

## Der Dichter des Stabat Mater

Von Dr. Josef Fink, Essen

Golgotha ist der Inbegriff des Leides. Ermessen am irdischen Maß bleibt die Geduld Christi unerreicht von allen Leidträgern. Hier wirkt eine Macht des Beispiels für Menschen, deren Schultern das Schicksal drückt. Dennoch, der Trost am größeren Leid des andern gilt wenig für den, der veranschlagt, daß im Leid nicht nur eine Erprobung der Kraft, sondern der Sinn des Lebens steckt. Offenbar geworden im Tod des Erlösers und seitdem Unterpfand eines neuen Glaubens, bedrängt die Gnade Gottes die Herzen in ihrer Not, ruft sie zur beispiellosen Gesinnung Christi auf, das Schwere zum Ziel eigener Wahl zu machen, das Leid nicht nur zu tragen, sondern zu wagen, nicht mehr zu leiden, sondern zu opfern, aus der Last des Schicksals sich zur Freiheit der Liebe zu erheben, deren immer unvollendetes Maß die Abstände bestimmt, die der Mensch in den Verhältnissen seines Lebens findet: Unfertigkeiten, wenn er über sich hinausdenkt, Enttäuschungen, wenn sein Denken in ihm befangen bleibt. Die Idee der völligen Vereinigung mit Gott hat etwas Zwingendes. Der Mensch, Träger dieser Idee, steht zwischen Weltverlorenheit und mystischem Gotterlebnis im Kampf um ihre Verwirklichung.

Der Dichter des Stabat mater hat die Muttergottes zur Hauptgestalt seines Leidgesanges gemacht. Verbunden mit ihr sind zwei andere Gestalten: der gekreuzigte Christus und das Ich des Dichters. Von beiden her wird zunächst ein Verständnis für das Leid Mariens gesucht. Maria erscheint als die benedicta mater unigeniti, als die gebenedete Mutter des Eingeborenen, gepriesen trotz allem Leid; aber sie ist auch die Mutter, die jeder beweinen muß, der keiner sein Mitgefühl versagen kann. Die Spannung dieser Gegensätze reicht von der äußersten Verlassenheit eines Menschenkindes bis zur „Mitwirkung“ am göttlichen Erlösungswerk. Die Vorstellung des Dichters hiervon drückt sich in einem Hin und Her der Bildkomplexe aus, die allerdings keinem ungeordneten Drang folgen, sondern in kunstvoller Komposition gegeneinander gesetzt sind. Auf die beiden ersten Strophen, die die Szenerie vermitteln, folgen zwei Strophen, die die Hochgebenedete in ihrem Leid betrachten. Die nächsten beiden Strophen tauchen die leidende Gestalt ganz in ihr irdisches Maß. Was dann folgt, wird ungestümeres Begreifen. Eine Strophe, aus der das Wissen um den Sinn des Leidens aufflammmt: pro peccatis! — um der Sünde willen! Und die andere, die die unfaßliche Schwere, die dennoch bleibt, in ihrer letzten grauenvollsten Enthüllung zeigt, indem sich die weihnachtliche Erinnerung an den dulcem natum, das liebliche Kind, dagegenstellt.

Zwar hat der Gesang bis hierher die Form des Berichtes und der Betrachtung. Aber es wirkt eine dramatische Wucht vom ersten Wort an, dem szenischen „Stabat“. Da stand sie, die Mutter, unter dem Kreuz. Wie sie begreifen, wie etwas aussagen über den Sinn ihrer Situation! Blieb sie nicht

