Rügge). Dasselbe gilt auch für das — vielleicht nachträglich vom Dichter(?) angefügte — Schlussreimpaar des grossen Lehrgedichtes von der Messe, dem vorausgeht: «die denne komen in gotes gewalt, der aller lon wirt hundertvalt: /.../ da sul wir nu gedenken an: / die saelde vor allem heile, / diu ist nu vil wol veile! (Ed. Nr. 2, v. 1195 ff.). Man kann also umgekehrt sagen, dass geistliche Mahnungen durch Verwendung dieses oder ähnlicher Topoi in die Nähe der Kreuzzugsdichtung gerückt oder sogar mit dieser identifiziert werden können. In diesen Rahmen gehört auch eine dem Vf. nicht bekannte Umarbeitung eines Bussgedichtes des Strickers, die von dem Dichter selbst vorgenommen wurde (gedr. *Mhd. Lesebuch*, hrsg. C. v. Kraus, Heidelberg 1926², S. 103, Nr. V = Ed. Nr. 136). Die Hss. A und N enthalten den vom Stricker nachträglich zum Zwecke der Kreuzzugswerbung, zu der er beauftragt war, angefügten Schluss: «Swer aber mit rehtem muote / und ouch mit reinem guote / durch got hin über mer vert / der hat sich also wol erwert / sam dirre der ditz allez tuot [= welcher der üblichen Busspraxis nachkommt] / ez enhat niemen also guot / so die die redeliche varn, / ob si sich dar nach wol bewarn. / ir buoze ist kurz, ir antlaz groz [hier klingt der Gedanke vom günstigen Kauf wieder an!]: / si werdent schiere ir sünden bloz! / in wirt der gotes gnaden me / denne den von den ich sagte e, / die unz an ir ende müezen / mit so grozer buoze buezen! / Er

ist unwise denne ein kalp / der sich versumet beidenthalp, / daz er niht über mer vert / noch sich hie heime niht ernert: / gevert er deste wirs ein teil, daz ist ein verdienet urteil!» [Textherstellung mit Hilfe der von Zwierzina mitgeteilten Varianten von N, das den besseren Text bietet]. Der Aufruf zum Kreuzzug erfolgt in diesem Stück unter dem Aspekt der Mahnung zur 'richtigen' Busse, deren vielseitige Problematik ja überhaupt den eigentlichen Inhalt der Strickerschen Lehrdichtung bildet. In der *Bispielrede Die Busse des Sünders* (Ed. Nr. 142 = A 156) geht es um die damit verbundenen Begriffe meritum - gratia - remissio: der Dichter warnt vor der geistlichen (pelagianistischen) Hoffart, der Mensch könne aus eigener Kraft durch Busshandlungen und ohne Gottes Gnade die Vergebung erlangen. Dieses Thema liegt dem eigentlichen *bispiel*-Teil (d. h. der ersten Redaktion, vgl. meine Ausgabe, S. 196, Variantenapparat des bis dahin ungedruckten Schlussteiles) zugrunde; der Vf. zitiert (S. 316 ff.), ohne auf diese erste, kürzere Redaktion der Nr. Rücksicht zu nehmen, aus dem nur in zwei (verschieden langen) Redaktionen enthaltenen Schlussteil, in welchem das Bussthema mit dem Problem des Kreuzablasses verbunden wird (Red. II und III, aus dem Anlass eines Kreuzzuges entstanden). Irrig ist also die Angabe des Vf. in Anm. 31, S. 370, denn M bietet nur die erste Redaktion, d. h. den ersten Teil der Nr. Auf einem Versehen beruht gleichfalls die Anm. 32 des Vf., ibd.: das Gebet A 163 steht in der Ausgabe der *Inedita* S. 216f. Ohne an

dieser Stelle weiter auf den Zusammenhang der realistischen Darstellungsweise und den tiefzufassenden theologischen Aspekt dieser Stücke einzugehen, seien zwei Punkte hervorgehoben, die sich auch auf andere Kapitel des hier besprochenen Buches beziehen lassen.

Die Teilnahme am Kreuzzug wird dem persönlichen Stil (Busslehre in Form von allegorisch-moralischen *Bispielreden*) des Dichters gemäss als Busshandlung zur Gewinnung des Ablasses hingestellt. Angestrebt wird dabei eine Vertiefung des Lohngedankens (über den Lohngedanken als einen der Hauptpunkte der Kreuzzugsthematik vgl. Vf. S. 7; 10; 24; 45; 46 usw.) im Sinne der inneren Wandlung (s. Vf. bes. S. 28 und passim): nur dann ist der Sündenablass vor Gott gültig, wenn der gute Wille (*bona voluntas non peccandi*, vgl. für die Wichtigkeit dieses Begriffes in der Busslehre des Strickers meinen Aufsatz in PBB 81, S. 91 f.) mit immerwährender Sündenreue auch nach der Ablasserwerbung erhalten bleibt.

Ganz ähnliche Gedanken finden sich in der Kreuzpredigt des Jakob von Vitry. Dieser für die Geschichte des fünften Kreuzzuges ausserordentlich wichtige Historiograph und Prediger (geboren 1160/70, 1216-1228 Bischof von Akkon, † 1240), bekannt in Germanistenkreisen durch die aus seinen Predigten ausgezogenen Exempla, wird vom Vf. unbegreiflicherweise (S. 140 ff.) vor Heinrich von Albano und Heinrich von Strassburg, also unter die Propagatoren des dritten Kreuzzuges gestellt, mit denen er weder zeitlich,

stilistisch, noch was den Inhalt seiner Predigten angeht, Gemeinsames aufweist. Jakob hätte im V. Teil der Darstellung behandelt werden sollen, also gemäss der Einteilung des Vf. an letzter Stelle des letzten historischen Abschnitts, unter der Kreuzpropaganda Innozenz' III., nach Martin von Pairis (S. 224 f.), dem einzigen Kreuzzugsprediger, den der Vf. für diese Periode kennt («Die Erfahrungen der Werbung für den dritten Kreuzzug... mögen mit dazu beigetragen haben, auch jetzt einen oder mehrere (!) Prediger zu beauftragen. Innozenz III. bestellte einen Cisterzienser Abt Martin... zum Propagandisten seiner Kreuzzugspläne»). Die Baseler Kreuzpredigt des Martin von Pairis gehört aber ins Jahr 1200 (s. Röhrich, a. a. O., S. 560; Waas, S. 230) also zur Vorbereitung des sog. vierten Kreuzzugs (nach der allg. gültigen Zählung der Kreuzzüge, vgl. Waas, I, 119, Anm. 1), die Kreuzzugswerbung Jakobs von Vitry dagegen in die Jahre von 1213 bis 1216: er war zuerst im Frühjahr 1213 als Prediger gegen die Albigenser tätig und ging dann, wahrscheinlich Anfang 1214 von dem päpstlichen Legaten Robert von Curzon beauftragt, zur Werbepredigt für den von Innozenz III. vorbereiteten fünften Kreuzzug über (dazu ausführlich Ph. Funk, *Jakob von Vitry, Leben und Werke* (Beitr. z. Kulturgeschichte des Ma. und der Renaiss. 3), Leipzig 1909, Kapitel V: *Jakobs Kreuzpredigt*, S. 31 ff; J. Greven, *Frankreich und der fünfte Kreuzzug*, in: «Historisches Jahrbuch» 43 (1923), I. *Kreuzpredigt in Frankreich*, bes. S. 18 ff; vgl. jetzt auch R. B. C. Huy-

gens, *Lettres de Jacques de Vitry...*, Leiden 1960, Introduction, S. 1 f.). Vf. beschränkt sich darauf, aus R. Röhrichs deutschem Auszug von vier Kreuzzugspredigten Jakobs aus dem Ms. 17509 der Bibliothèque Nationale (*Die Kreuzpredigten gegen den Islam*, in: *ZfKG VI* [1883], S. 562 ff) zu referieren, ohne sich um weitere Zusammenhänge zu kümmern (vgl. jed. Vf. S. 138: «Seit Wolframs Aufsatz... ist es in der Forschung zur Gewohnheit geworden, die systematische Ordnung der Gedanken einer Kreuzpredigt ohne zeitlichen Unterschied für Abhängigkeitsfragen zu verwerten. So blieb es bei einer groben Systematik der Predigtinhalte, die eine Differenzierung der Einflussfragen auf die jeweilige Dichtung unmöglich machte.»). Durch die unrichtige chronologische Einordnung fehlen einerseits Verbindungslinien zur päpstlichen Kreuzzugspolitik, andererseits geht die Möglichkeit verloren, inhaltliche und stilistische Parallelen zur zeitgenössischen Dichtung zu ziehen. Dass es z. B. nicht nur «fast scheint, als könne das Geldopfer die Kreuznahme ersetzen» (Vf. S. 141 und Anm. 6), zeigt die Gegenüberstellung der entsprechenden Stellen bei Jakob von Vitry (Röhrich, a. a. O., S. 568 = Pitra, *Anacleta Novissima Spicilegii Solismensis, altera continuatio II*, Tusculana 1888, S. 344 ff.: *Jacobus de Vitriaco, Tusculanus Episcopus, Sermones vulgares 47* = *Bibl. Nat. Ms. 17509, fol. 93 s.*) und der Bestimmung des vierten Laterankonzils (Mansi, *Conc. XXII*, 1166), dass nämlich denjenigen, welche auf ihre Kosten einen andern ausziehen lassen «*plenam suorum... veniam peccatorum*» ge-

