Der singende Schwan : Motivgeschichtliches zu einer Sequenz des 9. Jahrhunderts

Autor(en): **Liver, Ricarda**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **39 (1982)**

Heft 1

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-30344

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Der singende Schwan

Motivgeschichtliches zu einer Sequenz des 9. Jahrhunderts

Von Ricarda Liver, Bern

Zu den ältesten Sequenzen, die wir kennen, gehört die sogenannte «Schwanenklage»[1], ein eigenartiges Beispiel nicht nur für die Frühformen der Sequenzendichtung, sondern für mittellateinische Dichtung überhaupt.

Das Gedicht scheint zunächst ganz für sich dazustehen, keiner Tradition zuzuordnen und keinen Parallelbeispielen zur Seite zu stellen zu sein. Im Unterschied zu anderen Sequenzen ist es frei von Anspielungen auf Biblisches und von Bezügen auf den christlichen Kultus oder auf eine bestimmte Gelegenheit des Kirchenjahrs; dennoch ist es in Frankreich und England jahrhundertelang im liturgischen Gebrauch gewesen[2].

Wir stellen den folgenden Überlegungen den Text der Sequenz voran, wie ihn Dag Norberg in seinem Manuel pratique de latin médiéval gibt[3]:

1 *Clangam, filii*
Ploratione una

2a *Alitis cygni*
qui transfretavit aequora.

b *O quam amare*
Lamentabatur, arida

3a *Se dereliquisse florigera*
Et petisse alta maria,

b *Aiens: Infelix sum avicula,*
Heu mihi, quid agam misera?

4a *Pennis soluta inniti*
Lucida non potero
Hic in stilla.

b *Undis quatior, procellis*
Hinc inde nunc allidor
Exsulata.

5a *Angor inter arta*
Gurgitum cacumina,
Gemens alatizo
Intuens mortifera
Non conscendens supera.

b *Cernens copiosa*
Piscium legumina,
Non queo in denso
Gurgitum assumere
Alimenta optima.

1 *Analecta Hymnica Medii Aevi,* hrsg. v. G. M. Dreves und C. Blume (1886ff.), zit. AH, 7, 253.

2 Vgl. J. Szövérffy, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung* I (Berlin 1964), zit. Szövérffy, I 304. Das Gedicht steht im ältesten Codex, der es überliefert (Lm A aus S. Martial de Limoges), zwischen Ostersequenzen. Vgl. H. Spanke, *Studien zu Sequenz, Lai und Leich* (Darmstadt 1977), zit. Spanke, 110. Zu den Ostersequenzen zählt sie auch W. v. d. Steinen, *Die Anfänge der Sequenzendichtung,* in: Zeitschr. f. schweiz. Kirchengeschichte 40 (1946) 190–212. 241–268; 41 (1947) 19–48. 122–162, zit. v. d. Steinen, *Anfänge,* II 140.

3 Paris 1968, zit. Norberg, *Manuel,* 174f.

6a *Ortus, occasus, plagae poli,*
Administrate lucida sidera.

b *Sufflagitate Oriona,*
Effugitantes nubes occiduas.

7a *Dum haec cogitaret tacita,*
Venit rutila
Adminicula aurora.

b *Oppitulata afflamine*
Coepit virium
Recuperare fortia.

8a *Ovatizans*
Iam agebatur
Inter alta
Et consueta nubium
Sidera.

b *Hilarata*
Ac iucundata
Nimis facta
Penetrabatur marium
Flumina.

9a *Dulcimode cantitans*
Volitavit ad amoena
Arida.

b *Concurrite omnia*
Alitum et conclamate
Agmina:

10 *Regi magno sit gloria.*

Es geht mir hier nicht darum, das spezifisch mittelalterliche Kolorit in der Sprache der Sequenz hervorzuheben, obwohl auffällige Mediävismen das Gedicht auch in dieser Beziehung beachtenswert machen: der Ausdruck *piscium legumina* (5b), die Verben auf *-izo* (*alatizo* 5a, *ovatizo* 8a), *adminicula* 'Dienerin, Helferin' (7a), *sufflagitare* 'zu Hilfe rufen', *effugitare* im Sinne von *fugare* (6b), um nur die lexikalisch auffälligsten Formen zu nennen[4]. Vielmehr möchte ich versuchen, die Situation des Gedichtes genauer herauszuarbeiten, als es bisher geschehen ist[5], in der Hoffnung, dadurch die allegorischen Bezüge, die in der Sequenz enthalten sind, auf dem Hintergrund motivgeschichtlicher Traditionen besser zu erfassen.