die Mutter eines gekreuzigten und im Tode untergehenden Menschen auch da, wo der Gekreuzigte selbst den Sinn der Dinge wendete? Denn „als Gott“, sagt Augustinus, „hatte er keine Mutter“. Maria war „die Mutter seines Fleisches, seines Menschseins, die Mutter der Schwachheit. Zu ihr sagt er gleichsam: meine Gottheit hast du nicht geboren“. Schleicht hier nicht die dunkle Angst heran, daß das geschlagene Weib unter dem Kreuz auch der österlichen Mitfreude nicht mehr fähig sein werde, wenn ihre Mutterschaft so ganz in dem sich erschöpfte, der am Kreuz zugrunde ging! Keine irdische Vergleichbarkeit, sondern diese einzigartige Erfahrung Mariens, Mutter der Schwachheit zu sein, an der Gottheit ihres Sohnes keinen Anteil zu haben, macht ihre Demut der Hingabe Christi ähnlich, rückt ihre Not derjenigen ihres leidenden Sohnes nahe, macht ihre dem Gekreuzigten verbundenen Schmerzen vom Sieg her, in dem er als Gott triumphiert, zu Geburtswehen der Erlösung. Ihr Anteil am Erlösungswerk ist in ihrer Mutterschaft begründet, weil ihre Mutterschaft zur Menschwerdung Gottes hinzugehört. Ein ungeheuerlicher Ausblick auf die Erwählung des Geschöpfes Maria; denn ihre Mutterschaft gehört zum Tod Christi, zum Büßertod, zum Erlösertod und zur Verklärung des Auferstandenen.

Begriffen aus solchen Aspekten ist die Gestalt der *mater dolorosa* plötzlich nicht mehr Gegenstand bloßer Betrachtung, sondern Mitte inbrünstigen Gebetes. Vor „Eia mater“, „Wohlan denn, Mutter“ liegt eine tiefe Zäsur. Eia mater ist mit deutlichem Bezug dem *Stabat mater* gegenübergestellt. Der Bericht wird durch Anrede abgelöst. Hinwendung zu Maria als der Mittlerin der Gnade, die im Leid wirksam ist, Erkenntnis, die Leiden Christi selbst verdient zu haben, Verlangen nach ganzer Gemeinschaft mit der schmerzhaften Mutter, ja Bereitschaft zur Passion Christi und in dieser Bereitschaft endlich ein Bündnis der Liebe mit Maria: diese Erlebnisstufen füllen die nächsten vier Strophenpaare aus. Dabei ist die Anwendung des „fac“ (gib mir, laß mich) beachtenswert. Es verknüpft je die beiden ersten und die beiden letzten Strophen dieser Gedichthälfte ganz eng miteinander und stellt auch die beiden Strophenpaare zueinander in Bezug. Wie stark die einer Klammer vergleichbare Verbindung ist, wird einem bewußt, wenn man die Strophen einmal vertauscht. Dann stehen die eigentlich tragenden Gedanken, das Leiderlebnis und das Leidbejahen von Christus her voran. Aber gerade durch die Vorwegnahme des Sekundären, der Leidengemeinschaft mit Maria, wird eine bildhafte Verdichtung, ein Vordergrund zum Hintergrund der Passion Christi gewonnen. Die Zuordnung der 15. und 16. Strophe zueinander ist in dieser Hinsicht besonders kunstvoll, weil die 15. Strophe einerseits ganz nah an den Komplex der 13. und 14. Strophe gerückt erscheint, andererseits aber durch einen deutlich bezeichneten Abstand gerade hiervon getrennt wird. Das Anklingen der dritten Zeilen in der 14. und 15. Strophe ist als Mittel der Steigerung gebraucht. Die feierliche Anrede Mariens, eine ganze Zeile füllend, ist Auftakt zum Schluß. Was solchermaßen inhaltlich wie formal vom Vorhergehenden absticht, bildet mit dem Folgenden eine Einheit. Das Erlebnis des „*Stabat mater*“ gipfelt im Aufstieg zur Passion Christi, womit die 16. Strophe sinn-

gemäß das Ende des Ganzen darstellt. Die Doppelung des „fac“ macht diesen Abschluß so stark. Absicht und Leistung des Dichters sind unverkennbar.

