

# Der Text des „Stabat Mater“.

## Geschichte, Formen, Inhalte, Rezeption<sup>1</sup>

Theodor Seidl

### 1. Geschichte

Der Versuch, Anfänge und Herkunft des „Stabat Mater“ zu rekonstruieren, gleicht der Suche nach den vielen Quellflüssen eines großen Stroms; bei der Ergründung des Traditionsstroms „Stabat Mater“ ist man bis heute noch nicht an seine wirklichen Anfänge gelangt. So könnte man die „Stabat Mater“-Dichtung der Skulptur des Nil auf dem Vier-Flüsse-Brunnen Berninis in Rom vergleichen, die ihr Haupt verhüllt, weil der Nil das Geheimnis seiner Quellen damals noch nicht preisgegeben hatte.

Der schriftlich verifizierbare Traditionsstrom des „Stabat-Mater“-Textes erstreckt sich auf das 14.-16. Jh.<sup>2</sup>; aus dieser Epoche stammen seine ca. 100 Handschriften und Drucke, die auch eine kleine Redaktionsgeschichte erkennen lassen, die unten genauer skizziert werden wird. Doch die formale und gedankliche Nähe zur geistlichen Poetik und Passionsmystik des frühen Franziskanerordens im 13. Jh. hat zum un widersprochenen Konsens der Hymnologen<sup>3</sup> geführt, dass die Entstehung des Reimgedichts bereits im 13. Jh. angesetzt werden muss. Ein sicherer textlicher Beleg für diese Datierung mag der *Laudismus sanctae Crucis* Bonaventuras (1217–1274) sein, der frappierende formale und inhaltliche Parallelen zum „Stabat Mater“ aufweist; als Beispiel sei angeführt<sup>4</sup>:

*Crucifixe, fac me fortem  
Ut libenter tuam mortem  
Plangam, donec vixero.*

Daher wurde lange auch Bonaventura als Verfasser des „Stabat Mater“ vermutet<sup>5</sup>. Freilich ist die Hymnologie des Mittelalters inzwischen den mutmaßlichen Quellflüssen des „Stabat Mater“ näher gekommen und kann, wenn auch nicht seine exakten Anfänge, so doch seine geistigen und geistlichen Quellen- und Inspirationsbereiche genauer benennen; sie führen bis ins 12. Jh. zurück<sup>6</sup> und über die zunächst angenommene franziskanische Herkunft hinaus.

Es ist die dichterische Form des „Planctus“, der Marienklage, die als Vorläuferin und Wegbereiterin der späteren Passionshymnen angesehen werden kann. Der „Planctus“ gilt als Rollengedicht, in dem Maria in einem langen Klagemonolog ihre Erbitterung über Christi Passion und Kreuzigung ausdrückt. Die wichtigsten Themen in diesem „Planctus“ sind Marias Gefühle

als leidbetroffene Mutter, ihre Klagen über Jesu Leiden, ihre Anspielung auf die Prophezeiung Simeons im Tempel. Ein wesentliches thematisches Element der Marienklage und ihr Ziel ist die *compassio* Marias, die auch den Rezipienten ergreifen soll. Dieses auch für das „Stabat Mater“ so wichtige Themawort der *compassio* geht wohl auf Petrus Damiani (1006–1072) zurück, der erstmals vom *gladius compassionis*, bezogen auf Maria, sprach<sup>7</sup>. An der Spitze der Marienklagen steht zeitlich der „Planctus ante nescia“ des Gottfried von St. Viktor (1130–1194) in Paris; in seine zeitliche und örtliche Nähe kommen die Marienklagen „*Compassa filio mater*“ und „*Maesta parentis Christi Mariae*“<sup>8</sup>, die Adam von St. Viktor (1110–1192) zugeschrieben werden<sup>9</sup>.

Der „Sitz im Leben“ des Planctus wird einerseits in liturgischen Spielen gesucht (vgl. die zeitgleichen „Magdalenenklagen“<sup>10</sup>), andererseits doch eher in der literarischen Fiktion eines Nachvollzugs der Passion Jesu und ihrer Begleitpersonen in der Rhetorik der persönlichen religiösen Erbauungsliteratur des 12. Jh. Liturgisch einflussreich wurden die Marienklagen in der Ausformung der Improperien der Karfreitagsturgie; diese können als christologische Übertragung des marianischen *Planctus* bezeichnet werden<sup>11</sup>.

In jedem Fall liegt die gut bezeugte *Planctus*-Tradition, die die inhaltlichen Schwerpunkte des „Stabat Mater“ ausgebildet hat, der franziskanischen Passionsmystik zeitlich deutlich voraus, weshalb man in der gegenwärtigen Hymnologie das „Stabat Mater“ schon in der „Marienfrömmigkeit des bernhardinischen Zeitalters“<sup>12</sup>, also in der Marienmystik des Zisterzienserordens verankert; Kriterien dafür sind die dortige „Virulenz der Leidenschwertmotivik“ und die intime *compassio*, die sich in der Umarmung des Gekreuzigten durch den Hl. Bernhard (1090–1153) zeigt, wie mehrfach in der Kunst bezeugt.

Resümierend kann man festhalten: Das „Stabat Mater“ wird auf dem derzeitigen Forschungsstand schon als Dichtung des späten 12. bzw. beginnenden 13. Jh. angesehen und der zisterziensischen Passionsmystik zugeordnet; seine literarischen Quellenbereiche und theologischen Denkmuster finden sich aber bereits in der „Planctus“-Tradition des 11. und 12. Jh., die ihren Schwerpunkt in Paris hatte.

