

Zum „Stabat Mater“ von Giuseppe Verdi

Vorbemerkung: Als gemeinsames Hauptwerk erarbeiteten Chor und Orchester der Wieswoche 4 des Jahres 2011 den 2. Satz von G. Verdis Spätwerk „Quattro pezzisacri“: „Stabat Mater“. Vorbereitend dazu wurde im internen Abendgottesdienst am 10.08.2011 die folgende Einführung angeboten.

1. Die textliche Grundlage von Verdis Komposition ist ein mittelalterliches Mariengedicht. Es betrachtet die Passion Jesu aus der Perspektive eines Beters, der sich in das Leid der Mutter unter dem Kreuz ihres Sohnes einfühlte und mit ihren Schmerzen und Qualen leidet. Das „Stabat Mater“ meditiert die Passion Jesu damit in dreifacher Brechung: Der *Dichter* betrachtet *Maria*; in ihrem Leiden spiegelt sich *Jesu* Leiden.

2. Anlass der Dichtung sind zwei neutestamentliche Stellen ganz unterschiedlicher Herkunft:

a) Nur das Johannesevangelium stellt Maria unter das Kreuz ihres Sohnes, zusammen mit dem „Lieblingsjünger“: Joh 19,25-27. Die anderen Evangelien reden allgemein von Frauen beim Kreuz Jesu oder nennen andere Frauennamen (vgl. Mk 15,40f. Par.). Nur bei Johannes spricht der Gekreuzigte das Vermächtnis an Mutter und Lieblingsjünger aus, einander anzunehmen: „Frau, siehe deinen Sohn“; „(Sohn), siehe deine Mutter“. Rudolf Schnackenburg hat in seiner anrührender Auslegung Mutter und Sohn auf Synagoge und Kirche interpretiert und damit eine typologische Auslegung der beiden Gestalten unter dem Kreuz plausibel gemacht. Was wäre der Synagoge in ihrer weiteren Geschichte erspart geblieben, hätte sich ein solches Verständnis der Stelle im Christentum durchgesetzt?

b) Die zweite den Dichter inspirierende Stelle steht im Lukasevangelium: Es ist Simeons Weissagung an Maria bei der Darstellung Jesu im Tempel, das Kind werde „ein Zeichen sein, dem widersprochen wird“, und infolge dessen werde „ein Schwert durch (ihre) Seele dringen“: Lk 2,34-35.

Ergänzend zur biblischen Quellenlage kann gesagt werden, dass in der Abschlussbitte des Gedichts um „paradisgloria“ Jesu Verheißung an den einen der mitgekrenzigten Schächer anklingt: „Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein“ (Lk 23,43).

3. Die beiden Hauptstellen gaben in der Marienfrömmigkeit der folgenden Jahrhunderte Anregung zu reicher Ausschmückung der Szene unter dem Kreuz und Marias „Compassio“ - „Mitleiden“ mit ihrem Sohn: Die Verehrung der „Sieben Schmerzen Marias“ und die künstlerische Darstellung der „Mater Dolorosa“ mit einem Schwert in der Brust, auch das Vesperbild des Karfreitag-Abends, die „Pieta“, haben in diesen biblischen Aussagen ihre Wurzeln, gehen aber weit darüber hinaus.

Die Dichtung des „Stabat Mater“ war wohl zunächst ein Privatgebet, das aus der Kreuzesmystik des Bernhard von Clairvaux hervorgegangen sein könnte; von dort stammt das Stichwort der „Compassio“ mit dem Gekreuzigten, das die Kunst bisweilen in einer Umarmung Bernhards durch den Gekreuzigten darstellt (auch der seine Arme nach den Menschen ausbreitende Gekreuzigte im Würzburger Neumünster kommt aus der Tradition der bernhardinischen Mystik). Das Gedicht ist daher wohl älter als die franziskanische Passionsfrömmigkeit (vgl. die Stigmatisierung des Hl.

Franziskus), der man sehr lange in Gestalt des Franziskanerlehrten Jacopone da Todì (um 1230-1306) das „Stabat Mater“ zugeschrieben hat; dies ist mittlerweile aufgegeben. Die anonyme Dichtung stammt wahrscheinlich aus Italien oder Spanien, gelangte erst ausgangs des Spätmittelalters als Sequenz in die Liturgie des damals aufkommenden Marienfestes der „Sieben Schmerzen“ und erhielt mehrere Choralversionen.

Das Gedicht, das aus 20 lateinischen Kurzstrophen zu drei Zeilen besteht, deren erste beiden gereimt sind, thematisiert in meditativer Wiederholung die „Compassio“ des Beters mit Maria.