Die vier Strophen, die noch folgen, sind schwankend überliefert. Der Text des römischen Missale lautet anders als der der Handschriften. Man geht der Schwierigkeit nicht aus dem Wege, wenn man den Text des Missale für eine Umdichtung hält. Zwar bietet er besondere Plumpeheiten und den gewichtigen Anstoß, daß er in die durchgehende Anrede Mariens plötzlich eine Anrufung Christi hineinbringt. Aber im Grunde ist der so genannte Urtext nicht besser. Die erste der vier Strophen mutet nach Leitfaden der Mystik an. Die restlichen Strophen enthalten formelhafte Bezugnahmen auf das Sterben. Das „portare mortem“ der 16. Strophe meinte aber etwas ganz anderes, das mystische Mitsterben mit Christus, das lebend vollzogen wird. Zu den inhaltlichen Anstößen tritt der künstlerische Mangel. Die Wiederholung des „fac“ besitzt keine Kraft mehr, nachdem seine dichteste Anwendung vollzogen ist. Anders das vereinzelte „fac“ der 13. Strophe, das vom voraufgehenden Doppel-fac weit absteht und im Doppel-fac der Schlußstrophe eine starke sinnfällige Steigerung erfährt. Die Häufung des „fac“ in den fraglichen Strophen stammt aus einer Manier der Nachahmung. Gerade die Wiederholung kurzer Imperativformen, von Meistern kunstreich gehandhabt, bietet Anreiz zu schalen Erweiterungen. Gebetspraxis und Poesie der Epigonen treiben hier ihre Früchte.

Die Vorstellung von Maria als der *mater dolorosa* ist ganz auf dem geistigen Grund der mittelalterlichen Mystik erwachsen. Man muß sich einmal klarmachen, daß in der bildenden Kunst den schönen und schmerzhaften Madonnen der Zeit eine gleichartige Erlebnisweise der Künstler zugrunde liegt. Überall wirkt eine Hingabe an irdische Bilder, berauschende und erschütternde. Das menschliche Herz feiert Triumphe der Liebe, aus einer glühenden zarten Leidenschaft heraus oder vor lauter Erbarmung im Anblick grenzenloser Not. Im Zusammenhang damit steht die Loslösung der Mariengestalt aus der biblischen Szenerie. Beide Typen, Madonna und Pietà, die eine vielleicht aus Darstellungen der Anbetung der Könige herausentwickelt, die andere eine abgekürzte Passion, vielleicht in direktem Zusammenhang mit Passionsspielen entstanden, sind Marienbilder schlechthin. Daß die Trauernde die tiefer Erfaßte ist, erhellt aus ihrer Verbindung mit dem Gekreuzigten. Wie kein anderes Marienbild ist sie hierdurch in die Wesensmitte des Christentums hineingestellt, nahegerückt dem Zentrum des Meßopfers.

Wie stark das mystische Erleben der Zeit war, wird einem klar, wenn man sich die Bedeutung des Sitzmotivs in der bildlichen Darstellung der trauernden Muttergottes zum Bewußtsein bringt. Die Kreuzigungsszene im Beisein der Mutter war ein so geläufiges Ereignisbild mittelalterlicher Kunst, daß eine Vertiefung im *Stabat mater-Sinne* gar nicht möglich war. Die bildende Kunst hat daher, als sie dem Ereignis die Gültigkeit abringen wollte, das Sterben Christi ins Totsein gesteigert und im Zusammenhang damit aus der beim Kreuz stehenden Mutter eine sitzende, ihren toten Sohn

auf dem Schoß tragende gemacht. Wir sehen hier die Künste in voneinander unabhängigen Motiven zum gleichen Sinn drängen. Wenn viel später erst in Grünewalds Kreuzigung doch das alte Ereignisbild zum Ausdrucksträger des Stabat mater-Sinnes wird, weil jetzt die Kunst „unter dem Geheiße steht, das Unsichtbare und das Greifbare wiederzugeben“ (J. K. Huysmans), so lenkt der Vergleich die Aufmerksamkeit auf die verdichtete Kraft, die dem Hymnus bereits innewohnt. Der Dichter hat sein Stabat mater so ganz mit Leid und Liebe erfüllt, daß das szenische Standmotiv zum Stabat-Symbol geworden ist, zum Symbol für das Leben unter dem Kreuze.