*Christus umarmt den heiligen Bernhard, Gemälde von Francisco Ribalta (1565–1628)*

Das hat für die bis heute heftig diskutierte und ungelöste Verfasserfrage des „Stabat Mater“ zur Folge, dass Autoren des frühen Franziskanerordens dafür nicht in Frage kommen; das betrifft sowohl den lange favorisierten Bonaventura als auch Namen wie Julian von Speier († 1250) und John Peckham (1225–1292), vor allem aber den vielfach als Autor angenommenen Franziskanergelehrten und Dichter hochgerühmter altitalienischer Laude Jacopone da Todi (1230–1306). Seine angebliche Autorschaft des „Stabat Mater“ hat C. Blume bereits 1915 überzeugend widerlegt; er konnte nachweisen, dass diese Zuschreibung erst auf den irischen Franziskanerchronisten Lucas Wadding († 1657) zurückgeht, der zwei Handschriften des 15. Jh. aus Florenz und Paris, die diverse *Laude* Jacopones und das „Stabat Mater“ enthielten, in dieser Richtung missdeutet und Jacopone als Autor des „Stabat Mater“ in die Welt gesetzt hat. Blume konnte feststellen, dass sonst aber keine der über 100 handschriftlichen Bezeugungen des „Stabat Mater“ zwischen dem 14. und 16. Jh. auf Jacopone als Verfasser weisen; auch fehle ein zuverlässiger Nachweis, dass Jacopone lateinische Lieder gedichtet habe<sup>13</sup>.

Die breite textliche Überlieferung des „Stabat Mater“ zwischen dem 14. und 16. Jh. gibt zwar nicht den Autor des Gedichts preis, lässt aber immerhin eine differenzierte Redaktionsgeschichte mit genaueren Herkunftangaben zur regionalen Verbreitung des Gedichts erschließen. Sie wird im Folgenden skizziert.

Aus den textlichen Varianten vor allem in den beiden letzten Strophen des Gedichts (9.10) werden drei regional differenzierte Hauptredaktionen des „Stabat Mater“ erschlossen<sup>14</sup>: Die Deutsche, die Romanische und die sog. Salz-

burger Redaktion<sup>15</sup>, die zwischen beiden vermittelt.

Deutsche Redaktion:

- 9A *Fac me plagis vulnerari,  
fac me cruce inebriari  
et cruore filii*
- 9B *Flammis ne urar succensus,  
per te, virgo, sim defensus  
in die iudicii.*
- 10A *Christe, cum sit hinc exire,  
da per matrem me venire  
ad palmam victoriae.*

Romanische Redaktion:

- 9A *Fac me plagis vulnerari,  
cruce hac inebriari  
ob amorem filii.*
- 9B *Inflammatum et accensus,*
- 10A *Fac me cruce custodiri,  
morte Christi praemuniri,  
confoveri gratia.*

Salzburger Redaktion:

- 9B *Flammis orci ne succendar  
Per te, virgo, fac defendar  
In die iudicii.*

Gemeinsam:

- 10B *Quando corpus morietur,  
fac, ut animae donetur  
paradisi gloria.*

Inhaltlich ergeben sich aus den unterschiedlichen Textfassungen interessante Schwerpunkt-Verlagerungen:

Zwar taucht in allen Versionen der Str. 9B das Bildfeld des Feuers und der Flammen auf; aber in der Romanischen Version (9B\*) ist das lyrische Ich selbst entflammt, und zwar *ob amorem filii* (9A\*).

In der Deutschen Version wird das Bild der Flammen dagegen eschatologisch übertragen auf den Ort des ewigen Feuers, die Hölle, zu dem der Dichter und Beter am Gerichtstag verurteilt zu werden fürchtet, aber durch Marias Fürbitte auf Bewahrung davor hofft (9B). Noch stärker betont die Salzburger Redaktion die Höllenperspektive: „Mach, dass ich nicht von den Flammen des Orkus verschlungen werde, mach, dass ich am Tag des Gerichts von dir, Jungfrau, verteidigt werde“. Dadurch entsteht ein weit größerer Kontrast zur „Herrlichkeit des Paradieses“ als in der Romanischen Redaktion.

Eine zweite deutliche inhaltliche Differenz stellt die christologische Wende dar, die die Deutsche Rezension in Str. 10A auszeichnet: In ihr wird Christus zweimal angerufen und um „*palmam victoriae*“ wie um „*paradisi gloria*“ gebeten, während in der Romanischen Redaktion auch die Schlussbitten an Maria gerichtet bleiben und ihre Vermittlung bei der Zuwendung der Passionsgnaden Christi erbeten wird (10A).

Übrigens ist nur in der Romanischen Redaktion die Reimsystematik zur Schluss-Str. 10B konsequent bewahrt (*gratia – gloria*), während sie in der

Deutschen gestört erscheint: *victoriae – gloria!*

Dies ist mit ein Grund, warum die Hymnologen<sup>16</sup> der durch Handschriften aus Italien, Frankreich und Spanien erschlossenen Romanischen Redaktion die zeitliche und stilistische Priorität zuerkennen und die Deutsche Redaktion, bezeugt durch Handschriften und Drucke aus Deutschland, Österreich, Böhmen, Mähren und der Schweiz, zeitlich nachordnen; noch später, nämlich ins späte 15. Jh., wird die Salzburger Redaktion angesetzt<sup>17</sup>. Die Romanische Redaktion zeichnet sich insgesamt durch „höhere stilistische Stimmigkeit und gedankliche Kohärenz“ aus<sup>18</sup>.

