

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Christus

Liszt, Franz

Leipzig, [1901]

12. Stabat mater dolorosa

[urn:nbn:de:bsz:31-83284](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-83284)

Dass das erste vokale Motiv in den Seligpreisungen (No. 6) aus derselben liturgischen Melodie hervorgegangen ist, wurde bereits erwähnt. An eine bewusste Verwendung ist dort wohl nicht zu denken, wohl aber giebt die wiederholte Reminiscenz Gelegenheit, darauf hinzuweisen, in welch' intensiver Weise die liturgischen Melodien sich dem Komponisten eingeprägt hatten, so nachdrücklich, dass er wie mit geistigem Eigentum damit schaltete.

Zu No. 12: Stabat mater dolorosa. (Textbuch S. 15.)

Das *stabat mater dolorosa* ist eine so weitverbreitete, weltbekannte, in alle Schichten des Volks tief eingedrungene und von Angehörigen aller christlichen Konfessionen so hochgeschätzte Dichtung, dass man für einige Mitteilungen über Entstehung, Geschichte und Verbreitung dieses Hymnus allgemeines Interesse voraussetzen darf. Er gehört zu den sogenannten Sequenzen, das waren Messgesänge, die sich an das Alleluja zwischen Epistel und Evangelium anschlossen. Aus der ausserordentlich grossen Anzahl dieser mittelalterlichen Dichtungen sind fünf, nämlich: *Victimae Paschali*, *Veni sancte spiritu*, *Lauda Sion*, *Dies irae* und *Stabat mater dolorosa* ausgewählt und der Liturgie der römisch-katholischen Kirche einverleibt worden.

Mit untrüglicher Sicherheit ist der Dichter unserer Sequenz nicht festgestellt, doch wird allgemein *Jacobus de Benedictis* — aus dem angesehenen Geschlechte der *Benedetti* — aus Todi als Verfasser angenommen. Er ist um die Mitte des 13. Jahrhunderts geboren, 1306 am Weihnachtstag gestorben und war Jurist. Der unter tragischen Umständen erfolgte Tod seiner jungen Frau erschütterte den reichen, lebenslustigen Rechtsanwalt so, dass er beschloss, den Freuden der Welt zu entsagen. Er trat unter die Tertiärer, lebte in selbstgewählter Dürftigkeit und erhielt, hervorgerufen durch die zur Schau getragenen Absonderlichkeiten, den Beinamen *Jacopone* oder *Jacovone* (der tolle, wahnwitzige). Zwei Gedichte verschafften dem oft abgewiesenen endlich die Aufnahme in den Franciskanerorden, dem er nun als Laienbruder angehörte. Das *stabat mater dolorosa* sollte seinen Namen unsterblich machen; die Hymne gehört — nebst dem einem anderen Verfasser entstammenden *dies irae* — zu den ergreifendsten religiösen Dichtungen des Mittelalters. Schriftsteller verschiedenster Konfessionen und Richtungen ergehen sich in Lobpreisungen des Gedichtes und allgemeines Interesse dürfen die Aussprüche von Männern wie

Tieck, Wieland, Lisso, Kayser, Bitter, Storek u. a. beanspruchen. In Wielands Teutschem Merkur (1781, Febr., S. 97 ff.) findet sich eine Besprechung der Klopstockschen Übertragung zu der Komposition von Pergolese und folgende Beurteilung des Gedichtes:

„So ganz elend können sie (die von einigen verachteten lateinischen Hymnen des Mittelalters) wohl nicht sein, da sie fähig waren, eine Seele wie Pergolesis in die erhabenste Begeisterung zu versetzen und ihr jene in einem so hohen Grade psychagogischen Melodien und Harmonien einzugeben, von welchen jemand irgendwo gesagt hat:

„Es hören, wenn du das Schwert im tief zerrissenen Busen
Der göttlichen Mutter beweinst, mitweinende Engel dir zu.“