Seiner berühmten und individuellen Leistung zum Trotz ist es dem Dichter des Stabat mater widerfahren, von der modernen Forschung nicht sicher erkannt zu sein: Jacopone da Todi, Bonaventura, Innozenz III., Bernhard von Clairvaux, ja sogar Gregor der Große sind als Verfasser genannt worden. Von denen, die an Jacopone da Todi zweifeln, können lediglich diejenigen, die eine Autorschaft Bonaventuras verfechten, einen ernst zu nehmenden Anspruch erheben. Sie sehen in der 1. bis 14. Strophe soviel Anlehnung an dessen Hymnus auf das heilige Kreuz, daß sie beide Gedichte nur als aus einer Feder stammend begreifen können. Jacopone da Todi gilt mindestens seit dem 17. Jahrhundert als der Dichter des Stabat mater. Die moderne Forschung hat diese Tradition entweder einfach übernommen oder Gründe dagegen aufgeführt. Um Argumente für Jacopone hat sie sich nicht gekümmert. Überliefert ist der Text des Stabat mater in einer Pariser und einer Florentiner Handschrift des 15. Jahrhunderts, die beide die italienischen Lauden des Jacopone da Todi enthalten. Beidemal ist das Stabat mater nicht das einzige lateinische Stück der Handschrift, sondern es handelt sich immer um mehrere Lieder, die mit den in der Vulgärsprache verfaßten, sämtlich dem Jacopone gehörigen Gedichten verbunden sind. Wenn auch unter den lateinischen Dichtungen einige sind, die nicht von Jacopone stammen, so kann man nicht insgesamt die lateinischen als verdächtig bezeichnen. Im Gegenteil, der Schreiber, der seine Handschrift mit dem Titel versah „... Laudes quas fecit S. frater Jacobus de Tuderto...“ muß, als er die lateinischen Texte anfügte, bei aller Möglichkeit irriger Zuweisungen auch wirklich dem Jacopone gehörige lateinische Stücke gekannt haben. Darum ist anzunehmen, daß das berühmteste und beste ein echtes Gedicht Jacopones ist. Freilich, es ist noch das Anklingen an Stellen des Bonaventura in Rechnung zu setzen. Doch wird niemand behaupten wollen, nur die Nachahmung eines anderen sei ein künstlerischer Mangel. Die Anlehnung an eigene Verse wäre auch einer. Jedoch kommt der Gleichklang, nirgendwo sklavisch, sondern voll sinnfälliger künstlerischer Differenzierung, vom gemeinsamen mystischen Grund des Erlebens. Die Beurteilung muß hier eine andere sein als im Falle der schwachen parodistischen Nachbildung „Stabat mater speciosa“. Daß Jacopone da Todi die Schriften Bonaventuras gekannt habe, hat man auch aus den Lauden geschlossen. Die überlegen den genannten Strophen des Stabat mater eingeflochtenen Reminiszenzen sind als seine Leistung verständlicher und so mit dem eigen-

ständigen Wert des Ganzen verträglicher. Der Name Bonaventura ließe hier ein ungeklärtes Verhältnis in eigener Sache.