Diese redaktionsgeschichtlichen Beobachtungen und Bewertungen haben zum Resultat einer mehrheitlich vertretenen Konsenshypothese geführt, dass der Ursprung der „Stabat-Mater“-Dichtung in Frankreich oder Italien zu suchen sei.

Zur Terminologie sei noch ergänzend nachgetragen:

Die Romanische Redaktion wird auch „*Analecta-Version*“ genannt, weil sie Blume und Dreves als die ursprüngliche Fassung in ihre Sammlung *Analecta Hymni Medii Aevi* aufgenommen haben (54. Band, Nr. 201). Die Deutsche Redaktion trägt alle Bezeichnungen „*Vatikan-Version*“, weil sie 1908 zum Bedauern von Blume<sup>19</sup> vom Vatikan als offizielle liturgische Textversion anerkannt wurde.

Im Folgenden werden einige sprachliche Besonderheiten der „Stabat-Mater“-Dichtung vorgestellt.

## 2. Formen

Beim „Stabat Mater“ handelt es sich um ein lateinisches Reimgedicht mit 10 Doppelstrophen. Die Doppelstrophik wird durch das Reimschema a-a-b/c-c-b hergestellt, das konsequent durchgehalten wird und den formalen und klanglichen Reiz des Gedichtes ausmacht, auch wenn der Reim bisweilen „unrein“ ist bzw. sich nur auf Silben erstreckt, die nach der letzten betonten Silbe des Verses folgen (z.B. *filius/gladus* in Str. 1, *vixero/desidero* in Str. 6)<sup>20</sup>.

Die 3. Zeile der jeweiligen Halbstrophe, die das Reimschema a-a unterbricht, nennt, wenigstens zu Beginn des Gedichts, die Ursache der Leiden Marias und erhält dadurch besonderes Gewicht, das der lautliche Dissens unterstreicht:

Str. 1A: Das Hängen des Sohnes am Kreuz ist die Ursache der mütterlichen Tränen;

Str. 1B: Das Durchdringen des Schmerzensschwertes ist der Grund für ihre Seelentrauer.

In der weiteren Abfolge des Gedichts ist die jeweilige 3. Zeile stärker in die Syntax der vorausgehenden Zeilen eingebunden und verliert dadurch die jeweils für neue Informationen sorgende Tonstelle.

Das Versmaß besteht aus vierhebigen Trochäen; in der Fachmetrik wird es als „trochäischer Dimeter“<sup>21</sup> bezeichnet.

Einige markierte sprachliche Phänomene, die zur hohen Qualität der Dichtung beitragen und inhaltliche Akzentstellen angeben, seien hervorgehoben<sup>22</sup>:

- Das sind zum ersten die kurz aufeinanderfolgenden alliterierenden rhetorischen Fragen in Str. 3A und B: *Quis est homo? Quis non potest?* Sie vereinnahmen als Behauptungen verstanden den Rezipienten etwa in dem Sinn: „Es gibt doch niemanden, der sich der Mittrauer und Mitklage mit Christi Mutter entziehen kann“ oder anders gesagt: Jeder, der sich auf diese Passionsbetrachtung einlässt, muss mitweinen und mittrauern (*qui non fletet, non potest contristari*).

- Ein besonders eindrückliches wiederkehrendes Moment stellen die „*Fac-me-Bitten*“ dar<sup>23</sup>; sie finden sich ab der Str. 5 fast in jeder Strophe (Str. 6 ausgenommen) bis zum Schluss, in beiden Rezensionen insgesamt achtmal, wenn auch an unterschiedlichen Stellen. Dieses an die leidende Mutter gerichtete „Lass mich“ oder „Mach, dass ich“ bindet den Bitteil des Gedichts sprachlich zusammen und steht inhaltlich mit der zentralen Bitte um die *compassio* in Verbindung. Auch der persönlich-private Charakter des gereimten Gebets wird dadurch unterstrichen.

- Schließlich ist die Häufung und Steigerung der marianischen Titel sowohl in der Gebetsanrede als auch in der Umschreibung Marias als Gebetsvermittlerin bemerkenswert:

Bezeichnen die Str. 2 und 3 Maria mit dem Titel „Mutter“ mit entsprechenden Referenzen: „Mutter des Eingeborenen“ (Str. 2), „Mutter Christi“ (Str. 3A.B), so erfährt der Muttertitel in den Str. 5.6 jeweils Steigerungen mit der Apposition „*fons amoris*“ (Str. 5A) und dem Attribut „*Sancta Mater*“ (Str. 6A). Im 2. Teil der Dichtung bildet Str. 8A ohne Zweifel den Höhepunkt in der durch Alliteration gesteigerten vokativischen Titulatur „*Virgo virginum praeclara*“. Der Titel „*virgo*“ für Maria wird bis zum Gedichtende durchgehalten; das gilt für alle drei Redaktionsstufen in den Str. 9 und 10.