währt wird. So ist auch das in derselben Predigt gebrauchte Bild von der Investitur mit dem Kreuz nicht nur blosser Rhetorik (vgl. Greven, a. a. O., S. 23 und 25 f.). Auch bei Jakob findet sich die typische Anspielung auf den Marktopos, und zwar verbunden mit Gedanken, die überraschenderweise ganz ähnlich in einem Kreuzzugsgedicht des Strickers wiederkehren. Darauf hoffe ich noch an anderer Stelle zurückzukommen. Ich zitiere hier nur die betr. Stellen aus Jacobs Kreuzpredigt nach dem Text von Pitra, der dem Vf. anscheinend unbekannt ist (a. a. O., aus Nr. 48, S. 426): «...statim et quasi immediate veri cruce signati, obtenta indulgentia et servata, post terminum vitae presentis, aeternae beatitudinis titulum consequuntur: nec enim de misericordia et largitate illius diffidimus, de quo scriptum est: 'pre nihil salvos faciet illos'. Nam quidquid pro ipso sustenebitur, modicum est, et quasi nihilum respectu praemii interminabilis; neque enim si mille annis homo serviret Deo, posset mereri ex condigno, ut una modica hora videret illum...; et hoc nos valde debet ad Dei servitium et ad labores pro Christo sustinendos animare, sicut pauper homo, qui manibus operando non nisi sex denarios pro labore meretur, si ei centum marchae auri pro dieta sua promitterentur, laetus et cum gaudio portaret pondus diei et aestus... dum qualitatem praemii attenderet, ut pro modico labore qui semper in paupertate et miseria fuit, ultra modum dives fieret, et de caetero in deliciis quiescere posset.» (S. 427:) «Unde Eccl. VI: 'In opere

Domini modicum laborabis et cito edes de generatione illius', quasi dicat: labor brevis, et merces immanis ... Multus insuper lucratus est Dominus, qui signum crucis accipientes, ex cordis contriti devotione se ipsos voto solemniter obligaverunt.» Auch bei Jakob findet sich also die Betonung des Lohngedankens, verbunden mit der «Notwendigkeit der inneren Wandlung» (Vf. S. 141), und der Gedanke, dass die Wallfahrt ihren Nutzen verliert, «wenn nicht Beharrlichkeit ihr folgt» (Vf. ibd., vgl. jedoch zum Stricker Vf. S. 319!). Dem Tenor der Busspredigt entspricht hier wie dort die allegorisch-moralische Ausdeutung und die distinktionsartige Aneinanderknüpfung biblischer Bilder, eine Technik, die nur missverständlich mit «gegenwartsbezogene Symbolik», «übermässige Häufung der Symbole» gekennzeichnet werden kann. Dabei ist für die Bewertung der Predigten Jacobs ein weiterer vom Vf. übersehener Umstand zu beachten. Die vier Predigten *Ad cruce signatos vel signandos* bzw. *Ad peregrinos* (Pitra, a. a. O., Nrr. 47-50) gehören zu den *Sermones Vulgares* und wie diese zu dem grossen handbuchartigen Predigtsammelwerk Jacobs (über dessen Charakter vgl. die Vorrede der *Sermones Vulgares*, Pitra, a. a. O., S. 188 ff. und Funk, a. a. O., S. 176 ff.). Diese vier Stücke sind also in erster Linie als Predigtmuster zu betrachten, als Stoffsammlung und Stilvorbild für Kreuzprediger. Obwohl somit fraglich erscheint, dass die Predigten in der überlieferten Form gehalten worden sind, verbietet sich jedoch nicht die Annah-

me, Jacob habe bei seiner Tätigkeit als Kreuzprediger ebensolche Gedanken verwendet und in ähnlichem Stil geredet. Vielleicht hat er bei der Redaktion seiner Predigten frühere Mss. verwendet (dieselbe Annahme bei J. Greven, *Hist. Jb.* 35 [1914], S. 41 für den *secundus sermo ad virgines* aus derselben Predigtreihe). Über die Datierung der Redigierung dieser Predigtsammlung vgl. Röhrich, S. 565 und Funk, S. 179. Bei Stricker wie bei Jacob von Vitry entspricht die Betonung von Reue, Beichte und Busse der Auffassung des Kreuzablasses, wie ihr Innozenz III. 1215 Ausdruck gegeben hat: den Kreuzfahrern wird Nachlass aller Sünden gewährt, «de quibus veraciter fuerunt corde contriti et ore confessi» (vgl. Waas I, 230 f.). Hieraus erklärt sich die Wichtigkeit der Klärung auch der bedeutendsten theologischen Aspekte des Kreuzzugsgeschehens, da aus ihnen erst das richtige Verständnis sowohl kirchenhistorischer Fakten als auch des theologisch gebundenen Inhalts geistlicher Dichtung hervorgeht.

Auf diesem Gebiet mangelt es nicht an Monographien. Zu der wichtigen Frage des Kreuzablasses hätte man (neben den von Waas I, S. 231, Anm. 207^t genannten Werken) etwa mit Nutzen die Untersuchung von Bernhard Poschmann, *Der Ablass im Lichte der Bussgeschichte* (= *Theophaneia* 4), Bonn 1948 (und darin besonders S. 57 und S. 87 f.) heranziehen dürfen. Dass nun der Hinweis auf die Busse durch den Kreuzzug und auf den dadurch zu erwirkenden Ablass von jeher als Ausdruck des 'Lohngedankens' auftreten kann, der ja nicht unbedingt eine Steigerung bis zur Ver-

herrlichung des heroischen Märtyrertodes erfahren muss, zeigt (neben dem Vf. selbst passim) bes. K. Lewent (a. a. O.) mit einer grossen Anzahl von Belegen nicht nur für die Zeit nach dem 4. Laterankonzil, wo die Verbreiterung und Vertiefung des Ablassgedankens zum «Hauptargument der kreuzpredigenden Trobadors», zur «treibenden Kraft des heiligen Unternehmens» geworden ist (S. 81 ff.), sondern auch schon für die Frühzeit der Kreuzzugsdichtung (S. 57 und S. 58).

Es ist also sicher abwegig, die chronologische Einreihung dichterischer Erzeugnisse allein abhängig zu machen 1) von deren Thematik und individuellen Zielsetzung (hier: Betonung des Ablassmotives im Rahmen der Busslehre) oder 2) von der individuellen Ausdrucksform, unter deren Gesetz ja auch die kreuzzugsgebundene Dichtung eines Autors steht: im Falle Stricker etwa bestimmt der sich im *morale* ausdrückende Charakter seiner ganzen Lehrdichtung, zu der eben seine Kreuzdichtung gehört, keineswegs deren Festsetzung auf «später», also auf die Jahre «um 1240» (so Vf. S. 316, während man im biographischen Teil, S. 401, die Notiz findet «Zeit seiner dichterischen Tätigkeit etwa 1220-1250»). Für diese chronologische Festlegung fehlt jeglicher Anhaltspunkt. Und es ist doch auch keinesfalls so, dass sich die Gattungen im Schaffen des Einzelnen oder der Epoche programmatisch ablösen!

Es gilt hier den umkehrten Weg einzuschlagen. Zu der Kreuzzugsdichtung des Strickers gehört in erster Linie sein *Karlsepos*, das,

wie Lektüre und Vergleich lehren kann, keineswegs für «die Kreuzthematik unverbindlich» (!) bleibt: es muss nach Absicht des Dichters im obigen Sinne als 'Kreuz-Bussdichtung' mit propagandistischer Zielsetzung verstanden werden. — Dieses Vorhandensein von Kreuzzugsthematik im Werke des Strickers muss uns zu folgenden Fragen führen:

Aus welchem Anlass, zu welchem Kreuzzugsunternehmen entstand der *Karl*, entstanden die Kreuzzugsredaktionen der *bispel* und das Kreuzgebet?

Wer ist der Auftraggeber und das Publikum?

Mit welchen aus der übrigen Dichtung des Autors resultierenden chronologischen Fakten lässt sich diese Kreuzdichtung verknüpfen?