Die Allegorik des Gedichtes bleibt ja durchaus unausgesprochen; das hat dazu geführt, dass ausgezeichnete Kenner der Sequenzendichtung die Schwanenklage völlig verschieden interpretiert haben.

Für Hans Spanke, dem wir eine Reihe grundlegender Studien zur Geschichte der Sequenz, vor allem zu deren metrischen und musikologischen Aspekten, verdanken[6], ist der *planctus cygni,* wie das Gedicht in der Überlieferung mehrfach bezeichnet wird, «eine weltliche Sequenz ..., die aus irgend einem Zufall in die geistlichen Sammlungen geraten ist»[7].

4 Vgl. die sprachlichen Erläuterungen bei Norberg, *Manuel* 175f. und L. Elfving, *Etude lexicographique sur les séquences limousines,* Stud. lat. Stockh. 7 (1962).

5 Vgl. Spanke 156 und 111; ders. in Speculum 7 (1932) 368f.; W. v. d. Steinen, *Anfänge* II 140; F. J. E. Raby, *The Oxford Book of Medieval Latin Verse* (Oxford 1959), zit. Raby, 463; Szövérffy I 304.

6 Das zitierte Bändchen (Spanke) stellt eine Auswahl der wichtigsten Aufsätze dar; Genaueres daselbst.

7 Spanke 156.

Nicht ganz im gleichen Sinn hatte sich derselbe Forscher ein paar Jahre früher geäussert: «Spätere Kommentatoren nahmen im Anschluss an eine Schreibervermutung eine Allegorie auf den verlorenen Sohn an; ich möchte jedoch vermuten, dass es sich um den Versuch eines Dichters handelt, einen auch in der Liturgie verwendbaren regelrechten Planctus zu schreiben.»[8]

Wolfram v. d. Steinen, dessen Arbeiten auf dem Gebiete der Sequenzenforschung immer noch wegweisend sind[9], zögert keinen Augenblick, in seiner Interpretationsweise, die sich den Texten in intuitiv-einfühlender Unmittelbarkeit nähert (jedoch durchaus in Kenntnis aller historischen Voraussetzungen), die Schwanensequenz als ein geistliches Gedicht zu verstehen[10]. Dieser Bezug, der zwar nur in der abschliessenden Doxologie explizit gemacht wird, ist ihm aus seiner Kenntnis mittelalterlicher geistlicher Dichtung absolut selbstverständlich. Ich möchte in der Folge versuchen, die Richtigkeit dieser Sichtweise durch eine Analyse der Hauptmotive des Gedichtes zu untermauern.

Verschiedene Motive literarischer Tradition fliessen in der Schwanensequenz zu einem originellen Dichtwerk spezifisch mittelalterlicher Prägung zusammen. Um die Hauptpunkte vorwegzunehmen: Der Topos vom singenden Schwan verbindet sich mit der traditionellen Metapher, die das Leben des Menschen mit einer Schiffahrt vergleicht, seine Bedrängnis in der Welt mit der Situation des Schiffbrüchigen auf hoher See. Die Überwindung dieser Not kann für den mittelalterlichen Menschen nur von Gott kommen: das Morgenlicht, das die Finsternis verscheucht, ist ein Bild für den Sieg Christi über den Tod.

Nun sind aber die genannten Motive in der Schwanensequenz durchaus nicht so verwendet, wie wir sie aus der Tradition kennen. Erst ihr Zusammentreffen erlaubt die Interpretation des Schwans als Allegorie der christlichen Seele, auch dies eine nicht selbstverständliche Auslegung. Versuchen wir, die drei Motive einzeln auf ihren Traditionsgehalt hin zu prüfen.

I. Der singende Schwan

Der Schwan unserer Sequenz hat sich unvorsichtig vom Ufer und vom Festland entfernt und auf die hohe See verirrt, wo er vom Sturm erfasst wird und in höchste Bedrängnis gerät. In seiner Not klagt er (*o quam amare lamentabatur* 2b), und der Inhalt seiner Klage ist die Schilderung der «Schiffbruchsituation», des Kampfes mit den Fluten, die seine Flügel beschweren und ihn hindern aufzufliegen, ja nicht einmal erlauben, dass er sich an den *piscium legumina,* die er doch vor dem Schnabel hätte, stärken könnte (5b). Auf ein stilles Stossgebet hin (6a–b) kommt ihm die Morgenröte zu Hilfe und gibt ihm neue

8 Spanke 111.
9 Vgl. Szövérffy I 282.
10 «Die Symbolik bedarf keiner Ausdeutung», *Anfänge* II 140. – Als «mystical poem» bezeichnet das Gedicht auch Raby 463.