- Schließlich führt die relativ späte Einführung des lyrischen Ich in Str. 5A und die Präsenz dieses Beter-Ich bis zum Gedichtende zu einer wichtigen gliedernden Zäsur innerhalb des Gesamtaufbaus: Die Str. 1.2 und 4 sind geprägt durch eher objektiv distanzierte Beschreibung der unter dem Kreuz leidenden Mutter und der Ursachen ihrer Pein durch das Kreuzigungsgeschehen; Str. 3 wendet sich generell an alle Zeugen des blutigen Geschehens und erheischt allgemeine Mittrauer. Erst in Str. 5 bringt sich das betende Ich ein, zeigt dadurch seine persönliche Betroffenheit von dem Geschehen, bezieht alle seine Bitten in der vertraut-persönlichen Gebetsanrede des „Du“ („*te*“) auf Maria (wenigstens in der Romanischen

Tradition bis zum Gedichtende) und verwandelt das Gedicht ab dieser Wende zum persönlichen Bittgebet; markiert ist diese Wende zusätzlich durch die sensitive Interjektion „Eja“ in der Anrede an die „*mater, fons amoris*“ (5A). Diese Dominanz des betenden Ich bleibt durch die Doppelstrophen 5-9 hindurch kontinuierlich bestehen und ist formal verifizierbar durch den Gebrauch der 1. Person bei den verbalen Prädikaten (7x) und der 1. Person des Personal- und Possessiv-Pronomens *me, meus* (12x).

Diese formale Beobachtung ist für die Gattungs- und Herkunftsbestimmung des „*Stabat-Mater*“ grundlegend, denn sie bestimmt das Gedicht eindeutig als Frucht der persönlichen Frömmigkeit, eben als betrachtende subjektive Gebetsliteratur und nicht als objektives liturgisches Gebet. Diese Mutation des „*Stabat Mater*“ erfolgt wesentlich später und widerspricht eigentlich seinem primären und genuin persönlichen Gebetscharakter.

• Die Großgliederung des Gebetgedichtes liegt damit fest: Es hat die beiden Hauptteile:

Str. 1–4: Objektive Situationsschilderung der Szene unter dem Kreuz und der Gefühle Marias.

Str. 5–10: Subjektiv gefärbte Bittreihe, direkt gerichtet an die *Mater dolorosa*.

Erst ganz am Ende, in Str. 10B, wird das betende Ich zugunsten des verallgemeinernden „*animae*“ als Empfängerin der „*paradisi gloria*“ aufgegeben.

Als Binnengliederung ergibt sich in Teil 1 eine Hervorhebung der Str. 3 mit ihren rhetorischen Fragen.

Im Teil 2 legt sich die engere Zusammengehörigkeit der Str. 5 und 6 (durch die „*Mater*“-Anrede), der Str. 7–9 (durch gehäufte *Fac-me-Bitten*) nahe; in der Romanischen Redaktion zählt auch noch die Schlusstrophe 10 dazu („*Fac me*“), während die Str. 10 in der Deutschen Redaktion durch die christologische Anrede (10A) vom vorangehenden Teil abgesetzt ist.

Die formalen Beobachtungen zu Sprache, Poetik, Wort- und Formengebrauch haben bereits einige inhaltlich relevante Ergebnisse erbracht wie die Gattungsbestimmung des „*Stabat Mater*“ als persönliches Bittgebet und das wichtige *compassio*-Thema, repräsentiert in den *Fac-me-Bitten*.

Die weiteren Inhalte des „*Stabat Mater*“ sollen im folgenden Punkt dargestellt werden.

### 3. Inhalte

Dieser zentrale Punkt sei unter die Leitfrage gestellt: Warum hat das mittelalterliche Reimgedicht oder Reimgebet des „*Stabat Mater*“ einen solch nachhaltigen Erfolg in der weiteren Literatur- und Frömmigkeitsgeschichte gehabt und auch eine derart breite Rezeption z. B. auch in der Musikgeschichte erfahren? Was sind außer seiner formalen

Schönheit und literarischen Qualität die inneren Gründe für seine breite Nachwirkung?

**3.1** Das „*Stabat Mater*“ ist aus biblischen Grundlagen erwachsen; es knüpft an drei Szenen der neutestamentlichen Evangelien an und schmückt sie dichterisch aus.

Die Grundszene stammt aus der Johannes-Passion (Joh 19,25–27); nur der vierte Evangelist stellt Jesu Mutter unter das Kreuz zusammen mit dem „Lieblingsjünger“ und lässt beide im Vermächtnis Jesu aufeinander verwiesen sein. Das „*Stabat Mater*“ hat aber ausschließlich Interesse an der Mutter Jesu und fühlt sich in ihre Leiden ein.

Die sieht der Dichter als Erfüllung der Weissagung Simeons bei der Darstellung Jesu im Tempel an (Lk 2,34–35), ein Schwert werde die Seele Marias durchdringen; dieses Bildwort Simeons wird schon in der 1. Str. aufgegriffen: „... *pertransivit gladius*“.

Schließlich klingt in der Abschlussbitte um „*paradisi gloria*“ Jesu Verheißung an den mitgekreuzigten reuigen Schächer an, ebenfalls aus dem Lukas-Evangelium (Lk 23,42f.)

Es sind ganz gewiss diese drei vertrauten biblischen Szenen und Worte aus dem Passionsgeschehen, die grundlegend zur Nachwirkung und Beliebtheit des Reimgebetes beigetragen haben. Sie helfen zur Vertiefung und Aktualisierung der biblischen Betrachtung.

**3.2** Der besondere Reiz des Gedichts für den Rezipienten besteht darin, dass er die Passion Jesu in dreifacher Brechung und damit in besonders intensiver *compassio* betrachten kann: In der Ergriffenheit des *Dichters*, im Mitleiden *Marias* und in der Marter ihres Sohnes, wie sie v.a. Str. 4 detailliert enthält: Geißel, Folter, Verlassenheit.