Nach der Beschreibung der Situation unter dem Kreuz zu Beginn stellt das Gedicht eine Reihe von rhetorischen Fragen, die das Mitleiden und Mitfühlen mit der Mater Dolorosa unumgänglich machen: „Quis est homo, qui non fleret?“ – „Welcher Mensch müsste nicht weinen?“, „Quis non potest contristari?“ – „Wer müsste nicht mittrauern?“. Dann geht der Beter zu einer Reihe von Bitten über, in denen er die Einswerdung mit den Schmerzen Mariens sucht: „Eja mater, fons amoris, mesentire vim doloris fac, ut tecum lugeam“ – „Ach, Mutter, Quelle der Liebe, lass mich die Gewalt des Schmerzes fühlen, damit ich mit dir trauern kann“. In diesem Teil häufen sich die Ehrentitel für Maria, wie „Sancta Mater“ – „Heilige Mutter“, „Virgo virginum praeclara“ – „leuchtende Junfrau der Jungfrauen“. Erst die letzten beiden Strophen wenden sich an Christus und nennen das Ziel des weitausholenden Gebets: Die Erlangung von „palmavictoriae“ – „der Siegespalme“ und „paradis gloria“ – „des Paradieses Herrlichkeit“, also die endzeitliche Vollendung des Beters bei Gott. Schon vorher, in Strophe 10, war als diesseitiges Ziel dieser Passionsbetrachtung genannt worden: „Ut sibi complaceam“ – „dass ich ihm gefalle“ – das Wohlgefallen Christi für den Beter, das sich aus seiner Christusliebe ergeben möge.

Die hohe Popularität, die das Mariengedicht im Spätmittelalter und in der beginnenden Neuzeit schnell auch diesseits der Alpen erlangen konnte, lässt sich auch daran ermessen, dass es ca. 20 mittel- und neuhochdeutsche Übertragungen erfuhr.

Auch die Komponisten haben sich durch alle Jahrhunderte hindurch mit der Dichtung auseinandergesetzt; bekannt geworden sind aus der vorklassischen, klassischen und romantischen Periode vor allem die Vertonungen von Pergolesi, Rossini und Dvorak.

4. Wodurch zeichnet sich die „Stabat-Mater“-Vertonung Verdis aus? Das persönliche betrachtende Gebet der Dichtung hat bei Verdi eine dramatische Ausdeutung der Leiden und Schmerzen von Mutter und Sohn erfahren, so dass das Werk weithin Züge einer dramatischen Passionsvertonung annimmt: Als Beispiele verweise ich auf den Oktavabsturz bei „pertransivit gladius“ – „ein Schwert durchdrang (sie)“ (As – as), bei dem man den durch den ganzen Körper dringenden Schmerz des Schwertstiches nachempfinden kann, auf die scharfen Punktierungen bei „tormentis et flagellis“ – „Folter und Geißel“, die die Geißelschläge suggerieren, und das verhauchende „dum emisit spiritum“ – „als er den Geist aufgab“. Doch hält sich Verdi insgesamt streng an den Ablauf der Dichtung, vermeidet jegliche Wiederholung, gliedert streng nach den Strophen in Einzelblöcke mit stets neuen musikalischen Gedanken und reichen instrumentalen Farben.

5. Bei aller Bewunderung für die nachschöpferische und einfühlsame Kraft der Vertonungen muss man freilich kritisch feststellen, dass der „Stabat Mater“-Text nicht mehr unserer Sicht und unserem Verständnis der Passion Jesu angemessen ist; die Leidensmystik und überschwängliche Leidensvereinigung des Gedichts liegen uns fern, zumal uns ihre historischen Auswüchse im Flagellantentum und in der Geißlerbewegung bewusst sind; das „fac me plagis vulnerari“ – „lass mich durch deine Qualen verwundet werden“ ist dafür einschlägig.

Und doch ist das Leitwort der Dichtung „Compassio“ – „Mitleiden“ geerdet und hat seine auch heute aktuelle menschliche Seite: Einfühlen in das Leid des anderen, um seine Lasten zu tragen oder zu erleichtern, ist von uns allen immer wieder gefordert. Ich denke aktuell an das Einfühlen und Mitleiden mit den Schmerzen der Mütter und Frauen, die täglich in den immer noch andauernden Kriegen ihre Männer und Kinder verlieren. Ich denke an die Anforderungen an Trauerarbeit und Mitleiden mit den Sterbenden der Hospize und der Palliativstationen und ihren Angehörigen. Bei der dazu erforderlichen Fähigkeit der Con-Dolenz im wörtlichsten Sinn erfährt die Bitte der Dichtung Erdung und Tiefgang: „Me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam“ – „Lass mich die Gewalt des Schmerzes fühlen, damit ich mit dir trauern kann“.

Theodor Seidl

Literatur:

KRASS, A., Art. „Stabat mater dolorosa“, in: WACHINGER, B. u.a. (Hg.), Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Berlin 1995, 207-214.

OEHLMANN, W. – WAGNER, A., Reclams Chormusik- und Oratorienführer, Stuttgart 1999, 287f.

PRASSL, F.K., Art. „Stabat Mater dolorosa“, in: LThK 9, Freiburg 2000, 908f.

SCHNACKENBURG, R., Das Johannesevangelium 3. Teil, HThK-NT IV,3, Freiburg 1976, 323-328.