Kraft. Jetzt ist sein Gesang nicht mehr Klage, sondern Jubellied (*ovatizans* 8a, *dulcimode cantitans* 9a), und es gipfelt in der Aufforderung, die an alle Artgenossen ergeht: *Concurrite omnia / Alitum et conclamate / Agmina: Regi magno sit gloria* (9b–10).

In der literarischen Tradition ist der singende Schwan, der beim Herannahen des Todes ein süsses Lied singt, seit den frühesten Zeugnissen ein fester Topos, der in Vergleichen gebraucht wird. Die stereotype Verwendung des Motivs im Vergleich bezeugt dessen Sprichwörtlichkeit. Aischylos lässt im Agamemnon Klytaimestra die letzten Worte der sterbenden Kassandra mit dem Todesgesang des Schwans vergleichen[11]. Wo Sokrates im platonischen Phaidon beweisen will, dass der Tod kein Übel sei, führt er als Zeugen den apollinischen Schwan auf, der unter süssem Gesang sterbe, weil er dank seiner divinatorischen Fähigkeiten die Freuden des Elysiums vorauswisse[12]. Cicero hat in den Tusculanen (1, 73) diese Plato-Stelle der lateinischen Welt vermittelt. Von der letzten Rede des L. Crassus sagt er (De oratore 3, 2, 6): *Illa tamquam cycnea fuit divini hominis vox et oratio.* Im Vergleich erscheint die Formel auch bei Ovid (Fast. 2, 109; Met. 14, 429) und Seneca: *dulcior vocem moriente cygno* (Phaedra 303), wodurch Hieron., Ep. 60, 1 *cycneo canore uox dulcior* angeregt sein könnte, wenn die Formel nicht überhaupt Allgemeingut geworden war[13]. Sie war es ohne Zweifel schon früh, was auch Erasmus in seinen Adagia (I 2, 55) ausdrücklich sagt[14]. Er bezieht zudem das κύκνειον ᾆσμα auf die Spätwerke von Künstlern, wie wir es noch heute tun, wenn wir vom «Schwanengesang» sprechen.

Seltsamerweise sagt Isidor von Sevilla, wo er sich über den Schwan äussert, nichts vom Bezug des Schwanengesangs auf den Tod – vielleicht aus einem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit heraus. Er beschreibt den Schwan als schön singenden Vogel (Orig. 12, 7, 18: *cygnus a canendo*), der durch seinen langen, biegsamen Hals für den Gesang prädestiniert sei. Aus der Ornithogonia des Aemilius Macer zitiert er zwei Verse, in denen der Schwan als prophetischer Vogel dargestellt wird, der den Seeleuten die Nähe des Festlandes anzeige.

Auch unter den Tieren des Physiologus, der dem Mittelalter die meisten seiner Tierallegorien vermittelte, figuriert der Schwan nicht. Der Schwan als Christliche Seele, wie er in unserer Sequenz erscheint, war gewiss keine geläufige Allegorie, noch eine, die Rückhalt gefunden hätte an einer biblischen Formulierung wie etwa der des Pelikans oder des einsamen Sperlings (Vulg., Ps. 101, 7–8)[15].

11 Aischylos, *Agamemnon* 1445. 12 *Phaidon* 84e–85b.

13 Vgl. die zahlreichen Belege im TLL IV s.v. *cycnus* 1584, 65ff., bes. 1585, 16ff. (avis canora) und *cycneus* 1584, 41ff.

14 *Adagiorum chiliades* ed. Th. Payr, in: Eramus von Rotterdam. Ausgewählte Schriften Bd. 7 (Darmstadt 1972) 376ff.

15 In der *Philomena* des Franziskaners John Pecham, der Erzbischof von Canterbury wurde, einem mystischen Gedicht des 13. Jh., meditiert die Nachtigall als Allegorie der christlichen Seele die Passion Christi. Hier ist die Allegorie explizit, die Nachtigall wird ausdrücklich

In späterer Zeit jedoch mehren sich die Hinweise auf eine allegorische Deutung des Schwanes. Ikonographische Zeugnisse weisen den Schwan als Sinnbild christlicher Demut und sogar als Verkünder der Heilstat Christi aus[16]. Mit den letzten Worten Christi am Kreuz bringt den Schwanengesang auch Konrad v. Würzburg in seiner Goldenen Schmiede (um 1275) zusammen[17]. Überhaupt ist der Topos vom Schwanengesang in späterer mittelalterlicher Dichtung (im deutschen Minnesang, bei den provenzalischen Troubadours, in der sizilianischen und toskanischen Lyrik des italienischen Duecento) gut vertreten. Die Bestiarien scheinen hier eine bedeutende Rolle gespielt zu haben[18].