In diesen Leidens- und Mitleidensbildern der Str. 1–4 klingt aber deutlich auch die Glaubensüberzeugung von der Heilsbedeutung dieser Leiden an: So in Str. 4A: „*Pro peccatis suae gentis* ...“ und durch die Wahl von *poena* (Str. 2B und 6B) zur Bezeichnung der Qualen des Sohnes, die durch unsere Schuld (*poena*) veranlasst sind. M.a.W.: „Die Leiden Marias unter dem Kreuz sind mehr als nur menschliche Trauer über den Tod des Sohnes, es ist bewusstes Mitleiden in innerer Konformität mit den Erlösungsabsichten Christi“<sup>24</sup>. So sind ihre Schmerzen nicht nur die Wehklage über den Tod, sondern die Wehen einer wunderbaren Geburt, der Geburt der Kirche, die aus Jesu Lebenshingabe hervorgeht und die sein Heils- und Erlösungswerk repräsentiert. Grundlage dafür ist die Kirchenväterdeutung der Seitenwunde Jesu (Joh 19,33f.), aus der das sakramentale Handeln der Kirche hervorgehe. In der mariologischen Weiterführung dieser Auslegung (angereichert durch Offb 12,1f.4f.) gebiert Maria in ihrer *compassio* mit Christus die Kirche. Im „*Stabat Mater*“ und seinem

Zentralthema der *compassio* wird Maria als eine Art *Co-Redemptrix* verstanden und der Gläubige empfindet sich in seiner *compassio* selbst als Teil der Passion Jesu.

In dieser Auffassung beginnt die Geburt der Kirche bereits mit der Geburt Jesu in Betlehem; diese Geburt vollendet sich unter dem Kreuz, wenn Maria unter Schmerzen noch einmal Geburtswehen erleidet und die Kirche gebiert.

Diese Anschauung dürfte der Anlass der Nachdichtung des freudenvollen Pendants des „*Stabat Mater*“ sein, des „*Stabat Mater Speciosa*“ (s. u. 4.1), das in der Geburt Jesu auch die Geburt der Kirche besingt. Ganz in der Konsequenz dieser Theologie bzw. Ekklesiologie stellt F. Liszt im Weihnachtsteil seines „*Christus-Oratoriums*“ das „*Stabat Mater Speciosa*“ dem „*Stabat Mater Dolorosa*“ im Passionsteil gegenüber.

Maria unter dem Kreuz als Vermittlerin der Erlösungsgnade ist ein wichtiger theologischer Schwerpunkt vor allem in den Str. 1–4.

**3.3** In den inständigen Bitten der Str. 5–8 strebt der Beter nach dem Einswerden mit den Schmerzen Marias (Str. 5A) und gleichzeitig mit der Pein des Gekreuzigten (Str. 6B; 8A: „*Fac me tecum plangere*“; aber auch 8B: „*Fac, ut portem Christi mortem, passionis fac consortem*“). Mit diesen gehäuften Bitten um das Anteilgewinnen am Leiden klingt Paulus an und seine oftmals artikulierte Sehnsucht nach dem Leiden mit Christus, um ganz mit ihm eins zu werden (Röm 8,17; Gal 2,19). Die christliche Theologie hat hier die Vorstellungswelt der hellenistischen Mysterienreligionen aufgegriffen, wonach der Mensch durch bestimmte Riten mit seinem Gott so eins werden kann, dass er – wie Paulus – „mit ihm stirbt“ und „in ihm lebt“<sup>25</sup>.

Ganz eng mit dieser ersehnten Einswerdung und Verschmelzung mit der Gottheit ist verbunden der Zustand der „*Verliebtheit*“, der folgerichtig auch im „*Stabat Mater*“ zur Sprache kommt und in Str. 5B ausdrücklich erbeten wird: *Fac, ut ardeat cor meum in amando Christum Deum* mit dem Ziel, ihm wohlgefällig zu sein (*ut sibi complaceam*), und noch einmal gesteigert in Str. 9A und B, vor allem in der Fassung der Romanischen Redaktion: „Lass mich bei diesem Kreuz trunken werden von Liebe zu dem Sohne, entflammt und entzündet durch dich, Jungfrau“<sup>26</sup>. Das „*Stabat Mater*“ nimmt in diesen Passagen durchaus schon die ungehemmt erotische Sprache der Gottes- und Christusliebe der mystischen Barockdichter in ihren Lied- und Kantatentexten voraus.

Und wo so viel von Liebesvereinigung und Liebesleid die Rede ist, ist die Vorstellung vom Liebestod nicht mehr weit, der Sehnsucht, dass sich erst im Sterben und im Übergang in ein neues Leben die Liebe zum ersehnten Du vollständig erfüllt: Ist es nicht konsequent,

dass das „Stabat Mater“ in Str. 10B mit diesem Todesausblick schließt: Umfasst nicht „*paradisi gloria*“ auch das erst dort erfüllte Liebesglück?

**3.4** Ein letzter theologischer Schwerpunkt, der zur intensiven Nachwirkung des „Stabat Mater“ beigetragen hat, wäre noch anzuführen: Und das ist die Sonderstellung, die die „Stabat-Mater“-Dichtung in der Deutung des Heilstodes Jesu einnimmt. Er ist ja, obwohl im Neuen Testament nicht einheitlich interpretiert, in der Theologiegeschichte seit Anselm von Canterbury (1033–1109) ganz von dessen Satisfaktionstheorie geprägt und vereinnahmt: Jesus hat durch sein Leiden und Sterben die Sühneleistung, die Genugtuung (Satisfaktion) erbracht, die notwendig war, um Gottes Zorn wegen unserer Sünden zu besänftigen.