Die Wahrheit von der Sache ist, dass der fromme Mönch, der, in einem der finstersten Jahrhunderte, dieses Lied in der Einfalt seiner Seele, aber gewiss aus Drang des wahrsten Gefühls, in innigster Teilnehmung, Wehmut und Bussfertigkeit, mit einem Herzen, das von Glauben und Liebe überwallte — aber freilich in barbarischem Latein (er kannte kein besseres) und oft in platten Reimen — hervorstammelte, gewiss keinen Anspruch an die Lauream Apollinarem machte, noch zu machen hatte: aber dass seine Strophen bloss als stammelnde Seufzer eines einfältig-redlichen, büssenden Mönches, der, in frommer Entzückung, das Kreuz des Erlösers wirklich zu umfassen glaubt, die Schmerzen der göttlichen Mutter wirklich sieht und theilt u. s. w., eine Wahrheit, eine Wärme und ein Sublimes in sich haben, wobei jeder nicht gefühllose oder nicht durch Ueberfeinerung ekelgemachte Zuhörer (denn es muss gesungen und gehört werden) das barbarische Latein und die schlechten Reime vergisst. Man fühlt ganz eigentlich, dass der Mann es an einem Charfreitag, in seiner kleinen düsteren Zelle, vor einem grossen Kruzifix knieend, ejakulirt hat, und man sieht in der Strophe: „*Fac me plagis vulnerari, Cruce hac inebriari Ob amorem filii*“, wie er wirklich in der heiligen Trunkenheit der Liebe und des flammenden Eifers, auch mit dem Gekreuzigten und seiner Mutter zu leiden, die Geissel ergreift, und gleichsam nicht satt werden kann, sich Blutrünstig zu machen und zu zerfleischen.“

Die ähnlich lautenden Urtheile der anderen oben genannten Schriftsteller mitzuteilen, ist hier nicht der Ort; es möge genügen, auf sie hingewiesen zu haben.

Einen besseren Beweis für die Bedeutsamkeit der Dichtung

und das Interesse, das sie allerorten erweckte, giebt es nicht als den, dass die Zahl der bekannt gewordenen deutschen (und niederländischen) Übersetzungen heute über hundert beträgt. Lavater, Fouqué, Simrock, Klopstock, Tiedge und viele andere haben sich damit beschäftigt; dass auch Richard Wagner eine Übersetzung lieferte, wird weniger bekannt sein.

In gleichem Masse wie die Übersetzer interessierte die Hymne die Komponisten. Von dem Kapellmeister des Papstes Marcellus, Palaestrina, angefangen, bis zu dem evangelischen Friedrich Kiel sind 125 Kompositionen zuverlässig bekannt. Von den Komponisten sind vorzugsweise zu nennen: Palaestrina, Josquin de Près, Orlandus Lassus, Astorga, Pergolese, J. Haydn, Fr. Schubert, Rossini, Kiel, Dvorak. —

In weite Kreise des Volkes ist die Hymne getragen worden durch die sog. Albaten, das waren Geisslerbrüderschaften (Flagellanten) die, angethan mit einer weissen Kappe, im 13. und 14. Jahrhundert erst in Oberitalien, später auch in Deutschland, Frankreich etc. von Stadt zu Stadt zogen und geistliche Lieder, unter denen besonders häufig das *stabat mater* und *dies irae*, sangen. Später bemächtigte sich die Kirche des Liedes. Die Verehrung der Mutter Gottes, der um ihres Sohnes Jesu willen leidenden Mutter Maria, war allerdings schon längst volkstümlich in der Christenheit. Der im Jahre 1255 vom Papst Alexander IV. bestätigte Orden der Serviten verdankt dieser Verehrung seine Entstehung. Als das Fest *Septem Dolorum B. (eatae) M. (ariae) V. (irginae)* — das Fest der sieben Schmerzen der Mutter Gottes — in der katholischen Kirche eingeführt wurde, schaltete man in die Messe die Sequenz *Stabat mater dolorosa* ein. Für die rheinische Kirchenprovinz geschah diese Einführung durch die Kölner Provinzial-Synode im Jahre 1423. Papst Benedict XIII. schrieb das Fest für die ganze katholische Kirche 1727 für den Freitag vor Palmsonntag vor. Pius VII. ordnete 1814 ein zweites Fest für den 3. Sonntag im September an. Bei diesen beiden Gelegenheiten wird das *stabat mater dolorosa* in der Messe vom Priester nach einer feststehenden, in jedem Missale zu findenden Melodie gesungen. Ausser in der Messe hat das *stabat mater dolorosa* noch im sogenannten Tagzeiten-Offizium Aufnahme gefunden und zwar werden gesungen in der Vesper die 1.—5., in der Mette (*ad matutinam*) die 6. und 7., und in den „Laudes“ die 8., 9. und 10. Strophe. Die Melodien für die Messe und für das Tagzeiten-Offizium sind verschieden; jene besteht aus 5 ver-