Als gesangsbegabter Vogel war der Schwan jedoch auch dem früheren Mittelalter bekannt, wie eine Stelle aus der Lebensbeschreibung des heiligen Ermenlandus bezeugt, der ungefähr um 800 auf einer Loire-Insel ein Kloster gründete[19].

Nimmt man diese Fakten, die literarischen und die kunstgeschichtlichen, zusammen, so gewinnt die hier vertretene Interpretation Anspruch auf Glaubhaftigkeit. Überzeugend ergibt sie sich jedoch vor allem aus der Gesamtsituation des Gedichts und aus dem Zusammentreffen der drei Hauptmotive. Im übrigen hat schon das Mittelalter die Sequenz in diesem Sinne verstanden: die Handschrift M erklärt das Gedicht als eine Allegorie des Sündenfalls[20].

II. Die Schiffbruchsituation

Curtius hat gezeigt, wie geläufig im Mittelalter die schon in der Antike angelegte Topik vom Unternehmen des Dichters als einer gefahrenreichen

anima genannt. Vgl. F. J. E. Raby, *A History of Christian Latin Poetry* (Oxford ³1966) 426ff. Dass jedoch in der Frühzeit der Sequenz implizite Allegorien durchaus üblich sind, zeigt z. B. die Rahelklage Notkers, die stillschweigend voraussetzt, dass der Hörer Lea mit der Synagoge, Rahel mit der christlichen Ecclesia identifizierte. Vgl. Norberg, *Manuel* 176ff.

16 Das Lexikon der christlichen Ikonographie (Herder) 4, 1972, Sp. 133, verweist auf bildliche Personifikationen der Geduld und christlichen Demut, die einen mit einem Schwan geschmückten Helm tragen (Ms. aus Cluny 14. Jh.), und, wichtiger, auf das Westportal des Doms von Pisa, wo der Schwan über dem Einzug in Jerusalem eingeordnet erscheint, sein Gesang in Beziehung gesetzt wird zum Hosianna vor der Kreuzigung.

17 Hrsg. von W. Grimm (Berlin 1840), V. 976ff.

18 Vgl. Max Goldstaub und Richard Wendriner, *Ein tosco-venezianischer Bestiarius* (Halle 1892) 327. Zum Motiv des Schwanengesangs im deutschen Minnesang K. J. Heinisch, *Antike Bildungselemente im frühen deutschen Minnesang*, Diss. phil. (Neustadt/Oberschlesien 1934) 75–84. In Italien verwendet das Motiv, das schon bei Giacomo da Lentini begegnet, besonders häufig Chiaro Davanzati. Vgl. die kritische Ausgabe von A. Menichetti, Collezione di opere inedite e rare 126 (Bologna 1965) 39. 86. 161. 170. 191. 196. Bei Davanzati singt der Schwan teils aus Freude, dass er bald in die Ewigkeit eingehen wird, teils aus Schmerz über sein Sterben. Schon Plato hatte in der berühmten Phaidon-Stelle (vgl. Anm. 12) die zweite Position als unrichtige Volksmeinung von der ersten, für ihn richtigen, abgehoben.

19 Donat., *Ermenl.* 3, MG Mer. V 691, 26, s. VIII./IX.

20 *Prosa per allegoria[m] ac de cygno ad lapsum hominis.* Vgl. AH 7, 253.

Seefahrt war[21]. Die Anwendung dieses metaphorischen Bereiches blieb jedoch keineswegs auf die Situation des Literaturschaffenden beschränkt; vielmehr wurde die *navigatio* zum Bild für die condition humaine des Christen überhaupt, des Einzelnen wie deren Gemeinschaft, der *ecclesia,* das *naufragium* zu dem der Extremsituation, der des Scheiterns im «Meer der Sünde»[22]. So kehrt auch die Bitte um Rettung aus dem Schiffbruch in dichterisch gestalteten Gebeten des Mittelalters (lateinischen wie vulgärsprachlichen) immer wieder[23].