Das „Stabat Mater“ aber sieht in seinem Gesamtduktus und in seinen eben erläuterten Schwerpunkten das Heil, das durch das Kreuz kam, nicht in den juristischen Kategorien von Sühne und Wiedergutmachung den Menschen vermittelt, sondern durch das Einswerden mit Christus und Maria im liebevollen Mitleiden der *compassio*: „Trunken von Liebe zu Christus und Maria (Str. 9A), entflammt und entzündet durch sie (9B\*) ist der Beter geschützt am Tag des Jüngsten Gerichts, bewahrt durch das Kreuz, wie von Schutzmauern umgeben durch den Tod Christi“<sup>27</sup>: „*morte Christi praemuniri*“.

P.-G. Nohl verweist als Quelle dieser kontroversen Deutung des Heilstodes Jesu auf Petrus Abaelard (1079–1142), der im Gegensatz zu Anselm in der personalen Kategorie der Liebe Gottes und unserer Gegenliebe den Grund für die Vergebung der Sünden sieht<sup>28</sup>.

In diesen aus dem Text erarbeiteten vier Schwerpunkten des „Stabat Mater“ könnten innere Gründe für seine ausgeprägte, vielstufige Rezeption gefunden sein; sie lauten zusammengefasst:

Sein biblischer Ausgangspunkt, die Deutung der *Compassio* Marias als Geburtswehen der Kirche, die Liebesvereinigung mit Christus und Maria, die sich als Gegenposition zu Anselms Deutung des Heilstodes Jesu behaupten kann.

Die Rezeption des „Stabat Mater“ soll im abschließenden Punkt wenigstens noch skizziert werden.

#### 4. Rezeption

**4.1** Aus der umfangreichen und vielschichtigen Rezeptionsgeschichte des „Stabat Mater Dolorosa“ sei als erstes Beispiel das schon genannte positive Imitat des „Stabat Mater Speciosa“<sup>29</sup> aufgeführt. Es steht zeitlich der Vorlage wohl relativ nahe; handschriftlich ist es erstmals 1495 in einer Edition von Jacopone-Gedichten belegt, die beide „Stabat-Mater“-Gedichte enthält. Das *Speciosa*-Gedicht geriet dann offen-

*Mater Dolorosa*, Stich von J. Sebastian Klauber, um 1750

sichtlich in Vergessenheit, bis es 1852 von A.F. Ozanam in den „*Poètes Franciscaines en Italie au 13ème siècle*“ aufgenommen und transkribiert wurde; so erklärt sich auch die Aufnahme in das „Christus“-Oratorium von F. Liszt im Jahr 1867.

Der Autor hatte offensichtlich die Absicht, sein Gedicht deutlich als Imitation des Originals erkennen zu geben und mit der idyllischen Darstellung des Weihnachtsgeschehens ein Gegenstück zur Passionsstimmung des *Stabat Mater Dolorosa* zu schaffen. Gezielt werden die Termini aus den Wortfeldern „Trauer, Schmerz, Kreuz, Leiden und Sterben“ durch passende Äquivalente der Bereiche „Freude, Geburt, Schönheit und Zufriedenheit“ ersetzt<sup>30</sup>. Tod und Menschwerdung Jesu sollten so in den großen Zusammenhang des Erlösungsgeschehens gestellt werden, eine konsequente Ergänzung des *Stabat Mater Dolorosa*.

**4.2** Zur Wirkungsgeschichte des „Stabat Mater“ gehört auch sein Weg in die Liturgie der Kirche<sup>31</sup>. Denn ursprünglich

war das „Stabat Mater“ Privatgebet und entstammt der privaten Andacht und Betrachtung der Passion Jesu, was die Dominanz des Beter-Ich im Gedicht eindeutig erweist. Erst im 14. Jh. ist es bei Prozessionen der Geißlerbewegung<sup>32</sup> und innerhalb der *Laude* der Franziskaner als liturgisches Element belegt.

Im 15. Jh. erscheint es im Rahmen des nur regional gefeierten Festes „*Mariae Sieben Schmerzen*“ als Sequenz der Messliturgie bzw. als Hymnus, verteilt auf das Offizium. Die Sequenz fiel aber dann der tridentinischen Liturgiereform zum Opfer, die die Sequenzen bekanntlich auf eine Vierzahl im Kirchenjahr reduzierte: Ostern, Pfingsten, Fronleichnam, Allerseelen.

Aber auch als Privatgebet wurde das „Stabat Mater“ weiter tradiert vor allem über die Stundenbücher, und hier besonders durch die Aufnahme in das seit dem Ende des 15. Jh. häufig gedruckte Gebetbuch „*Hortulus animae*“<sup>33</sup>.

Nach dem Tridentinum taucht das „Stabat Mater“ liturgisch auf den Servitenorden beschränkt auf, dem 1667 ein

eigenes Fest „Mariae Sieben Schmerzen“ für den 3. September-Sonntag gestattet wurde. Ins Römische Missale wird das „Stabat Mater“ erst 1727 aufgenommen, als das gleichnamige Marienfest auf den Freitag vor Palmsonntag verlegt wurde. Kirchenweit wurde dieses Fest samt seiner Sequenz 1814 vorgeschrieben, als Pius VII. aus napoleonischer Gefangenschaft zurückkehrte; so erklärt sich die späte gregorianische Vertonung aus Solesmes<sup>34</sup>. 1913 hat Pius X. das Fest auf den Tag nach Kreuzerhöhung verlegt (15. Sept.)<sup>35</sup>; dort ist es auch im Missale Romanum von 1970 verblieben mit fakultativ zu singender „Stabat-Mater“-Sequenz; sie ist in den neueren liturgischen Büchern weiter abgedruckt.