Der Versuch einer Antwort kann an dieser Stelle nur angedeutet werden. Der Stricker zeigt sich in seinen geistlichen Lehrgedichten, besonders auffällig in den Stücken, die im Dienste der Ketzermission stehen (vgl. PBB 81, 71 ff.), einerseits der Reformpolitik Innozenz' III. verpflichtet und andererseits in Verbindung mit Bestrebungen der oesterreichischen Innenpolitik und damit wahrscheinlich direkt oder indirekt unterstützt vom Wiener Hof. Dieses Bild passt in folgenden historischen Rahmen: bekannt sind die Ketzerverfolgungen unter Leopold VI. von Oesterreich, dem *pater clericorum* (1198-1230; vgl. ADB 18, S. 388 ff.; Hauck, *Kg.* IV [1913], S. 891; M. Vancsa, *Geschichte Nieder- und Oberoesterreichs* I, Gotha 1905, S. 411 f.; H. Hantsch, *Die Geschichte Oesterreichs*, Graz-Wien 1947, I, S. 76). Leopold hatte schon 1208 das Kreuz genommen und war

1212 zu einem Kreuzzug gegen die Albigenser aufgebrochen, wendet sich aber dann nach Spanien, um dort gegen die Sarazenen zu kämpfen (vgl. Vancsa, a. a. O., S. 413, mit Quellenangaben). 1217 zieht Leopold mit Andreas II. von Ungarn nach Akkon (vgl. Waas, S. 258 ff.; Röhrich, *ZfdPh* 7 (1876), II. *Die Deutschen auf den Kreuzzügen*, S. 303 ff.; bes. S. 309) — es ist dieselbe Kreuzfahrt an der auch Neidhart von Reuenthal und Jacob von Vitry teilnehmen — und 1218 mit nach Damiette (s. o.), kehrt aber 1219 wieder nach Oesterreich zurück. Nichts liegt näher, als die Kreuzzugsdichtung des Strickers, vor allem den *Karl*, mit diesen Zügen in Verbindung zu bringen: die Umarbeitung des Rolandsliedes kann nach dem (anfänglich anscheinend nicht beabsichtigten) Spanienzug Leopolds zu dessen Verherrlichung und zugleich als Werbepiece für das kommende Kreuzzugsunternehmen verfertigt worden sein. An Anhaltspunkten zur Festlegung historischer Beziehungen im *Karl* mangelt es nicht; es müsste dies einer systematischen Prüfung unterzogen werden (unzureichend, weil unübersichtlich, ist zu diesem Zweck: J. J. Amann, *Das Verhältnis von Strickers Karl zum Rolandslied des Pfaffen Konrad*, Wien/Lpz. 1902). Es scheint also, dass auch die übrige kreuzzugsgebundene Dichtung des Strickers nicht in eine spätere Epoche seines Schaffens verlegt werden darf, denn er zeigt in einem anderen Stück eine gewandelte Auffassung dem Kreuzzugsgeschehen gegenüber. In seinem *bispel Die Ritter* (Ed. Nr. 152 = A 164), das sich im Sinne des Ketzerediktes des IV. La-

teranum und späterer Gesetze (Mansi XII, 986 - 990; bes. Sp. 987. Vgl. L. Förg, *Die Ketzerverfolgung in Deutschland unter Gregor IX* [= Hist. Stud. 218] Berlin 1932, S. 31 f. und S. 43 ff.) gegen die adligen Verteidiger und Gönner der Häretiker richtet, liest man v. 150 ff. (*Inedita*, S. 225 f.): «die ritter dienten gote baz / an kristen die verkeret sint / und gote verkerent sine kint / dan an schedelichén heiden!» Diese Kritik deutet auf eine spätere Zeit: man vergleiche zu dieser Ansicht etwa die in einem Schreiben aus d. J. 1254 ausgesprochene Meinung Innozenz' IV. (Bull. Rom. III, 590), es sei nützlicher, den Glauben in der Nähe als im fernen Osten zu verteidigen (Vgl. N. Paulus, *Geschichte des Ablasses im Mittelalter*, Paderborn 1923, II, S. 27 ff.).

Zu plausiblen Aussagen über die Verknüpfung von historischem Kreuzzugsgeschehen und Kreuzzugsdichtung, wie immer man diese Begriffe verstehen mag, bedarf es noch manch gründlicher Vorarbeit, die alles verfügbare Material möglichst im Original herbeizuziehen hat, will man wirklich eine neuorientierende Sicht anbahnen. Der hier vom Vf. gemachte dankenswerte Versuch möge für solche Forschungsarbeiten anregend wirken!

U. SCHWAB

Rainer Maria Rilke. *Ausgewählte Gedichte* a cura di Ladislao Mittner, Milano 1961.

Avvezzi a leggere su Rilke trattazioni tanto massicce quanto oscure, salutiamo con entusiasmo quest'antologia critica del Mittner, concepita all'insegna della chiarezza

e dell'obiettività. Primo intento dell'autore — che da tempo combatte la sua battaglia contro gli «ismi» di ogni genere — è infatti il raggiungimento di un giudizio fondato e sereno, fuori dalle isterie della moda, che proprio nel caso del poeta di Praga ha avuto tanta parte, esaltandolo prima oltre misura e ripudiandolo poi come sorpassato. Va da sé che un'antologia non può pretendere di esaurire l'indagine, poiché il suo scopo primario non è questo, bensì l'invito alla lettura e il fondamento delle premesse necessarie a una più approfondita comprensione. Ma, pur rispettando i limiti del genere, il volume del Mittner non solo riesce, con la felice scelta dei testi, ad «offrire un Rilke essenziale ed organico», ma efficacemente chiarisce, nel relativo commento, i tratti caratteristici e i motivi ispiratori della sua arte. In pratica, l'antologia si articola in due parti. Nella prima, introduttiva, le opere del poeta sono presentate in ordine cronologico e sempre confrontate con le vicende interiori e esteriori dell'autore, in guisa che i motivi portanti, i grandi temi ricorrenti dell'ideologia rilkeana, non appaiano astrattamente commentati, ma sempre interpretati alla luce dei fatti biografici, delle sollecitazioni culturali e dei motivi psicologici che li suscitarono. Così il senso di spaesamento, nato dalla mancanza, in senso proprio, di una casa; oppure l'alternativa mai risolta tra forma e vita, vista quale espressione, tra l'altro, della duplice appartenenza all'Oriente e all'Occidente: alternativa che si ripresenta, ad esempio, nell'apprendistato presso Rodin, che fu disciplina autoim-

posta per imparare a rappresentare le cose concrete, dopo essersi perso nell'amorfa religiosità russa dello *Stundenbuch* e delle *Geschichten vom lieben Gott*. Nella seconda parte sono raccolte una sessantina di poesie, attinte a tutti i cicli, da quelle giovanili alle ultime scritte in francese. Alcune sono celeberrime, altre meno, ma tutte, come si è detto, sono significative quali tappe nell'evoluzione del poeta, che il commentatore illustra in opportune note preposte ad ogni brano. (Molto interessante è, ad esempio, l'interpretazione del breve *Lied vom Meer*, la prima poesia della seconda parte dei *Neue Gedichte*, come il primo e più genuino esprimersi dell'intuizione ripetutasi poi a Duino). Né mancano, infine, alcuni chiarimenti linguistici per chi non avesse troppa dimestichezza col non facile tedesco di Rilke. Realizzato quindi in modo da rispondere alle esigenze di tutti — dagli iniziati ai meno esperti — il volume costituisce un felicissimo esempio di come dovrebbero essere tutte le antologie.

Per dovere d'informazione, segnaliamo alcuni errori di stampa: a p. 16 *assenza* invece di «*essenza* più profonda dell'irrazionale»; a p. 25 «*ma tutto di noi si disperde*» invece di «*non tutto*»; a p. 64 *litzten* per «*letzten*»; a p. 131 *Klagenfrauen* per «*Klagefrauen*».

A. M. dell'Agli

Paolo Chiarini, *Romanticismo e realismo nella letteratura tedesca*, Padova 1961.

Autore di numerosi articoli apparsi negli ultimi dieci anni su

varie riviste, Paolo Chiarini va da qualche tempo raccogliendo in volume questi suoi saggi. Sono nati così *Letteratura e società* del '59, già recensito in questa sede, il recentissimo *La letteratura tedesca del Novecento* nonché, appunto, il presente *Romanticismo e realismo nella letteratura tedesca*. Ciò impone innanzi tutto un chiarimento circa l'economia generale del libro, che non è basata, come potrebbe far pensare il titolo, sulla trattazione di un intero periodo storico, col divergere o convergere delle sue principali correnti, ma tende invece a puntualizzare «alcuni nodi decisivi nella storia della letteratura tedesca tra il 1830 e il 1930»: nodi in cui la visione del futuro s'intreccia con la nostalgia del passato, in una bivalenza praticamente esemplificata dall'opera di alcuni scrittori che l'autore sceglie appunto come espressioni di epoche di transizione e cioè, rispettivamente, Heine e Eichendorff per la crisi romantica, Thomas Mann e Brecht per quella «borghese». Altra caratteristica dei volumi composti da saggi autonomi — e cioè affini, sì, nella loro tematica, ma nati in momenti diversi e da occasioni diverse — è poi l'inevitabile ripetizione di concetti, notizie, citazioni e, a volte, una certa genericità del discorso, evidentemente concepito in funzione introduttiva. I capitoli su Heine e Eichendorff, ad esempio (fatta eccezione per l'interessante confronto tra Heine e Marx), ricalcano troppo da vicino gli articoli già apparsi in *Letteratura e società* perché se ne possa dire qualcosa di nuovo, mentre il saggio finale su Brecht — datato 1956 e in sé