Der Vergleich des Stabat mater mit dem Gesamtwerk Jacopones ist dadurch erschwert, daß die sicherer Gedichte in der Vulgärsprache, dem Italienischen, geschrieben sind. Dennoch sind gewisse gemeinsame Züge unverkennbar. Dabei ist abzusehen vom allgemeinen Sprachtenor, der mystisches Gemeingut ist. Aber die Komposition verrät allenthalben eine starke Neigung zu klarer Gliederung. Auch hier geht manches, zum Beispiel die Dreistufung des mystischen Weges der Vollendung, auf Einfluß herrschender Theorie zurück. Aber auch Verteilung und Fünfteilung begegnen als hervorstechende Merkmale in umfassenden gedanklichen Komplexen. Hier wirkt ein unabhängiger ordnender Sinn des Dichters. Im Stabat mater wurde bereits die scharfe Teilung in zwei Hälften aufgezeigt. Man spürt die Komposition der gleichen Hand in der tiefen Zäsur, die das Klagelied der Seele über ihre übergroße Liebe (90) ebenfalls genau in der Mitte teilt. Dem äußeren Einschnitt liegt auch hier ein inneres Maß zugrunde. Der übersteigerte Ausdruck der sich selbst betrachtenden Liebe wird dem Begriff der Ordnung unterstellt. Diesmal geht eine geistliche Betrachtung plötzlich in Dialogform über. Es ist ein Kunstgriff, um in nun überwiegender Du-Betrachtung den Ausdruck der Liebe noch gültiger zu fassen. Die Vergleichspunkte zum Aufbau des Stabat mater liegen auf der Hand. Im ganzen kann die Betrachtung der Lauden auch lehren, daß nie ein kraftloses Gerede über das Sterben nach Art frommer Bettelgebete vorkommt. Der Tod ist für Jacopone das große Zeichen der Vergänglichkeit, der Gegenpol der ewigen Liebe, deren höchster Triumph gerade die Überwindung des Irdischen ist. Überall mündet diese Schau des Lebens in den breiten Strom des alltäglichen Daseins ein, und das Absterben für die Dinge der Welt bleibt Sehnsucht und Not der nach Gott verlangenden Seele. Für das Leben, nicht für die Sterbestunde dichtet Jacopone da Todi. Der mystische Tod in Christus, das Sterben vor Liebe ist der Sinn seines Gesanges. Hier gibt sich auch der echte Abschluß des Stabat mater nochmal deutlich zu erkennen. Die jetzige Form ist spätere Zutat. Es fehlt ihr die große Art der ersten Gestalt.

Wenn man bedenkt, welchen besonderen Charakter das lateinische Stabat mater als Werk eines zur Hauptsache italienisch schreibenden Dichters hat, dann möchte man von vornherein vor dem Versuch einer Übersetzung resignieren. Das Lateinische offenbart hier bereits jenen überpersönlichen Charakter wie sein Gebrauch als Kirchensprache. Eine Übersetzung vollzieht daher durch die andere Sprache in diesem Fall nicht nur eine Änderung an der Persönlichkeit des Dichters, sondern sie löscht einen unnachahmlichen integrierenden Zug seiner Dichtung aus. Ich habe aus der Erkenntnis, die Eigenart des Stabat mater in Deutsch nicht ganz fassen zu können, einen Mittelweg zwischen strenger Übersetzung und freier Nachdichtung gesucht, habe, da nun einmal die Sprache des Dichters aufgegeben war, mich auch von seiner Wortwahl, seinem Rhythmus und Reim freigemacht und lege hier einen deutschen Text vor, der nur den großen Gedankengang des Hymnus und seine meisterliche Komposition wiedergeben will.

Beim Kreuz stand voller Zähren  
in Schmerzen, ach so schweren,  
die Mutter, deren Sohn

dort hing. Ein Bild der Qualen!  
Ihr schlug mit wunden Malen  
ein Schwert das arme Herz.

Die Hochgebenedete  
ganz Gottes Dienst Geweihte  
versank in bitterem Weh.

Sie sah, den sie geboren,  
in Tod und Schmach verloren  
und blutend untergehn.

Wen rührte nicht dies Trauern  
zu eigenem Erschauern  
vor Christi Mutter Pein!

Wer könnte ihr entfliehen,  
sich ihrem Schmerz entziehen,  
der je sich ihr genaht?

Für alle Sünder leiden,  
war Opfer dieser beiden  
bis in den Tod hinein.