**4.3** In einem dritten Abschnitt der Rezeptionsgeschichte seien noch einige Hinweise auf Übersetzungen geben.

Das lateinische Reimgedicht wurde schon früh ins Mittelhochdeutsche und ins Mittelniederdeutsche übersetzt wurde: Krass führt acht mittelhochdeutsche Übertragungen der Deutschen Redaktion, sechs mittelhochdeutsche der Romanischen Redaktion, vier mittelniederdeutsche der Romanischen Redaktion und eine mittelniederdeutsche Übertragung der Deutschen Redaktion an, die größtenteils aus dem 15. Jh. und beginnendem 16. Jh. stammen<sup>36</sup>, also ca. 20 Übertragungen ins damalige Deutsch des ausgehenden MA.

Im 18. und 19. Jh. wurde das „Stabat Mater“ mehrfach ins Deutsche übertragen, oft mit dem ambitionierten Bemühen, das markante Reimschema der lateinischen Vorlage zu übernehmen.

Nur drei solcher dichterischer Übertragungen seien hier kurz genannt<sup>37</sup>:

An erster Stelle stehe die des Dichters, Philosophen und genialen Übersetzers griechischer und lateinischer Literatur Christoph Martin Wieland von 1779: zu ihr existiert eine briefliche Notiz des Dichters, die in einer Wielandausgabe<sup>38</sup> so zusammengefasst ist:

„Das „Stabat Mater“ übertrug Wieland zuerst am 28. Februar 1779 in reimlosen Versen; da er aber in dieser Gestalt „bei seinen Weibern“, die ihn „den ganzen Tag Pergolesis „Stabat Mater“ am Klavier leiern oder heulen hörten“, und denen zu Gefallen er sich der Arbeit unterzogen hatte, nur „einen sehr mitelmäßigen Effekt“ tat, so machte er sich in der richtigen Erkenntnis, daß in dergleichen Stücken das Herzrührende zum Teil im Reime stecke, am folgenden Morgen nochmals ans Werk und „würgte so lange daran, bis es gegen 1 Uhr fertig war“ (Brief an Merck von diesem Tag). Die Übersetzung, die er in der Karwoche der Kaiserin Maria Theresia übersandte, ließ er 1781 im Februarheft seiner Zeitschrift drucken ...“.

Die Übertragung von Wieland trug viel zum großen Bekanntheitsgrad von G.B. Pergolesis bekannter „Stabat-Mater“-Vertonung<sup>39</sup> bei.

In der Dirigierpartitur von G. Verdis „Stabat-Mater-Vertonung“ findet sich eine Richard Wagner zugeschriebene Nachempfingung des lateinischen Gedichts, die sprachlich durchaus gelungen und auch vorlagengetreu erscheint.

Dem lateinischen Originaltext ist hier die klassische Übersetzung des Hymnologen und Kirchenlieddichters Heinrich Bone (1813–1893) beige druckt. Sie ist aus der Kirchenliedpraxis des Liedes „Christi Mutter“ vertraut. Mir erscheint sie auch heute als die dem Original nächste, seiner Stimmung am besten entsprechende, weil uneitle und sensible Übertragung.

Eine eher persönliche Bemerkung zur Beschäftigung mit dem „Stabat-Mater“-Text stehe am Schluss:

Auch wenn uns heute die Leidensmystik und überschwängliche Leidensvereinigung des Gedichts fremd erscheint und unserem Verständnis der Passion Jesu nicht mehr entspricht, zumal uns die historischen Auswüchse im Flagellantentum und in der Geißlerbewegung bekannt sind, ist das Themawort der Dichtung „Compassio“ aktuell: Einfühlen in das Leid des anderen, um seine Lasten zu tragen oder zu erleichtern, ist von uns häufig gefordert. Bei dieser anspruchsvollen Fähigkeit der Kon-Dolenz im wörtlichsten Sinn, dem Mittrauern und Mitleiden mit Leid und Schmerz betroffener Mitmenschen, erfährt die zentrale Bitte der Dichtung Erdung, Tiefgang und horizontale Ausrichtung auf das Du neben mir: *Me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam* – „Lass mich die Gewalt des Schmerzes fühlen, damit ich mit dir trauern kann“.