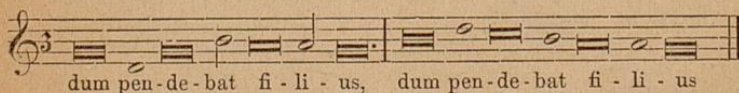
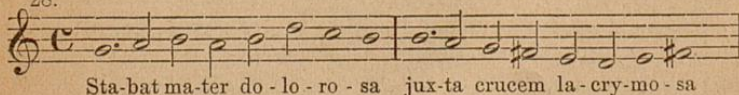
schiedenen Sätzen, die abwechselnd auf die Strophen verteilt diese nur aus einem Satze, nach dem alle Strophen gleichlautend gesungen werden.

Die Dichtung ist in drei Formen erhalten, einer langen, mittleren und kurzen. Die mittelgrosse Form ist die gewöhnlich gebräuchliche und nach Annahme vieler Hymnologen auch die älteste. Die beiden ältesten Übersetzungen stammen von dem Mönch Hermann in Salzburg, der in der letzten Hälfte des 14. Jahrhunderts lebte. Nachstehend der Wortlaut der ersten Strophe beider Übersetzungen; bei der unter b aufgeführten ist die Autorschaft des Hermann verbürgt.

- a) Bei dem kreuz in jamers dol
stunt die muter schmerzen vol,
da ir werder sun da hieng,
Seufzte hoch ihr edel sele,
traurig, trub, in laides quele
si ein scharphes swert durch gieng.
- b) Maria stuent in swindem smerzen
bei dem Kreuz und weint von herzen,
da ir werder sun an hieng,
ir geadelte zarte sele
ser betruedt in jamers quele
scharf ein sneident swert durchging.

Ausser den beiden Melodien nach denen die Hymne im Gottesdienste gesungen wird, giebt es eine Reihe anderer, die in Choralbüchern alter und neuer Zeit zu finden sind. Liszt hat sich an die Ritual-Melodie nicht gehalten, sondern die Anregung zu seiner Komposition durch eine Melodie erhalten, die in einem Mainzer Gesangbuch 1661, 1665 steht und wohl weitere Verbreitung gefunden hat. Dort lautet sie:

28.



bei Liszt:

29. Chor.

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa
 jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa dum pen -
 de - bat fi - li - us, dum pen - de - bat fi - li - us.

Diese Melodie beherrscht — mit Ausnahme des Mittelsatzes — das ganze Stück, auch das *Inflamatus* basiert darauf.

Zu No. 13: Osterhymne „O filii et filiae“. (Textbuch S. 18.)

Die Osterhymne *O filii et filiae* gehört nicht zu den ältesten Gesängen der christlichen Kirche, wie L. Ramann und andere schreiben. Dagegen spricht schon die Anwendung des Reimes. Bemerkenswert an der lateinischen Dichtung ist, dass der Accent nicht gewahrt bleibt, sondern nur die Silbenzahl. Auch ein liturgisches Lied ist in der Hymne nicht zu erblicken, da sie nirgend in der Liturgie vorkam oder vorkommt. Nach Mitteilungen des in der Hymnologie ausgezeichnet bewanderten P. Drewes S.I. haben wir es mit einem lateinischen Volkslied zu thun, das in Frankreich sehr verbreitet ist. Es nimmt in der Osterzeit denselben Platz ein, wie das *Adeste fidelis* (zu dem es ein Pendant ist) in der Weihnachtszeit. Das Lied stammt aus dem 17. Jahrhundert und findet sich, als „*Chant du temps de Paques*“ bezeichnet, in *Heures de Notre Dame à l'usage de Rome*, Paris 1621, S. 172 ff. — Im Musikalischen Wochenblatt 1886, No. 33 (Leipzig, E. W. Fritzsche) teilt H. Franke mit, das Lied in einem Prämonstratenser Prozessionale gefunden zu haben, was wieder auf französischen Ursprung hinweist, wie auch an dem obengenannten Orte angegeben ist, dass die Hymne einem Pariser Prozessionale entnommen wurde. H. Franke schreibt weiter: „Dort heisst sie richtiger Prosa. Es ist dies übrigens eine Prosa