assai notevole — non può non apparire superato a chi abbia letto l'eccellente monografia che lo stesso Chiarini ha dedicato a questo autore nel '59. Vero è, però, che nel più breve contesto finisce con l'emergere meglio quel « primato della ragione » che il critico rivendica come forse il maggior vanto del fondatore del teatro epico: come base di quel realismo che lo apparenta da un lato a Thomas Mann (salva restando ovviamente la distinzione ormai classica nella terminologia marxista di « realismo borghese » e « realismo socialista ») e lo differenzia dall'altro dall'irrazionalismo misticizzante dell'Espressionismo, da cui pure la sua opera prese le mosse. Questi raffronti conducono anche alla parte più nuova e più viva del libro, vale a dire ai saggi su Karl Kraus e sull'Espressionismo (puntuualizzazione non solo dei limiti del movimento ma insieme di alcuni errori nella corrente impostazione critica) e a quello particolarmente felice e congeniale su Thomas Mann. Se è vero, infatti, che Chiarini s'impegna sempre ad osservare quella giusta distanza tra « certa agiografia pseudo-marxista » e certe « distorsioni di tanta critica idealistica », come è detto nell'introduzione, ciò sembra però riuscirgli particolarmente bene nel caso dello scrittore di Lubeca, la cui opera « rappresenta l'unico, vero esempio di critica radicale della società borghese compiuta da un intellettuale, che a questa stessa società appartiene in modo totale e senza possibilità di compromessi » (p. 196). In questo artista che non teme di definirsi un epigone (v. p. 223), ma che sa affrontare

l'esame della morente tradizione in cui egli stesso s'incarna con una profondità e una spregiudicatezza senza pari, Chiarini vede il mediatore per eccellenza, colui che avendo saputo piegare il proprio fondamentale irrazionalismo alle esigenze di una obbligate razionalità, fa della sua opera un continuo approfondimento della realtà, un sempre ripetuto tentativo di chiarificazione per sé e per gli altri. Come questo suo umanesimo — cioè questo inesauribile interessamento per l'uomo — si accompagni al graduale sviluppo di una coscienza sociale e democratica (non interrotta neppure, nonostante le apparenze, dalle *Betrachtungen eines Unpolitischen*); come l'ironia s'inscriva quale strumento della coscienza nella sua visione dell'arte come pedagogia e come, nello stesso tempo, l'irrazionale non ne resti mai del tutto bandito ma solo si umanizzi e oggettivizzi: tutto ciò è illustrato dal Chiarini con felicissima capacità di sintesi e forza di convinzione, in un discorso critico di esemplare chiarezza.

A. M. dell'Agli

Francesco Delbono, *Il «Volksbuch» tedesco. Ricerche e interpretazioni*, Paideia 1961.

Il nuovo libro del Delbono è, nel suo insieme, una breve ma succosa rassegna dei principali problemi critici concernenti il « Volksbuch » e dei risultati finora raggiunti. Ciò vale principalmente per la prima parte (*Origine e sviluppo del «Volksbuch»*), ma anche il saggio sul *Fortunatus*, più che proporre un nuovo metodo d'indagine, sviluppa osservazioni e commenti

che restano sempre nel quadro impostato dal « momento attuale delle ricerche ». Di queste ricerche si traccia rapidamente la storia — ufficialmente iniziata dal libro di Richard Benz nel 1913 — e la preistoria, vale a dire la scoperta e l'appassionata esaltazione che del « Volksbuch » fecero i romantici della prima e della seconda scuola. I quali, nel loro giudizio istintivo e ancora sprovvisto di sufficienti basi filologiche e storiche, videro spesso più giusto degli interpreti posteriori: così, ad esempio, per quanto riguarda il nome stesso di « Volksbuch », che resta sempre il più adatto ad indicare « il libro in prosa in tutta la sua storia », dalla prima stesura a carattere individuale fino a tutto il complesso di rifacimenti che è insieme segno e premessa della diffusione e collettivizzazione dell'opera. Sulla scorta di alcuni esempi — *Faust*, *Melusine*, *Eulenspiegel* etc. — si illustra poi particolarmente, sia pure per rapidi cenni, il cammino percorso da questi celebri testi, finché nel saggio sul *Fortunatus* « si scende nel vivo di quelle opere, per analizzarne l'organatura interna » (p. 71). La prima convinzione che l'autore trae da questa analisi riguarda il dibattuto luogo d'origine del libro, che non può non essere la Germania, come dimostra il perfetto adeguarsi dell'espressione alla realtà descritta. A questo fondamentale pregio stilistico l'ignoto autore aggiunge poi un senso straordinario della misura che, abbreviando al massimo i temi esornativi e di contorno — le obbligatorie descrizioni di feste e tornei, ad esempio — mette l'accento soprattutto sulla realtà, scoprendone,

con intuito già quasi moderno, il fondo ambiguo e spiritualmente arido.

La ricchezza, cui *Fortunatus* è destinato, rivela così il suo duplice aspetto come fonte di gioia ma insieme di preoccupazione, come spinta a una irrefrenabile sete di possesso che giungerà poi, nella storia dei figli del protagonista, alle sue più funeste conseguenze. Nell'amara, realistica conclusione del racconto (meglio sarebbe non scegliere la ricchezza, ma purtroppo ognuno ripeterebbe l'errore di *Fortunatus*, perché la saggezza non è più di questa terra) non meno che nell'acutezza dell'analisi e nell'armonia delle parti si rivela dunque la anima di un artista che ha saputo felicemente fondere la concretezza e originalità della tradizione nazionale con la nuova visione dell'uomo introdotta dall'Umanesimo. E al *Fortunatus*, frutto delle sue fatiche, il Delbono ha voluto appunto dare col suo interessante saggio quel posto che, a suo avviso, la critica tedesca gli ha finora negato.

A. M. dell'Agli

Histoire de la littérature allemande sous la direction de F. Mossé..., Paris, 1959.

Diremo subito che questa storia della letteratura tedesca s'iscrive nella migliore tradizione critica francese, che proprio in questo genere di indagine ha raggiunto da tempo una qualità e uno stile particolari. Principale caratteristica di questo stile è il tenere costantemente presente che un manuale di letteratura deve essere innanzi

tutto un pratico strumento di consultazione e che, quindi, ogni cosa in esso deve concorrere alla sua funzionalità: dalla veste esteriore, curatissima ma non lussuosa, allo apparato bibliografico e al frazionamento della materia in capitoli facilmente rintracciabili. Ma la più importante conseguenza di questa impostazione sta nella selezione tra ciò che senz'altro va detto e ciò che invece può essere taciuto: e in questa scelta si esprime in definitiva il gusto dell'autore e quella sua visione critica che, dato il carattere informativo del libro, ha poche occasioni di esprimersi in giudizi del tutto personali. Nel nostro caso gli autori sono cinque e i loro nomi, ben noti alla germanistica internazionale, costituiscono la prima garanzia del livello dell'opera. Essi sono infatti Georges Zink, Maurice Gravier, Pierre Grappin, Henri Plard, Claude David che rispettivamente presentano il medioevo, l'età tra umanesimo e barocco, l'illuminismo e il classicismo, il romanticismo e infine la letteratura contemporanea, fino allo scoppio dell'ultima guerra. Iniziatore dell'impresa era stato il compianto prof. Mossé, direttore della rivista «Etudes Germaniques», scomparso purtroppo prima che il trattato fosse finito, ma non prima di aver dato — per riconoscimento degli stessi autori — quelle direttive generali cui è indispensabile tenersi, se si vuol dare carattere unitario a una opera composta da molte mani. E un tratto comune risalta infatti in tutte le parti del libro: il prevalere della visione d'insieme sul singolo dato, lo sforzo costante di chiarire innanzi tutto lo sfondo storico, il clima spirituale nel quale

maturano i fatti letterari. A tal fine, le varie parti in cui il volume si articola sono precedute da una breve introduzione, che offre uno sguardo d'insieme del periodo storico trattato, mettendone in risalto i caratteri salienti, mentre autori e opere minori vengono eliminati (ma occorre tener presente che il testo sfiora le mille pagine: solo il superfluo non vi trova posto) e le notizie biografiche quasi sempre confinate in note a piè di pagina. In cambio, ciò che appare particolarmente importante per la comprensione dello spirito del tempo viene sottolineato con un'ampiezza di particolari e una ricchezza di motivazioni quali è raro trovare in trattati non specializzati. Valga d'esempio, tra tutti, il capitolo sul romanzo barocco: Zesen, Ziegler, Lohenstein e Anton Ulrich von Braunschweig sono brevemente ricordati in calce, ma Grimmshausen e il suo *Simplicissimus* — vero compendio della realtà tedesca durante la guerra dei trenta anni — ricevono un commento di sette pagine, che analizza non solo le idee dell'autore, le fonti e l'ambiente esterno del romanzo, ma anche, in paragrafi particolari, la sua struttura, il carattere dell'eroe, i rapporti esistenti tra esercito e società del tempo etc. Per la stessa ragione trovano ampio posto nel libro personaggi a stretto rigore estranei o marginali alla letteratura, come il medico - teologo - mistico Paracelso (alle cui idee però si continuerà ad attingere da Jakob Boehme fino a Goethe e ai romantici) o lo scrittore politico Georg Forster, il cui atteggiamento verso la rivoluzione francese è caratteristico di molti intellettuali