Nun hat der Schwan unserer Sequenz ja nicht eigentlich Schiffbruch erlitten, aber er ist durch seine Unvorsichtigkeit in Seenot geraten. Wenn auch viele der Ausdrücke, durch die er seine Bedrängnis in den Fluten beschreibt, unbeholfen und naiv anmuten mögen[24], so weisen doch andere darauf hin, dass der Autor der Sequenz durchaus mit der Tradition der Schiffbruch-Topoi vertraut war: *undis quatior* (4b) klingt an *quassae rates* bei Hor., C. 4, 8, 31, *quassae naves* bei Liv. 25, 3 an; *allidor* (4b), das nach dem Rhythmus (es entspricht *potero* in 4a) anfangsbetont gelesen werden muss, ist ebenfalls üblich in antiken Schiffbruchschilderungen (vgl. Caes., Civ. 3, 27, 2 *allidi ad scopulos*; schon bei Acc. Frag. 34 *ad saxa allidi*). Die rhythmische Gewaltsamkeit lässt vermuten, dass der Autor das Verb einzig aus der Lektüre kannte. Damit soll nicht gesagt sein, dass der mittelalterliche Verfasser der Sequenz sich direkt an klassischen Quellen orientiert hätte; bei der Verbreitung des Topos darf man hier durchaus eine kontinuierliche Tradition zwischen Antike und Mittelalter annehmen, in der den christlichen Autoren der Spätantike die Vermittlerrolle zukam[25].

III. Das Motiv des rettenden Morgenlichts und weitere Indizien für die allegorische Interpretation

Seit Ambrosius ist das Morgenlicht im christlichen Hymnus Symbol der Herrlichkeit Gottes. Der Morgenstern, der in einem anonymen Hymnus wahrscheinlich des 6. Jh. (*Deus, qui caeli lumen es*)[26] ausdrücklich als *typus Christi*

21 E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern ²1954) 138ff.

22 J. W. Smit, *Studies on the Language and Style of Columba the Younger (Columbanus)* (Diss. Amsterdam 1971), zit. Smit, 180ff., bes. 184 Anm. 30.

23 R. Liver, *Die Nachwirkung der antiken Sakralsprache im christlichen Gebet des lateinischen und italienischen Mittelalters* (Bern 1979) 343ff.

24 Norberg, *Manuel* 175 meint: «Le poète qui écrit sur un ton naïf et qui connaît très peu le latin littéraire a souvent choisi ses mots d'une manière bizarre.» Unbeholfen sind allenfalls die gehäuften Partizipien, die bald kausal (5a), bald konzessiv (6b) verwendet werden. Dass der Dichter mit der literarischen Tradition (worunter im Mittelalter nicht in erster Linie die klassische, sondern vielmehr die von der Klassik genährte, auf die Spätantike aufbauende mittellateinische Tradition zu verstehen ist) nicht vertraut sei, möchte ich bezweifeln. Siehe das Folgende und unten S. 152ff.

25 Vgl. Smit 188.

26 Vgl. W. Bulst, *Hymni latini antiquissimi LXXV. Psalmi III* (Heidelberg 1956), zit. Bulst, 19; der Text 105f.

bezeichnet wird[27], vertreibt die Nacht und leitet die Herrschaft Gottes ein, dessen Licht die Finsternis zurückdrängt und besiegt. Im berühmtesten Morgenhymnus des Ambrosius, *Aeterne rerum conditor,* spendet der vom Hahn angekündigte Tagesanbruch dem Wanderer Trost; auf den Hahnenschrei hin schöpft der Seefahrer neue Kraft, und die nächtlich aufgewühlten Wogen des Meeres legen sich. Der zweite ambrosianische Morgenhymnus, *Splendor paternae gloriae,* schliesst mit der Strophe:

aurora cursus provehit,
aurora totus prodeat,
in patre totus filius
et totus in verbo pater.

Wenn man bedenkt, wie vertraut diese Hymnen dem mittelalterlichen Menschen waren, wird man nicht zögern, die Schlussszene der Schwanensequenz in diesen Zusammenhang einzuordnen[28].

Zudem gibt es in der sprachlichen Gestaltung des Gedichts weitere Anhaltspunkte für eine geistlich-allegorische Interpretation – abgesehen von der abschliessenden Doxologie. Zur topischen Rolle der *aurora* im christlichen Morgenhymnus wäre noch beizufügen, dass das Verb *aurorescere* im frühchristlichen Schrifttum auf die Wirkung des Evangeliums angewendet wird: *cum euangelii splendor auroresceret* Aldh., De virg. 30. Ein weiteres Indiz ist *afflamen* (7b)[29]:

Oppitulata afflamine
coepit virium
Recuperare fortia.