#### Anmerkungen:

- 1 Überarbeitete und gekürzte Fassung eines Vortrags ihm Rahmen einer Tagung über „Stabat-Mater“-Vertonungen vom 15.–21. Jh. an der Katholischen Akademie Domschule Würzburg am 24. März 2012.  
Herzlicher Dank sei gesagt an Referatsleiter Joachim Herten, Würzburg, für die Einladung, Prof. Dr. Ulrich Konrad, Würzburg, für vielfachen fachlichen Rat, den Verantwortlichen der Klosterbibliothek Scheyern für wertvolle Literaturbeschaffung.
- 2 A. Krass, Art. „Stabat Mater Dolorosa“, in: B. Wachinger u.a. (Hg.), Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Band IX, Berlin 21995, 207–214, hier: 208.
- 3 C. Blume, Der Sänger der Sequenz auf die „Schmerzensreiche Gottesmutter“, in: Stimmen der Zeit 89 (1915) 592–598, hier 596; s. C. Blume-G. Drewes (Hg.), Analecta Hymnica Medii Aevi, Leipzig 1886–1922: Bd. 54 (1914) Nr. 201.
- 4 Zit. nach Blume (Anm. 3) 597.
- 5 So mit Bestimmtheit Blume (Anm. 4) 596 f., auch J. Fink, Der Dichter des Stabat Mater, in: Geist und Leben 21 (1948) 352–360, hier: 355.
- 6 Das Folgende nach Krass (Anm. 2) 208 und J. Szöverffy, Marianische Motive der Hymnen, Medieval Classics: Texts and Studies 18, Leiden 1985, 71–86.
- 7 Nach Szöverffy (Anm. 6) 73.75–78.
- 8 Analecta Hymnica Medii Aevi, Leipzig 1886–1922 (s. Anm. 3): Bd. 53 Nr. 103 und Bd. 54 Nr. 202.

- 9 S. Krass (Anm. 2) 208.
- 10 Szöverffy (Anm. 6) 72.
- 11 Szöverffy (Anm. 6) 74.
- 12 So Krass (Anm. 2) 208.
- 13 Blume (Anm. 3) 594 f. Trotzdem wird Jacopones Autorschaft weiter vertreten, so z. B. von Szöverffy (Anm. 6) 86–92, auch von Fink (Anm. 5) 355 f.
- 14 Das Folgende nach P. Menke, Die Darstellung von Maria in ausgewählten Stabat-Mater-Vertonungen, [http://www.homes.uni-bielefeld.de/bielefeld2006\\_1-15\\_hier:3](http://www.homes.uni-bielefeld.de/bielefeld2006_1-15_hier:3).
- 15 Rekonstruiert von H.-J. Behr, Stabat Mater Dolorosa. Zum Verhältnis von Vorlage und Bearbeitung in der Lieddichtung des Mönchs von Salzburg, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 116 (1987) 83–99.
- 16 So Blume (Anm. 3) und Krass (Anm. 2) 208.
- 17 S. Behr (Anm. 15) 89.
- 18 Krass (Anm. 2) 208.
- 19 Blume (Anm. 3) 596.
- 20 So Menke (Anm. 14) 2.
- 21 J. Kayser, Beiträge zur Geschichte und Erklärung der alten Kirchenhymnen, Bd. II, Paderborn 1886, 130 f. und J. Blume, Geschichte der mehrstimmigen Stabat-Mater-Vertonungen, 2 Bde., Musikwissenschaftliche Schriften 23, München 1992, 19.
- 22 S. dazu auch Fink (Anm. 5) 353, Szöverffy (Anm. 6) 86 f. und Menke (Anm. 14) 1 f.
- 23 Beobachtungen dazu auch bei Fink (Anm. 5) 353 und Szöverffy (Anm. 6) 87.
- 24 M. Seybold (Hg.), Maria im Glauben der Kirche, Eichstätt 1985, 101, zit. nach P.-G. Nohl, Lateinische Kirchenmusiktexte, Kassel 2006, 199.
- 25 S. Nohl (Anm. 24) 201.
- 26 Freie Übersetzung von Nohl (Anm. 23) 201 f.
- 27 Nohl (Anm. 24) 205.
- 28 Nohl (Anm. 24) 205.
- 29 Der lateinische Text samt Varianten und Übersetzung findet sich bei Kayser (Anm. 21) 184–190.
- 30 Nach Menke (Anm. 14) 4 f.
- 31 F. K. Prassl, Art. „Stabat mater dolorosa. I. Liturgisch“, LThK<sup>3</sup>, Bd. IX, Freiburg 2000, 908 f. und A. Adam-R. Berger, Art. „Sequenz“, Pastoralliturgisches Handlexikon, Freiburg 1980, 476 f.
- 32 Bezeugt für das Jahr 1398 in der Summa historialis des Antonin v. Florenz, s. Krass (Anm. 2) 210.
- 33 Krass (Anm. 2) 210.
- 34 M. Marx-Weber, Art. „Stabat mater dolorosa“. II. Musikalisch“, LThK<sup>3</sup>, Bd. IX, Freiburg 2000, 909.
- 35 1908 erfolgte die Festlegung der Textfassung nach der Deutschen Redaktion durch den Vatikan (s. o.).
- 36 Krass (Anm. 2) 210–214.
- 37 Erwähnt sei auch die freie, christozentrisch ausgerichtete „Nachbildung“ des „Stabat Mater“ von F. G. Klopstock aus dem Jahr 1770; sie wurde von F. Schubert vertont (D 383). Das „Stabat Mater“ ist auch in Goethes „Faust I“, in „Gretchens Gebet“ dichterisch nachempfunden: „Ach neige, du Schmerzreiche, dein Antlitz gnädig in meiner Not. Das Schwert im Herzen, mit tausend Schmerzen blickst auf zu deines Sohnes Tod“.
- 38 Wielands Werke, Bd. II, Meyers Klassikerausgaben, Leipzig o. J., 144.
- 39 Dazu Blume (Anm. 21) 108 und T. Schipperges, Musik und Bibel, Band II: Neues Testament, Bärenreiter Basiswissen, Kassel 2009, 242 f.

**Anschrift des Autors:** Benediktenweg 1, 85298 Scheyern

\*\*\*