tedeschi dell'epoca. È chiaro che, come tutte le scelte, anche queste sono suscettibili di critica. Si può osservare che lo spazio riservato a un mediocre poeta come La Motte-Fouqué è fin troppo generoso, specie se si confronta con le poche righe, ad esempio, che liquidano le novelle di Kleist. Si può trovare discutibile il procedimento di spezzettare, per farli rientrare nel quadro d'insieme, il ritratto di alcuni grandi scrittori: per Goethe è quasi la regola, per Schiller è già meno necessario ma in quanto a Herder vecchio non pare ci sia grande utilità ad inserirlo nel paragrafo «en marge de Weimar» (p. 464)... insieme a Hölderlin! Si può infine dissentire dal criterio adottato per la suddivisione della materia nell'ultima parte che peraltro, essendo la più ricca di personaggi, è obiettivamente la più difficile da ordinare. Che cosa significa, ad esempio, la definizione di «poeti cosmici» (p. 856) data al gruppo di Morgenstern, Däubler, Mombert, zur Linde? E perché si parla di impressionisti (Keyserling e Friedrich Huch a p. 824) ma non di impressionismo, nemmeno per confutarne l'esistenza come movimento? Tutto ciò è, comunque, assolutamente secondario rispetto ai lati positivi di una direttiva critica che sempre preferisce alla sintesi dei nomi e delle date l'analisi dei motivi storici e dei rapporti umani, così che, per citare un solo caso, la voce dedicata a Bettina Brentano non comprende nemmeno i titoli dei suoi libri (nominati però nel discorso generale sul romanticismo di Heidelberg), per dilungarsi invece in un approfondito studio della sua complessa psicologia. Questo discor-

so più ampio permette agli autori di evitare le schematizzazioni comuni a molti manuali, cercando di offrire di ogni scrittore non già una formula semplificativa, ma un autentico ritratto. Accade così che il famoso «realismo poetico» di Ludwig sia riportato alle sue giuste proporzioni, come un atteggiamento che non tollera «qu'une réalité de convention, et fait passer, en contrebande, un idéalisme assez conformiste» (p. 743); che di Stifter si riconosca la dignità morale e la chiarezza esemplare dello stile, ma anche un certo gelo interiore, una staticità a volte soffocante, un fanatismo per l'ordine e la disciplina che rasenta «un sublime philistinisme» (p. 643); che, in genere, si riconducano i miti a misure umane, come nel caso del vecchio Goethe, portato da tante ragioni personali e familiari alla saggezza un po' rigida degli ultimi anni. Interpretata così da vicino e spiegata in termini chiari, in uno stile limpido e piacevole — altro inestimabile pregio del libro! — la letteratura diventa davvero cosa viva e attuale, dove il passato si lega direttamente al presente, proponendo i più appassionanti problemi dello spirito umano, che non sono né di ieri né di oggi, ma di sempre. Ed è bello constatare che tale animazione dell'argomento non va a discapito dell'esattezza dell'informazione, come basterebbe a provare l'abbondantissima e aggiornatissima bibliografia riportata in calce nel corso dell'esposizione. Un po'... sciovinista ci pare soltanto la tavola cronologica che chiude il volume: tra gli «eventi letterari fuori di Germania» nel periodo, scelto a caso, che va dal 1400 al 1600, tro-

viamo ricordata la nascita di Budé e di Régnier, ma degli autori italiani (ed è l'età del Rinascimento!) è citato solo Machiavelli e degli inglesi solo Shakespeare!

Per concludere: un'opera eccellente, di alto livello scientifico e insieme di grande utilità pratica, cui dovrebbe arridere — come auguriamo — successo di pubblico anche in Italia, dove manca ancora una storia complessiva della letteratura tedesca di uguale formato e dove, d'altra parte, il francese è abbastanza di casa per poterne permettere la lettura.

A. M. dell'Agli

John Vyvyan, *Shakespeare and the Rose of Love*, London, Chatto & Windus, 1960, 200 pp.

Proseguendo l'indagine sullo studio del fondamento etico del teatro di Shakespeare, iniziata nel suo primo volume, *The Shakespearean Ethic* (1959), l'A. in quest'opera, dedicata principalmente ai primi drammi di Shakespeare, giunge alla conclusione che Shakespeare ebbe una profonda e consapevole coscienza etica.

Nel capitolo introduttivo il Vyvyan rileva che nel Rinascimento la struttura della commedia — imperniata sulla protasi, l'epistasi e la catastrofe — fu derivata soprattutto dal teatro comico romano e in ispecie dallo studio dei drammi di Terenzio; Shakespeare venne a conoscenza di ciò sin dall'inizio della sua carriera teatrale. Alla formula strutturale suggerita da Terenzio Shakespeare adegua la disposizione della sua materia drammatica sì che i significati si dispongono se-

guendo una vicenda che ne ripete lo schema. Ciò appare evidente anche in un dramma tardo come *The Winter's Tale*, dove nel primo atto la gelosia (Leontes) e l'amore (Hermione) sono le forze opposte, mentre nel quinto atto si ristabilisce l'armonia, poiché «the unions of love form a perfect end». È questo un concetto dominante nell'opera di Shakespeare, per il quale l'eroina è il «love-symbol», «is something more than sex, passion or romance». L'amore nei drammi di Shakespeare è di tre specie: cortese, con implicazioni mistiche; platonico, secondo il concetto della Rinascenza; e catartico, secondo i Vangeli.

Nello studio dell'amore, *Love's Labour's Lost* è visto dal Vyvyan come un «Incipit Vita Nova»: in questa commedia, infatti, Shakespeare asserisce che il sapere, lo studio, ed ogni conoscenza in genere senza l'amore, e cioè non vivificati da una «educazione sentimentale», sono «pedanteria». In tutta la sua opera l'amore è la stella che guida i personaggi nel loro cammino. Alla fine di questa commedia non ci sono «unions of love» ma soltanto promesse che si realizzeranno se le condizioni amorose saranno rispettate; e in ciò il Vyvyan ravvisa lo influsso del *Roman de la rose*, in cui «the lover yields unconditionally to the god, but he does express the hope that finally he will be rewarded with the Rose». Questo «elementary text-book» (p. 58) influenzò Shakespeare che indirettamente o direttamente ne conobbe gli aspetti essenziali e che — secondo quanto afferma il Vyvyan — ne adottò, sia pure con modifiche, gli ideali. L'A. nota an-

che, più oltre, come all'influsso del *Roman de la rose* si sovrappose, nel Rinascimento, quello del neoplatonismo che contribuì ad ampliare il concetto di amore, la sua portata e il suo significato. Lo Shakespeare che considera l'amore una «regenerating power» (p. 94) aderisce in effetti a tale più ampia concezione.

In *The Two Gentlemen of Verona* Shakespeare tratta dell'amicizia e dell'amore, presentandoli in contrasto e alla fine risolve il conflitto nell'armonia di «a new whole». Nella ricerca della perfezione nell'opera di Shakespeare «the 'crown and hearted throne' must be surrendered to Love» (p. 112); e per ciò nei drammi maggiori la relazione fra eroe ed eroina, allorché l'eroina «is an allegorical figure of love», sono «a measure of his spiritual rise or fall» (*ibid.*): quando Hamlet insulta Ophelia, precipita; quando Florizel esprime la sua costanza a Perdita, ascende.

In *Romeo and Juliet*, la protagonista è il simbolo dell'amore e del cielo, perché «love builds heaven», laddove l'odio lo distrugge. (Un'idea molto simile è nel *Faust* di Goethe.) Le eroine di Shakespeare guidano l'eroe che le seguirà al paradiso come Beatrice guidò Dante, ma non sono altrettanto consapevoli: è la loro natura; in quanto simbolo d'amore sono «the true beauty» e indicano il cammino. Romeo e Giulietta allontanano il male che sovrasta le loro famiglie con il loro tragico amore, e così il Duca di Vienna in *Measure for Measure* e Prospero in *The Tempest*, le quali si sarebbero altrimenti trasformate in tragedie. Nella conclusione il Vyvyan, ac-

cennando a un pensiero filosofico insito nei drammi di Shakespeare, sostiene che anche se in essi v'è pensiero, esso non ne costituisce l'aspetto più importante. A parte la questione filosofica, è certo che Shakespeare influenza ancora il nostro pensiero: «every year, thousands of people see his plays, and hundreds of thousands of words are written about him» (pp. 189-90).