Das Wort ist klassisch nicht belegt, begegnet jedoch in der Evangelienharmonie des Iuvencus, der stark auf die karolingische Dichtung gewirkt hat, in der Bedeutung 'Hauch, Inspiration', vom Heiligen Geist gesagt: *completa afflamine sancto* Iuvenc. 1, 120[30]. An unserer Stelle hat das Wort einerseits die konkrete Bedeutung von 'auffrischender Wind', andererseits – das *afflamen* ist eine Auswirkung der *aurora*! – die übertragene von 'Hauch des Heiligen Geistes', kraft dessen der Schwan, wie die *nautae* des genannten Ambrosiushymnus, nach der Nacht des Schreckens Mut und Kraft zurückgewinnt.

27 Strophe 4, 3: *typusque Christi lucifer.*

28 H. Spanke hat im Zusammenhang mit dem Motiv der erlösenden Morgenröte in unserer Sequenz auf die *Alba bilinguis* hingewiesen (Speculum 7 [1932] 368). Dazu kürzlich G. Hilty in seiner Zürcher Rektoratsrede 1981, Jahresbericht der Universität Zürich 1980/81, 3ff., bes. 5ff.

29 *Affamine* bei Szövérffy I 305 ist ein bedauerliches Versehen.

30 A. Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens* (Turnhout 1954), kommentiert diese Stelle s.v. *adflamen*: «Le poète évite le terme chrétien.» Vgl. jedoch auch die in christlicher Literatur bezeugten Synonyme *afflatio* und *afflatus,* TLL I 1228.

Wenn man einmal den allegorischen Hintergrund des Gedichtes erkannt hat, wird man auch in andern Ausdrücken, die zunächst nur auf die konkrete Situation des Schwanes bezogen scheinen, einen weiteren Sinn, sozusagen einen *senso anagogico,* vermuten. Der Schwan in Seenot ist *exsulata* (4b), verbannt und heimatlos in einem Element, das nicht das seine ist. So ist die christliche Seele in der Welt[31]. Er hat das Festland – das Paradies – verlassen: *arida florigera* (2b–3a); nach seiner Rettung wird er wieder dorthin zurückkehren: *ad amoena arida* (9a). In den Fluten, die ihn überspülen, fühlt er sich bedrängt: *angor inter arta Gurgitum cacumina* (5a); es ist das Bild der im Körper gefangenen Seele, ein alter Topos, der im Christlichen eine neue Dimension gewinnt[32]. Rings um sich sieht er nur Tod (*intuens mortifera* 5a), der Weg nach oben ist ihm verwehrt (*non conscendens supera* 5a).

Prudentius, dessen Einfluss auf die mittelalterliche geistliche Dichtung nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, bewegt sich oft in diesem Kreis von Bildern und Vorstellungen. Dass die Seele im Leib lebt wie in einem Gefängnis, verbannt aus ihrer natürlichen Heimat, kommt im 10. Cathemerinon ausführlich zur Darstellung[33]. Am Schluss der Hamartigenia, des Gedichtes über den Sündenfall, malt Prudentius die Rückkehr der sündenfreien Seele in ihre himmlische Heimat aus. Er bedient sich dabei eines Bildes, das nicht nur in der Grundidee, sondern auch in der sprachlichen Ausführung dem vergleichbar ist, was wir eben für die Schwanensequenz hervorgehoben haben: Die Seelen werden mit Vögeln verglichen, von denen ein Teil den Verlockungen der Vogelsteller erliegen, die andern jedoch, die sich nicht verführen lassen, unter Frohlokken in den Himmel zurückfliegen: *pars petit aetram / libera sideream plaudens super aera pinnis* (V. 815f.). Auch das Bild von der im Leib gefangenen Seele, die in dieser Situation *exul* ist, kehrt hier wieder:

> *exsuperatque polum feruens scintilla remensum*
> *carcereos exosa situs, quibus haeserat exul* (V. 850f.).

Wie der antike Leser, der sich in literarischer Tradition auskannte, mythologische Anspielungen ohne Mühe verstand, so weckten im mittelalterlichen Menschen die Ausdrücke, die von Kirchenschriftstellern, Dichtern und Predigern

31 *Exul* wird vor allem von den christlichen Schriftstellern öfters auf die Situation der Seele angewendet, die auf der Welt fern von ihrer himmlischen Heimat lebt. Vgl. TLL V 2, 2100, 11ff. (de hominibus [mente, anima] ex paradiso, ex caelesti patria ... exactis).