Die Frucht des eigenen Leibes  
verdarb vor dieses Weibes  
zerquält' Angesicht.

O Mutter, aus den Schmerzen  
laß meinem armen Herzen  
der Liebe Quell erstechn!

Laß mich in Glut entbrennen!  
So möge Gott mich kennen  
und gnädig zu mir sein!

Du heilige Mutter präge  
des Kruzifixus Schläge  
tief meinem Herzen ein!

Er hat für mich gelitten,  
der Wunden, die ihn schnitten,  
will ich teilhaftig sein!

Laß mich mein ganzes Leben,  
an Christi Schmerz ergeben,  
dein Leidgefährte sein.

Mit dir beim Kreuz zu stehen  
und mich in dir zu sehen,  
das ist mein großer Wunsch.

Du Zierde aller Frauen,  
sollst mir dein Weh vertrauen,  
Dem Kind der Gnade dein!

Ich will den Tod ertragen,  
die Mitlast aller Plagen  
mit Christus treu bestehn.

Es drängt einen, jenseits aller literarischen und ästhetischen Würdigung, zu dem Menschen, der dieses gedichtet hat. Eine unsagbare Leiderfahreneheit liegt über dem Ganzen. Hier wirkt mehr als spekulatives mystisches Sichversenken. Nicht nur die Glut einer verzückten Seele, sondern die Leidenschaft eines vom Schicksal verwundeten Herzens lodert nach Gemeinschaft im Weh. Sich abfinden im Leid ist groß. Einsamkeit ertragen ist ein Zeichen von Kraft. Aber größer und stärker ist es, von sich aus die Maßstäbe der Gewohnheit zu erschüttern, die Welt zu überwinden, das Leid zu begehrn, nach nichts als nach Liebe zu trachten, eins zu sein mit Gott, und in jedem größeren Schmerz immer neu den Durchbruch des göttlichen Willens in das armselige menschliche Herz zu erleben. Wir kennen das einschneidende tragische Ereignis in Jacopones Leben, das aus dem Weltmann einen Büßer, aus einem berühmten Rechtsanwalt seiner Vaterstadt den Franziskanerbruder gemacht hat. Es war der jähre Tod seiner jungen Frau, die mitten in der Freude eines Festes ums Leben kam, zu Tode getroffen beim Einsturz der festlichen Szenerie. Solche Erlebnisse haben auch andere Menschen zur Einkehr gebracht, andere in Verzweiflung gestürzt. Sie haben die Bedeutung einer auslösenden Wirkung in verborgenen Entwicklungen. Beispielsweise stand für Johanna Franziska von Chantal ein ganz ähnliches Ereignis — der jähre Verlust ihres Gatten durch einen Unglücksfall — am Wege zu ihrer Heiligkeit. Jacopone da Todi, ein leidenschaftlicher Mensch, ein begnadeter Sänger, ein Mann ohne Halbheit, hat in der Stunde der Erschütterung die Erkenntnis des Ewigen geschaut, die Verachtung der Welt gelernt und das volle Maß seiner Gaben, seiner Schmerzen und seiner Zielsetzungen einer neuen Liebe, der unabdinglichen Hingabe an den Willen Gottes zugewendet. So heftig entflammt ihn der neue Eifer, daß er sagt: er wolle den Ruf des Räubers auf sich nehmen (II, XVIII), ja er wolle um Himmel und Hölle unbekümmert sein (I, II), wenn er nur den göttlichen Willen erfülle. Das ist eine derbe, unerbittliche Sprache, kongruenter Ausdruck einer schier maßlosen Natur. Der unechte Schlußteil des Stabat mater verblaßt beim Vergleich nochmal um ein Vielfaches. Der Hymnus in seiner ersten Form hat den gleichen hohen Schwung selbstloser ganzer Verwandlung in das Geheimnis des Leids.