Il libro del Vyvyan — che asserisce che non esiste «an irreconcilable contradiction between the theatrical and intellectual elements in Shakespeare's work», ma che c'è «the development of Shakespeare's art in the integration of these aspects» — dopo *Allegory of Love* del Lewis è un notevole contributo alla comprensione del simbolo dell'amore nel teatro shakespeariano.

M. PUCCINI

Gerda van Woudenberg e Francesco Nicosia, *Poesia olandese contemporanea*, Schwarz Editore, Milano 1959.

Non si può dire che la poesia olandese sia un prodotto di facile esportazione. La ristrettezza del territorio linguistico neerlandese e fors'anche una certa tendenza — soprattutto in passato — da parte degli olandesi a sottovalutare la propria lingua e letteratura sono stati i fattori fondamentali per cui quest'ultima non ha avuto quella diffusione che avrebbe meritato per il suo inconfondibile tono e per i suoi pregi intrinseci.

È merito di Gerda van Woudenberg, che da anni si dedica all'in-

segnamento della lingua e letteratura neerlandese quale lettore presso le Università di Roma e Firenze, nonché del suo collaboratore Francesco Nicosia, aver intuito che il clima culturale europeo era favorevole alla presa di contatto con questa letteratura, anche in Italia, dove era rimasta fino ad ora troppo poco nota. Essi possono considerarsi i continuatori di G. Prampolini, che con le sue pubblicazioni, l'edizione di una grammatica della lingua olandese (Hoepi, Milano 1928) e con traduzioni di poesie nelle raccolte: *La letteratura olandese e fiamminga dal 1880-1924* (Stock, Roma 1927) e *Poeti olandesi* (Scheiwiller, Milano 1947) da tempo ha preso l'iniziativa d'introdurre in Italia la conoscenza e il gusto della letteratura olandese.

Gli autori dell'antologia si sono proposti di presentare in questo volume una rassegna della produzione poetica esteticamente più valida, facendola precedere da una introduzione, intesa a tracciare un profilo della vicenda della poesia moderna, delle sue varie correnti ed indirizzi e delle personalità poetiche più degne di attenzione.

Nell'ultimo ventennio dell'Ottocento la poesia olandese s'era elevata ad una rinnovata dignità letteraria. Ciò fu opera dei cosiddetti « poeti dell'Ottanta » in polemica con i canoni di un costume letterario aduggiato dalla imperversante retorica di un greve moralismo didascalico e patriottico: dalla vigorosa affermazione del principio dell'*art pour l'art* scaturiva una poesia personalissima, tinta d'impressionismo e pervasa dall'anelito

verso la « bellezza pura », che assumeva spesso vivide colorazioni religiose. La maggior parte di questi poeti, infatti, delusi dai moduli della religione tradizionale, cercava, nella nuova poetica quell'elevazione spirituale che non avevano trovato nella fede. Ma se rompevano con gli ideali nazionali e religiosi che nella letteratura romantica olandese avevano sempre avuto gran peso, accentuavano del romanticismo, specialmente di quello inglese (Shelley e Keats), il lato individualistico, mentre l'impressionismo pittorico francese e nazionale apriva loro gli occhi alla bellezza del mondo paesistico.

La poesia olandese del primo Novecento va storicamente inquadrata, come viene giustamente rilevato nell'introduzione, nel clima letterario cui abbiamo or ora accennato. Questa è la ragione per cui i suoi maggiori esponenti quali Boutens, Leopold e Henriette Roland Holst sono stati esclusi dalla raccolta, che s'inizia invece con i poeti che esordirono intorno al 1910, i quali, stanchi com'erano dell'impressionismo superficiale e del culto unilaterale della forma esterna dell'opera poetica, cercavano nello spirito, nelle idee, la più profonda fonte d'ispirazione per l'arte. I cambiamenti di orientamento culturale sono facilmente riconoscibili dalla fortuna delle riviste cui fanno capo. Come la generazione dell'Ottanta aveva avuto la sua *Nuova Guida* (De Nieuwe Gids), così quella del 1910 si schierava intorno al *Movimento* (De Beweging), che sotto la direzione del poeta e critico Albert Verwey bandiva i nuovi criteri estetici che tendevano a correggere certa unila-

teralità dell'Ottanta. Questa nuova leva di poeti, per quanto ricca di una molteplicità di atteggiamenti, è caratterizzata dal comune vagheggiamento dell'eterno e dell'infinito e da una sempre viva ansia di felicità, che cerca di realizzare o attraverso una mistica panteistica come il Van Eyck o una mitologia simbolistica come Adriaan Roland Holst, mentre Geerten Gossaert si riconcilia con la religione calvinistica paterna. Solo il disinganno del Bloem - di tono leopardiano - non trova scampo in una soluzione idealistica o religiosa e si placa solo nella rassegnata consapevolezza della universalità del dolore. Comune a tutti fu poi una forma disciplinata, ma vibrante di vita intensa e a volte primordiale come nel Roland Holst.

Con Martinus Nijhoff, che esordì nel 1916, la poesia si modernizza. Abbandonando l'evasione mistica, egli si avvicina sempre più alla realtà terrena, che tuttavia resta « colma di mistero ». Il suo linguaggio si presta particolarmente alla traduzione per le doti di semplicità e di nitidezza stilistiche e gli è stato concesso, fors'anche per questo motivo oltre che per la sua importanza intrinseca, ampio spazio nell'antologia.

Se possiamo definire Roland Holst lo spirito più caratteristicamente nordico dell'intera raccolta per la sua sensibilità alla suggestione delle stagioni abbuiate e dei venti e mari violenti del Nord, Marsman per certi aspetti s'avvicina di più alla cultura mediterranea. Egli si è evoluto da un irrazionalismo, comunemente definito Vitalismo, ad una visione più umanistica della realtà e ciò

fu proprio negli anni del suo soggiorno in Francia. Figura poetica di grande rilievo, che riassume in sé tutto il travaglio del periodo interbellico, per la tensione lirica del suo verso, la nobiltà e sincerità della ricerca spirituale, profondamente religiosa e modernamente inquieta, egli rimane una delle voci più autentiche del secolo. Spiccato è l'accento moderno anche nell'espressionista Van Ostayen e nello Slauerhoff, nel quale il senso del concreto si fonde con una nostalgia romantica di vita primitiva.

Ma la fioritura della vita poetica e letteraria veniva tragicamente stroncata nel 1940 dall'irruzione nazista. L'impulso individualistico, sempre operante nella letteratura d'Olanda sin dalla rivoluzione poetica dell'Ottanta, urtò violentemente contro i tentativi di imbavagliare la cultura libera e il collettivismo imposti al paese dall'oppressore e spinse i poeti a cercare moduli nuovi per la nuova comune esperienza. Nasceva così una rigogliosa poesia della Resistenza, la cui più commovente ed alta testimonianza troviamo senz'altro nella *Ballata dei diciotto morti* di Jan Campert (racc. pp. 178/179).

L'accento dolorosamente posto dalla poesia della Resistenza sul tema della umana solidarietà, della fratellanza e della rivolta alla sopraffazione non conservò nel dopoguerra quel peso che si sarebbe potuto immaginare — e da molte parti si era auspicato —, anche se ne possiamo scorgere un riflesso nell'opera dello Hoornik, nella cui *Amsterdam* (racc. pp. 152/153), ad esempio, è viva la real-

tà sociale della città con tutti i suoi contrasti, benché la sua intonazione non abbia nulla di violento e di passionale. L'urgenza del problema sociale, d'altronde, diveniva meno pressante man mano che la politica del periodo successivo alla seconda guerra mondiale andava realizzando provvedimenti atti a risolverlo. Anche così forse si potrebbe spiegare il fatto, constatato nell'introduzione (p. 36), che la poesia della Resistenza con il suo impulso sociale sia rimasta un episodio, sia pure di grande valore umano e storico, nella storia della letteratura moderna. Il suo indirizzo più recente che si suole datare dal 1950, è caratterizzato da una tematica molto affine a quella dell'esistenzialismo e tenta un radicale rinnovamento del linguaggio poetico.

Il criterio adottato dagli autori nella scelta dei testi è stato soprattutto quello estetico; essi hanno inoltre tenuto conto di quanto poteva essere accessibile al gusto del pubblico italiano.

Particolare cura è stata data alla scelta di alcune poesie che evocano climi e paesaggi tipicamente olandesi come quelli delle maremme (polders), di città antiche quali Delft e Amsterdam e fluviali (racc. 120-123; 148/149; 152/153 e 88/89). Una piacevole variazione alla dominante melanconia di molte poesie è il tono leggero ed ironico di *Addio, addio, bella Olanda* di Bertus Aafjes (racc. pp. 188/189).

Alla poesia di carattere intimista è stato lasciato ampio spazio a scapito di quella di più denso contenuto ideologico. Ed è forse questo il motivo per cui sono assenti le

voci di un Gossaert e di un De Mérode.