32 Die Formulierung erinnert von ferne an eine Strophe des berühmten Kreuzeshymnus von Venantius Fortunatus, *Pange, lingua, gloriosi,* die im Bild des in der Krippe und in seinen Windeln eingeengten Christuskindes auf das Beengende des irdischen Daseins anspielt: *Vagit infans inter arta conditus praesepia* (Bulst 128, Str. 5).

33 Vgl. *Cath.* 10, 21ff.: *ut, dum generosa caducis / ceu carcere clausa ligantur / pars illa potentior extet, / quae germen ab aethere traxit,* und das Schlussgebet desselben Gedichtes V. 166ff.: *famulam tibi praecipe mentem / genitali in sede sacrari, / quam liquerat exul et errans.*

immer wieder im Zusammenhang mit den Grundlehren des Christentums verwendet wurden, ganz von selbst die beabsichtigten Assoziationen.

IV. Ist die Schwanensequenz ein Planctus?

In den Handschriften wird die Sequenz mehrfach als Planctus bezeichnet. Anlass zu diesem Titel bot natürlich der erste Teil des Gedichtes mit den ausdrücklichen Formulierungen *ploratione ... alitis cygni* (1–2a) und *O quam amare Lamentabatur* (2b), der tatsächlich eine Klage, wenn auch nicht die vom literaturgeschichtlichen Terminus Planctus suggerierte Totenklage, beinhaltet. Eingangs wurde darauf hingewiesen, dass auch Spanke das Gedicht als Planctus verstehen möchte[34]. Nach unseren Ausführungen ist diese Zuordnung keineswegs zutreffend: Der Planctus ist nur ein Teil, eine Phase des Handlungsablaufes, der ja in seinem zweiten Teil in ein Gegenstück des Planctus, in einen Iubilus, mündet. Auch die Verwendung eines stilistisch dem Planctus nahestehenden Motivs, das neben den schon besprochenen Topoi noch erwähnt zu werden verdient, genügt nicht, um unser Gedicht zu einem Planctus zu machen.

Genau in der Hälfte der Sequenz, nach der eigentlichen Klage des Schwanes in Seenot, steht der Aufruf an alle Himmelsgegenden, die Wolken zu verjagen und die Sterne hell hervortreten zu lassen:

Ortus, occasus, plagae poli *Sufflagitate Oriona*
Administrate lucida sidera *Effugitantes nubes occiduas* (6a–b).

Dieser Hilferuf, der nach 7a (*Dum haec cogitaret tacita*) als stilles Stossgebet aufzufassen ist, klingt an eine Formel an, die im Genus des Planctus topisch ist. Dort ist es der Aufruf an verschiedene Personen oder an personifizierte Teile der Schöpfung, um den Verstorbenen zu klagen[35]. Ganz ähnlich – vom stilistischen Verfahren her gesehen – ist der Aufruf zum gemeinsamen Lobpreis in der letzten Halbstrophe der Sequenz:

Concurrite omnia
Alitum et conclamate
Agmina (9b).

Das anaphorische *con-* in den beiden Imperativen unterstreicht es: Hier liegt der Topos vor, den Erich Auerbach «convergent adoration» genannt hat[36], das gebetssprachlich traditionelle Lob der Gottheit durch eine Mehrzahl von Prei-

34 Vgl. oben S. 148.

35 Vgl. z. B. den *Planctus Karoli* (MGH, PLAC 1, 435f.), der einsetzt: *A solis ortu usque ad occidua / Littora maris planctus pulsat pectora.* Weiteres bei M. H. Hengstl, *Totenklage und Nachruf in der mittellateinischen Literatur seit dem Ausgang der Antike* (Diss. München 1936).

36 *Dante's Prayer to the Virgin,* in: Romance Philology 3/1 (1949) 5ff.

senden, das von verschiedenen Punkten ausgeht und im Adressaten zusammenläuft. Es ist bezeichnend, dass in unserer Sequenz das Motiv vom Planctusähnlichen Hilferuf in den hymnischen Lobpreis übergeführt wird.

Schliesslich noch ein Wort zur Vortragssituation des Gedichts. Es scheint, dass hier ein einziger Sänger, der in der 1. Person spricht (*Clangam*), sich an eine Mehrzahl von Hörern (eine Mönchsgemeinschaft? Vgl. *filii* 1) wendet. Das ist nach Spanke eine seltene Ausnahme in der Praxis des Sequenzenvortrags, wo üblicherweise zwei Chöre einander in Strophe und Antistrophe antworten[37]. Der Sprecher oder Sänger tritt dann im folgenden gänzlich zurück in der Erzählung.