Jacopone hat in einem Gedicht, das von der Ungeduld handelt (28), ein Bild seines eigenen Charakters entworfen. Regel, Gebet und Abtötung, Armut und Entzagung — so sagt er — haben ihm ein gewisses Maß der Vervollkommenung eingebracht. Aber die Ungeduld, die ungezügelte Zunge, die unverzeihliche Haltung gegenüber dem Gegner im geistigen Kampfe haben immer wieder jeden Fortschritt zerstört und ihn immer aufs neue in die Händel der Welt verstrickt. Aber auch so ist er wie aus einem Guß, in dieser menschlichen Schwierigkeit eines extremen Charakters. Der Narr in Christus und der unerbittliche Kritiker, der große Liebende und der unverblümte Tadler ist kein psychologisches Phänomen, sondern eine Persönlichkeit, die in jeder Hinsicht aus dem Vollen lebt, treffsicher im Urteil, drangvoll im Empfinden, unbelehrbar im heiligen Zorn. Daß ein Mann solcher Art nicht gleichgültig den geistigen Auseinandersetzungen innerhalb des

Ordens, dem er angehörte, gegenüberstehen konnte, daß ihn die Wirrnis in Kirche und Welt auf den Platz rief, daß er insbesondere in Gegensatz geriet zu einem ähnlich entschlossenen, aber andersgerichteten Charakter, wie er in Papst Bonifaz VIII. verkörpert war, ja, daß sein Leben in solchen Wagnissen beim Zusammenstoß mit der Macht leidvoll verspielt wurde, im Kerker verdämmerte und doch gerade so zu letzter begehrter Erprobung aufstieg: das alles ist so einleuchtend, daß in diesen Perspektiven, in denen die Persönlichkeit sich spiegelt, der Dichter des Stabat mater vollends seine Anonymität verliert. Wer nochmals den heiligen Kirchenlehrer Bonaventura — nach einem Wort Leos XIII. zwar der „Fürst unter den Mystikern“, aber voll spekulativer Neigung — gegenüberstellt, der kann nicht erkennen, daß der heißere Atem leidgeprüften Lebens, der aus Jacopone strömt, den Zweifel wieder zu Gunsten des Dichters von Todi entscheidet. Das Stabat mater stammt nicht schlechthin aus einer frommen, heilmäßigen Seele, sondern mitten aus dem Leben eines der großen Leidträger dieser Erde. Darum ist es so unvergänglich durch die Zeiten geblieben, nachgebetet heute wie am ersten Tag, nicht nur bewundert, sondern immer wieder miterlebt von Menschen in tiefem Leid und in heiliger Unruhe zu Gott.

Der leidenschaftliche Mönch von Todi weckt Erinnerungen an alte Zeiten. Bei der Stadt wurde eine antike Bronzestatue unter eigenartigen Umständen gefunden. Die Statue lag in der Erde und war zwischen kistenförmig geschichteten Steinen verpackt. Gepanzert, wie sie ist, vielleicht ein Bild des Kriegsgottes selbst, war sie einst sichtbar aufgestellt. Eine Panzerklappe trägt die Weihinschrift. Den seltsamen Platz, an dem das Werk gefunden wurde, hat man als Versteck gedeutet, an dem Heiden das Bild, das ihnen heilig war, vor den Stürmern eines neuen Glaubens retten wollten. Das wäre ein Zeichen unerschütterter Treue und trotziger Gesinnung in den Bürgern des alten Tuder. In Jacopone lebte solche Haltung fort. Freilich, nun galt sie neuen Idealen, weil er den neuen Glauben ganz zu seiner Sache gemacht hatte. Über den allgemeinen Vergleich seines Charakters hinaus zeigt auch sein Werk Verbindungen zur Antike. Man hat Jacopone mit Ovid verglichen. Die Hymnendichtung ist als religiöses Lied in unmittelbarer Linie aus dem Altertum herausgewachsen. Die christliche Mystik fußt auf Ansätzen in der griechischen Philosophie. Dennoch muß man Abschied vom Altertum genommen haben, wenn man Zugang zu einem Geist sucht, dessen Eifer dem Triumph des Leides gilt. Die Antike hat um das Leid gewußt, aber sie ist schließlich daran verzagt. Ihr Untergang hängt mit der Trostlosigkeit zusammen, die im Verhältnis zur Vorstellung von der Schönheit immer mächtiger, immer unabweisbarer wurde, bis der Glaube der Schönheit nichts mehr vermochte und ihr Schein verdarb, während der Mensch immer wieder im Bann der Wirklichkeit stand, nicht einer nur vermeintlich schlimmen, die man mit Philosophie überwinden konnte, sondern einer vom Fluch beladenen, die nur durch Opfer und Sühne erlöst wurde. Das Christentum hat die Antike überwunden durch „die Darstellung des großen vorgelebten Lebens des Gekreuzigten und anderer, die in endlosen