La traduzione è improntata ad una estrema fedeltà, ma, mentre non si limita ad una meccanica trasposizione da una lingua all'altra, non mira neanche ad una ricreazione dell'originale, che potrebbe scadere nel più arbitrario dei soggettivismi. Inevitabilmente si perdono talora nella versione gli effetti musicali dell'assonanza e dell'allitterazione, così appariscenti nell'opera di Marsman e Roland Holst, ma a volte si è riusciti a comunicare al verso italiano una nuova musicalità come in *Paesaggio* (Landschap) di Marsman (racc. p. 121):

Nei prati pascolano
gli animali mansueti;
gli aironi veleggiano
sopra laghi lucenti,
i tarabusi stanno
presso uno stagno cupo;
e nelle golene
galoppiano i cavalli
con le code al vento
sull'erba ondeggiante.

Si è cercato poi di infondere alla versione un ritmo che non si discosti troppo da quello olandese, mentre la traduzione è stata abbreviata, laddove essa per una eccessiva fedeltà, sarebbe risultata troppo lunga rispetto all'originale, facendo perdere così il ritmo autentico della strofa (p. e. in *Proemio* (Voorzang) di A. Roland Holst (racc. pp. 60/61): *l'ultimo gesto dalle mani stanche / è caduto; le vedo immote in grembo / invece di pallide e immote* (bleek en roerloos).

Dove il testo presuppone una conoscenza dei luoghi evocati come in *Amsterdam* di Hoornik, si possono presentare delle serie difficil-

tà per il traduttore. Infatti pochi lettori saranno in grado di comprendere il valore evocatore di quelle *rive* (wallen), nel centro di Amsterdam, che ancora sognano, mentre tutti i quartieri si sono già risvegliati, se ignorano che il poeta non intendeva rappresentare un idillio, ma anzi accentuare il contrasto tra l'apparenza idillica e la realtà ambigua che su di esse si concentra di notte (p. 155 r. 19). In un caso come questo una nota avrebbe potuto dare il chiarimento necessario. Ma è questo l'unico caso in cui l'approssimazione può apparire discutibile, perché la sensibilità dei traduttori appare sempre attenta a cogliere nelle più intime sfumature il valore lirico dei componimenti.

L'introduzione è una sintesi compiuta ed essenziale, spicca per i suoi giudizi equilibrati e criticamente meditati e raggiunge lo scopo che si propone. Per chi invece volesse approfondire la conoscenza delle varie fasi dello sviluppo dei poeti, non è sempre facile ritrovare l'accordo tra la linea d'evoluzione, tracciata nell'introduzione, e la parte illustrativa costituita dai testi. Per ovviare a questo inconveniente sarebbe stato opportuno che i singoli componimenti fossero accompagnati dai nomi delle raccolte dalle quali sono stati tratti.

Utilissime allo studioso sono le note bio-bibliografiche aggiunte al volume e corredate da un elenco dei fondamentali manuali di storia della letteratura olandese moderna.

Ci auguriamo che gli autori della pregevole antologia, che è valsa loro l'ufficiale riconoscimento da parte olandese del premio Nijhoff 1961, possano ampliare questo quadro, offerto al lettore italiano, con

nuovi studi e analoghe pubblicazioni.

J. H. METER

Vroeg Middelnederlands Ambtelijk Proza, ed. A.C.F. Koch, s. Fontes Minores Medii Aevi, X, uitgegeven door het Instituut voor Middeleeuwse Geschiedenis der Rijksuniversiteit te Utrecht, Groningen, 1960.

I più antichi testi in neerlandese che ci sono pervenuti risalgono alla seconda metà del secolo XII e sono tutti rimati: per es. la *Leggenda di San Servazio*, composta verso il 1170 dal poeta limburghese van Veldeke. Componimenti in prosa quali quelli di carattere mistico di Beatrijs van Nazareth e di Hadewijch compaiono solo verso la metà del Duecento. Dato il loro esiguo numero ogni nuova edizione di testi, sia pure frammentari, di carattere documentario o letterario riveste particolare importanza e non si può perciò non guardare con viva soddisfazione alla pregevole edizione che il Koch ha curato di alcuni atti giuridico-amministrativi, emanati dalla cancelleria dei conti delle Fiandre nel periodo 1165-1218 per la città di Gand, i quali presentano la caratteristica della doppia redazione, latina e fiamminga.

Destinati ad essere letti pubblicamente ai cittadini, quasi come in una recitazione, essi sono tra l'altro testimonianza dell'esigenza di divulgare le norme che regolavano la vita della città in un tempo in cui la civiltà comunale fiamminga fioriva. Già pubblicati nel 1817 sulla base di manoscritti del Quattrocento, il Koch ne offre un'edizione

diplomatica molto più attendibile che si basa sul più antico manoscritto esistente, e cioè il cod. 6 del cosiddetto Fondo Gand dell'Archivio di Stato di Gand, che può essere datato poco prima del 1240 e considerato come il più antico esemplare di testo prosastico neerlandese non-frammentario. Il codice è probabilmente una copia di un manoscritto più antico, cosicché è da presumere che il linguaggio ne conservi tracce, supposizione che viene confermata dal carattere piuttosto antiquato della ortografia rispetto a quella di testi coevi. A questo proposito è interessante la grafia della vocale e lunga in sillaba chiusa nei documenti più antichi della raccolta (essa è resa sempre con *e* semplice), se la si confronti con quella di un documento posteriore (dello anno 1218, n. VI dell'ed.) che segna il passaggio ad una grafia più moderna con doppia *e*. Nell'ortografia si notano ancora numerose fusioni di articoli e numerali con sostantivi, nonché di pronomi personali con forme verbali che riflettono la vicinanza della grafia alla pronuncia e che sono in genere rispettate dall'editore.

La doppia redazione pone il problema della priorità della stesura in latino o di quella in volgare. L'editore vi dedica alcune pagine dell'introduzione ed è propenso a ritenere per la maggior par-

te dei casi che la veste volgare sia successiva alla stesura latina del documento. Il placito del bàilo e degli scabini di Gand del 1218 (n. VI dell'ed.), invece, sembra sia stato redatto originalmente in neerlandese e solo in un secondo momento in latino, in analogia con il documento della Pace territoriale (*Landfrieden*) di Magonza del 1235. Di tre documenti poi abbiamo ben due versioni in volgare, eseguite a distanza di tempo ed a volte differenti tra di loro per quanto riguarda la redazione e la forma lessicale.

Uno studio più approfondito della prosa dell'epoca dovrebbe chiarire il problema della dipendenza sintattica di questa prosa neerlandese dal modello latino. In un rapido confronto colpisce la costruzione analoga del periodo neerlandese e di quello latino, ma bisogna pur tener conto di una più grande elasticità dell'antica prosa rispetto a quella del neerlandese moderno. La presente edizione forse potrebbe essere uno stimolo per gli studiosi del medio-neerlandese a chiarire alcuni dei difficili problemi della sua sintassi ancora insoluti.

L'edizione è particolarmente adatta ad esercitazioni di seminario sia di filologia germanica che di storia o storia del diritto.

J. H. METER

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

- « ACME » vol. XI (1958), XII (1959), XIII (1960).
 « Annales Universitatis Saraviensis » vol. II n. 4 (1953), vol. V, n. 3/4 (1956).
 « Beiträge zur Namenforschung ». I, 2, 3 (1960).
 « Bodleian Library Record », vol. VI, n. 4, 5 (1960).
 « Bodleian Picture Books », n. 12.
 « Bucknell Review », vol. IX, 1, 2, 3, 4 (1960-61).
 « Die Nieuwe Taalgids » (Utrecht) 53 Jaarg. (1960) H. 1, 2, 3, 4.
 « Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte » 34 (1960) H. 1-4.
 « Durham University Journal », vol. LII, 2, N. S., vol. XXI, 2 (1960), vol. LIII, 1, N. S., vol. XXII, 1 (1960).
 « Études Germaniques » 15me année (1960) n. 57-60.
 « German Life & Letters » vol. XIII (1960) n. 2-4.
 « Germanisch-Romanische Monatsschrift » N. F., Bd. X (1960) H. 1-4.
 « Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden » (1959/60).
 « Language Learning », vol. X, n. 3, 4 (1960).
 « Leuvense Bijdragen » 49 (1960).
 « Manuscripta » 1957, 1958, 1959, 1960.
 « Niederdeutsches Jahrbuch » 83 (1960).
 « Philological Quarterly », vol. XXXIX, 4 (1960).
 « Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society » (Literary & Historical Section, vol. VIII, 1, 2 (1956), 3 (1957), 4 (1959); and vol. IX 1 (1959), 2, 3, 4 (1960)).
 « Studia Germanica Gandensia » I (1959), II (1960).
 « The Rice Institut Pamphlet », vol. XLVII, 2, 3, 4 (1960).
 « Wirkendes Wort » 10 Jahrg. (1960) H. 1-6.
- E. Abrahamson, *The Adventures of Odysseus*, Washington University Studies, St. Louis 1960.
 M. Asdahl-Holmberg, *Der Harffer-Sachsenspiegel vom Jahre 1295*, Lund 1957.
 F. Babinger, *Zwei Stambuler Gesamtansichten aus den Jahren 1616 u. 1642*, (Bayerische Akademie der Wiss., Phil. Hist. Kl., Abhandlungen N. F., H. 50), München 1960.
 J. R. Barcia, *A Bibliography and Iconography of Valle Inclan (1866-1936)*, University of California, Publications in Modern Philology, vol. 59, 1960.
 F. H. Bäuml, *Rhetorical Devices and Structure in the Ackermann aus Böhmen*, University of California, Publications in Modern Philology, vol. 60, 1960.
 S. Bauschinger, *Die Symbolik des Mütterlichen im Werk Else Lasker-Schülers*, Frankfurt 1960.
 R. Becker, *Clemens Brentano und die Welt seiner Märchen*, Frankfurt 1960.