Das führt uns zu einer letzten Feststellung: Die Erzählung der Schwanensequenz ist mehr dramatisch als episch. In zwei Hauptszenen, die man *planctus cygni* und *iubilus cygni* überschreiben könnte, werden die Ereignisse zusammengedrängt: In der ersten schildert der Schwan selbst in der 1. Person seine Notsituation, die Verirrung und die Todesangst. In der zweiten erfolgt die Rettung durch den hereinbrechenden Morgen; der Schwan fliegt unter Frohlocken in seine Heimat zurück, und sein Jubellied gipfelt in der Aufforderung an seine Artgenossen, in das Loblied zu Ehren Gottes einzustimmen. Es könnte sein, dass diese Dramatisierung des Erzählungsablaufs etwas mit den von der Forschung oft postulierten, jedoch sehr schwer fassbaren Beziehungen der frühen lateinischen Sequenzendichtung zur byzantinischen Hymnik zu tun hätte[38]. Wie dem auch sei, in der szenischen Darstellung seines Stoffes hat der

37 Vgl. Spanke 119. Über den genauen Wert von *una* im Ausdruck *Clangam ... ploratione una* (1) kann man verschiedene Erwägungen anstellen. Ist es ein Vulgarismus, das Zahlwort auf dem Weg zum unbestimmten Artikel? Die Sprache der Sequenz, die zwar viele Mediävismen aufweist (s. oben S. 147), syntaktisch jedoch kaum vulgär gefärbt ist, lässt es zweifelhaft erscheinen. Spanke (a.O.) meint vielleicht (ohne dass er es ausdrücklich sagte), *ploratione una* sei als 'Sologesang' bzw. '-klage' zu verstehen. Eine dritte Möglichkeit, die mich sprachlich am meisten überzeugt, ist anlässlich einer mittellateinischen Lektüre an der Universität Bern im Sommer 1981 von einer Studentin vorgeschlagen worden: *una* adverbiell aufzufassen, das Ganze: «ich will meine Stimme erheben zusammen mit der Klage des Schwans». – Anderer Meinung ist v. d. Steinen, *Anfänge* II 140, der in 1 *Plangant* für die beste Lesart hält und argumentiert: «Der Dichter selber hat sein Lied für einen geistlichen Chor gemeint, wie das ausser der antiphonischen Form auch die Worte selber an Anfang und Schluss beweisen.»

38 Vgl. Spanke 127, wo auf das stark dramatische Element in der byzantinischen Hymnik hingewiesen wird. Zur ganzen ungelösten Frage der byzantinischen Einflüsse auf die lateinische Sequenz vgl. Spanke 125ff. – Szövérffy I 304 sagt von der Schwanenklage und der sogenannten Zöllnersequenz (*Stans a longe,* AH 53, 158f.): «In beiden Fällen vermutet man orientalische Vorbilder bzw. Hintergründe», was auf der ebenso unverbindlich formulierten Bemerkung von Raby 463 zur Schwanenklage basiert: «In its use of the first person singular and in its free lyrical impulse it reminds us of Byzantine hymns or perhaps also of Syriac.» Auf zum Teil schlagende Parallelen zu den hier besprochenen und weiteren (z. B. die Kombination von Anspielungen auf Plato [*Phdr.* 251af.] und Homer [*Od.* 5, 269–463]) Motiven in Musaios'

Dichter ein gerafftes Bild der christlichen Heilsgeschichte entworfen. Die traditionelle Metaphorik, deren er sich in eigener, origineller Weise bediente, indem er bekannte Bilder in einen neuen Zusammenhang brachte, garantierte ihm das Verständnis seitens seiner Hörer.

Hero und Leander macht mich Herr Prof. Thomas Gelzer (Bern) aufmerksam. Vgl. dessen Ausführungen, diese Zeitschr. 25 (1968) und seine Einleitung zu *Musaeus. Hero und Leander,* hrsg. mit Callimachus, *Fragments,* ed. C. A. Trypanis, Loeb. Class. Library (Harvard/London 1975) 316–322 (*The Poem as a Christian Neoplatonist Allegory*). Offen bleibt allerdings die Frage, wieweit hier direkte Einflüsse vorausgesetzt werden dürfen. Es ist nicht wahrscheinlich, dass Autoren im Frankreich des 9. Jh. unmittelbar aus griechischen Quellen schöpften; vielmehr wird der lateinischen Tradition der christlichen Spätantike die Vermittlerrolle zukommen.