Formen in immer kleinerem Maßstab denselben Gedanken beständig neu verkörpern“ (von Hügel): daß man das Leid begehrn muß, wenn man es, überwinden will. Das Stabat mater bezeichnet zeitentbunden diesen geistigen Ort wahren Christentums, zu dem man immer erst auf dem Wege ist. Es verpflichtet jeden, der es spricht, zu solcher Gesinnung. Zeitverbunden ist es der großartige Ausdruck des zu Ende gehenden 13. Jahrhunderts. Die Verehrung der schmerzhaften Muttergottes war das religiöse Anliegen der Zeit. Die Bestrebungen nach einem eigenen Fest solcher Art reichen in dieses Jahrhundert auf die heiligen Gründer des Servitenordens zurück. Als das Fest später geschaffen wurde, erlangte es dadurch unter den Marienfesten eine besondere Stellung, daß es nicht wie die anderen außerhalb des Kirchenjahres stand, sondern in den Kreis der Christusfeste eingeordnet war. Gleicherweise lösten die Vesperbilder die Mariendarstellung von der Schwelle, auf die sie durch ihren allgemeinen Platz im Portalschmuck verwiesen gewesen war. Jacopones Stabat mater verkörpert diesen Sinn der Entwicklung der Marienverehrung am frühesten und vollendetsten. Die Mitte des Altares, wo das Kreuz aufragt, ist der Ort des Geschehens. Und die Zeiten der Handlung: Stabat mater und Eia mater sind wie Stationen der Messe, wie Opferung und Kommunion.

**A n m e r k u n g :** Zur Bibliographie siehe Lexikon für Theologie und Kirche<sup>2</sup> V 245 und Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche<sup>3</sup> VIII 516. Stellungnahme gegen Jacopone da Todi als Dichter des Stabat mater, jedoch ohne Begründung zuletzt, soweit mir bekannt, durch J. Hollnsteiner in Kirsch, Kirchengeschichte II 2, 198 Anm. 6. Die dem Hymnus zugrundeliegende biblische Szene siehe Johannes 19, 25. Die herangezogenen Lauden sind nach der Ausgabe von G. Ferri, Rom 1910, und nach der deutschen Übersetzung von Schlüter-Storck (röm. Zahlen) zitiert. Das Augustinuszitat über das Verhältnis Mariens zu Christus entstammt dem Tractatus in Johannem VIII, Übersetzung von J. M. Nielsen, Die Hochzeit zu Kana. Zu diesem Komplex vgl. auch Augustinus, Contra secundum Juliani Responsionem imperfectum opus (Migne, Patrologia lat 45, 1553). Zur Mariendarstellung in der bildenden Kunst siehe V. C. Habicht, Maria (Oldenburg 1926). Über das Verhältnis von Antike und Christentum vgl. zuletzt R. W. Livingstone, Greek ideals and modern life (deutsche Ausgabe Hamburg 1947). Dort auch das Zitat aus von Hügels Essays and Adresses. Die bei Todi gefundene Statue ist der sogenannte Mars von Todi im Museo Gregoriano im Vatikan.