- J. Broekhuysen, *Studies over het dialect van Zelhem in de Graafschap Zutphen*, Groningen, Djakarta 1950.
- H. Bunje, *Der Humor in der niederdeutschen Erzählung des Realismus*, Neumünster 1953.
- W. J. H. Caron, *Klank en teken bij Erasmus en onze oudste Grammatici*, Groningen, Batavia 1947.
- E. Chinol, *A Short Survey of English Literature*, Parts, I, II, III, Napoli 1960.
- D. V. Coornhert, *Zedekunst dat is wellevenskunste*, Leiden 1942.
- Corpus der altdeutschen Originalkunden bis zum Jahr 1300*, hrsg. von H. De Boor u. D. Haacke, 1 fg. 26-30, Lahr 1953-56.
- A. C. Crena de Iongh, *G. C. van Santen's lichte wigger en snappende siitgen*, Assen 1959.
- B. Croce, *The Breviary of Aesthetic*, in «The Rice Institute Pamphlet», vol. XLVII, 4 (1961).
- Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien*, hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv, Bd. III, Teil 3, Berlin 1954.
- H. Dieter, *Geschichtsphilosophie und Kulturkritik Theodor Lessings*, Mainz 1961.
- Ein altes deutsches Josephspiel «von den zwölf Söhnen Jakobs des Patriarchen»*, hrsg. von A. Kutscher und M. Insam, Emsdetten 1954.
- H. Engels, *Die Ortsnamen an Mosel, Sauer und Saar und ihre Bedeutung für eine Besiedlungsgeschichte*, Mainz 1958.
- I. Engelsing-Maler, «*Amor Fati*» in *Zuckmayers Dramen*, University of California, Publications in Modern Philology, vol. 61, 1960.
- Essays in Comparative Literature*, by Dickmann, Levin, Motekat, St. Louis, 1961.
- F. Ferrara, *Il teatro di T. S. Eliot*, Napoli 1961.
- K. Fokkema, *Het Stadsfries*. Assen 1937.
- E. G. A. Galama, *Twee zestiende-eeuwse spelen van de verlooren zoon door Robert Lawet*, Utrecht 1941.
- H. Granzow, *Künstler und Gesellschaft im Roman der Goethezeit (Eine Untersuchung zur Bewusstwerdung neuzeitlichen Künstlertums in der Dichtung vom «Werther» bis zum «Kater Murr»)* Bonn 1960.
- T. Haering, *Novalis als Philosoph*, Stuttgart 1954.
- H. Hinterhäuser, *Utopie und Wirklichkeit bei Diderot* (Heidelberger Forschungen 5) Heidelberg o. J.
- J. Hempel, *Heilung als Symbol und Wirklichkeit im biblischen Schrifttum* (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen) 3. Göttingen 1958.
- H. Järv, *Die Kafka-Literatur. Eine Bibliographie*. Lund 1961.
- Katalog der Hölderlin-Handschriften*, bearbeitet von J. Autenrieth u. A. Kellertat, Stuttgart 1961.
- E. Klimmert, *Freude und Leid im Rolandslied des Pfaffen Konrad*, Frankfurt 1959.
- L. L. Koelmans, *Teken en klank bij Michiel de Ruyter*, Assen 1959.
- W. Krogmann, *Ulenpiegel. Kritische Textausgabe*. Neumünster 1952.
- G. Kuiper, *Orbis Artium en Renaissance*, I Harderwijk 1941.
- N. van der Laan, *Uit het archief der Pellicanisten*, Leiden 1938.
- B. Lee-Spahr, *The Archives of the Pegnesischer Blumenorden*, University of California, Publications in Modern Philology, vol. 57, 1960.

- A. Lindquist, *Satzwörter. Eine vergleichende syntaktische Studie*. Göteborg 1961.
- S. A. Louw, *Dialektvermenging en Taalontwikkeling*, Amsterdam 1948.
- Maerevoet, *Bijdrage tot de studie van de Woordenschat van de Scheldevisers te Mariekerke*, Gent 1961.
- H. Meijling, *Esbatementen van de Rode Lelije te Brouwershaven*, Groningen 1946.
- Meister Eckhardt, *die deutschen und die lateinischen Werke*, hrsg. im Auftrage der Deutschen Forschungsgemeinschaft. *Die lateinischen Werke*, Bd. I, Lfg. 3-7, Bd. II, Lfg. 1-6, Bd. III, Lfg. 4, Bd. IV, Lfg. 4-7. *Die deutschen Werke*, Bd. I, Lfg. 6-9, Bd. V, Lfg. 1,2.
- J. Miles, *Renaissance Eighteenth-Century and Modern Language in English Poetry*, University of California, Berkeley and Los Angeles 1960.
- G. Misch, *Studien zur Geschichte der Autobiographie*. Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1960.
- L. Monguto, *Sobre un escritor elogiado por Cervantes*, University of California Publications in Modern Philology, vol. 58, N. 1, 1960.
- J. H. Mozley, R. R. Raymo, (ed.), *Nigel de Longshamps Speculum Stultorum*, University of California «English Studies», vol. 18, 1960.
- A. Müller, *Landschaftserlebnis und Landschaftsbild*, Hechingen 1955.
- I. Nolting-Hauff, *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, (Heidelberger Forschungen 6) Heidelberg 1959.
- J. Paterson, *The Making of the Return of the Native*, University of California «English Studies», vol. 22, 1960.
- D. Pizer, *Hamlin Garland's Early Work and Career*, University of California «English Studies», vol. 22, 1960.
- W. Rehfeld, *Das Motiv des Gerichtes im Werke Franz Kafkas*, Frankfurt 1960.
- I. A. Richards, *I fondamenti della critica letteraria*, con un saggio introduttivo di Elio Chinol, Einaudi Editore, Torino 1961.
- H. Riedel, *Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*, Bonn 1959.
- B. Russ, *Das Problem des Todes in der Lyrik Gottfried Kellers*, Frankfurt 1959.
- M. T. E. Sanders, *Het Nederlandse kinderlied (van 1770-1940)*, Amsterdam 1958.
- J. Schäfer, *Symbolische Landschaft in der Dichtung Hermann Stahls*, Bonn 1959.
- R. Schäfer, *Die Negation als Ausdrucksform mit besonderer Berücksichtigung der Sprache des Angelus Silesius*, Bonn 1959.
- H. F. Schöpfer, *Heinrich Mann als Darsteller des Hysterischen und Grotesken*, Bonn 1960.
- H. H. Schottmann, *Metapher und Vergleich in der Sprache Friedrich Hölderlins (Beiträge zur Interpretation seiner Dichtung)*, Bonn 1959.
- W. J. Schuit, *Doctrinael des Tijts*, Wageningen 1946.
- E. Schulte, *Profilo storico della metrica inglese*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1960.
- Schwabenspiegel, Kurzform*. I Teil, hrsg. von K. A. Eckhardt. Göttingen 1960.
- G. Soffke, *Raum und Zeit bei Jean Paul*, Bonn 1959.
- R. B. Ten Cate-Silfwerbrand, *Vlees, bloed en been*, Assen 1958.

- Verlag van de volkskunde-commissie der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen te Amsterdam, Over 1960.*
- Verslagen en Medelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal-en Letterkunde, Gent 1960.*
- A. H. van Vessem, *Oogstgereibenamingen*, Assen 1956.
- Fr. W. Wentzlaff-Eggebert, *Kreuzzugsdichtung des Mittelalters*, Berlin 1960.
- K. G. Werber, *Das Verhältnis von Persönlichkeitsentfaltung und Zeiterlebnis im Werk von Stephan Andres*, Bonn 1959.
- W. Wieland, *Schellings Lehre von der Zeit* (Heidelberger Forschungen 4), Heidelberg 1956.
- V. Zmegač, *Die Musik im Schaffen Th. Manns*, (Zagreber Germ. Studien, H. 1) Zagreb 1959.
- F. L. Zwaan, *Uit de geschiedenis der Nederlandsche Spraakkunst*. Groningen-Batavia 1939.

Finito di stampare a Napoli nell'anno 1962
nello stabilimento grafico R. Pironti e Figli
per conto dell'Istituto Universitario Orientale

