



**Antonin Dvořák
Stabat Mater**

**BACH
CHOR
TÜBINGEN**

AUF DIE PLÄTZE, FERTIG, LOSSPAREN!

swt-vorteilkarte.de

EXKLUSIV
für TüStrom- oder
TüGas-Kunden



Sofort lossparen mit 3.000 Angeboten in der Region,
bundesweit und online – für Sie und Ihre Familie.



WIR WIRKEN MIT.

BACH CHOR

TÜBINGEN

6.4.2025

17 Uhr

Stiftskirche Tübingen

Antonin Dvořák

Stabat Mater

Susan Eitrich (Sopran), Pauline Stöhr (Alt)

Bernhard Schneider (Tenor), Lucian Eller (Bass)

BachChor Tübingen

Camerata viva Tübingen

Leitung: Ingo Bredenbach

mit freundlicher
Unterstützung

t Tübingen
Universitätsstadt

Ausführende

Susan Eitrich studierte Gesang bei Prof. Richard Wistreich am Institut für Alte Musik der Musikhochschule Trossingen. Dem Diplom folgte ein künstlerisches Aufbaustudium, das sie mit Auszeichnung absolvierte. Meisterkurse in historischem Schauspiel bei Margit Legler, Gesangskurse bei Richard Levitt (Basel), Emma Kirkby (London) und Jill Feldman (Italien). Sie ist Mitbegründerin des Peñalosa-Ensembles und Kammermusikpartnerin verschiedenster Ensembles, wie dem Deutschen Kammerchor, Flautando Köln, Sette Voci unter Peter Kooij, Capella Caesarea, Les Escapades, Gli Scarlattisti. Auch war sie Gast bei den Solisten des Collegium Vocale Gent unter Philippe Herreweghe. Ihr Repertoire reicht von der Renaissance bis zur Gegenwart und umfasst neben Oratorien und Kantaten auch Liedprogramme. Sie unterrichtet Gesang an der Musikschule Reutlingen und ist als Stimmbildnerin tätig. Diverse CD-Einspielungen beim Carus-Verlag, bei Cornetto, Organum Classics und Harmonia-Mundi sowie Live-Mitschnitte dokumentieren ihre Arbeit.

Die junge Altistin **Pauline Stöhr** wurde 1995 in Tübingen geboren, bekam bereits im Alter von fünf Jahren Violinunterricht und sang im „Kinderchor Tübingen Innenstadt“ bei Ingo Bredenbach. Kurz darauf folgte ihr erster Gesangsunterricht an der Musikschule Tübingen bei Lydia Allert und später an der Musikschule Reutlingen bei Susan Eitrich. Sie gewann mehrere Bundespreise bei „Jugend musiziert“ in

Solo- und Ensemblekategorien und war Stipendiatin des „Förderverein Glocke der Freimaurerloge Reutlingen“.

Im April 2015 begann sie ihr Gesangsstudium an der Hochschule für Musik Karlsruhe bei Hanno Müller-Brachmann. Dort widmete sie sich neben Opern-, Lied- und Oratoriengesang auch intensiv der Neuen Musik, sang verschiedene Uraufführungen und hatte die Möglichkeit, mit Komponisten wie Dieter Schnebel und Wolfgang Rihm an deren Stücken zu arbeiten.

Als Stipendiatin der internationalen Bachakademie Stuttgart 2017 hatte Pauline Stöhr die Möglichkeit, als Solistin mit Helmut Rilling und Hans-Christoph Rademann zu arbeiten und nahm an Meisterkursen mit Andreas Scholl und Peter Harvey teil. Zahlreiche weitere Meisterkurse besuchte sie bei Ingeborg Danz, Anna Bonitatibus, Cornelia Kallisch und Ann Murray. 2019 war sie als Zita in Giacomo Puccinis Gianni Schicchi mit dem „Jungen Kollektiv Musiktheater Karlsruhe“ zu hören.

Nach ihrem Bachelorabschluss 2019 setzte Sie ihr Masterstudium am Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg bei Daniela Denschlag fort und schloss es im Oktober 2022 erfolgreich ab.

Inzwischen ist sie erfolgreich als freiberufliche Sängerin tätig und sowohl als Solistin als auch Ensemblesängerin im In- und Ausland unterwegs.

Sie ist regelmäßiger Gast im SWR Vokalensemble, mit denen sie zahlreiche Uraufführungen sang, und ist zudem Teil verschiedener Ensembles wie der Zürcher Singakademie und dem Rastatter Vokalensemble. Sie arbeitete mit namhaften Dirigenten wie Paavo Järvi, Kent Nagano, René Jacobs und Domingo Hindoyan.

Der Tenor **Bernhard Schneider** studierte an der Kölner Musikhochschule bei Hans Sotin und begann seine Berufslaufbahn als Opernsänger im Düsseldorfer Opernstudio. Über Krefeld und Gelsenkirchen kam er von 1998 bis 2006 als Ensemblemitglied an die Staatsoper Stuttgart.

Dort sang er Partien wie Froh in Rheingold, Andres in Wozzeck, Truffaldino in Die Liebe zu den 3 Orangen, Alfred in Die Fledermaus, Iro in Monteverdis Ulisse, Oronte in Händels Alcina, Wenzel in Die Verkaufte Braut, Junger Mann in Moses und Aron, Janek in Die Sache Makropoulos, Erster Geharnischter in der Zauberflöte und Pang in Turandot.

Seit Sommer 2006 ist er Mitglied im „Klangwunder aus München“, dem Chor des Bayerischen Rundfunks. Er unterhält als Solist ein reichhaltiges Konzert- und Oratorienrepertoire, das von der historischen Aufführungspraxis barocker Werke bis zur Neuen Musik reicht.

In den letzten Jahren zusehends Hinwendung zur Spätromantik und Moderne mit Werken wie Elgar/Dream of Gerontius,

Martin/In Terra Pax und Golgotha, Stravinsky/Oedipus Rex und Schmidts „Buch mit sieben Siegeln“.

Er sang in Konzerthäusern wie der Kölner und Münchner Philharmonie, der Liederhalle Stuttgart, der Alten Oper Frankfurt, dem Berliner Konzerthaus, der Warschauer und Krakauer Philharmonie, dem Atheneum in Bukarest und bei Festivals wie dem Bachfest Leipzig, dem Wiesbadener Musikherbst, der Stuttgarter Bachwoche, dem Kölner Chorherbst, Utrecht Festival, Savoyen Festival, den Luzerner Musikfestwochen und dem Festival de Canarias.

Neben diversen Mitschnitten von Opernproduktionen auf CD und DVD sang er auch in Produktionen von Rundfunkanstalten wie dem WDR, NDR, BR, HR und SWR in romantischen Oratorien von Carl Loewe und Albert Lortzing sowie Opern und Operetten von Berté, Flotow, Lehár, Offenbach und Lanner.

Veröffentlichungen sind erschienen bei Capriccio, Deutsche Harmonia Mundi, CPO, Rondeau und Teldec.

Gastverträge führten ihn nach Bremen (David in Die Meistersinger und Ernesto in Don Pasquale) und von 1996-2002 zu den Bayreuther Festspielen (Kunz Vogelgesang in Die Meistersinger, Junger Seemann in Tristan, Erster Edler in Lohengrin und 4. Knappe in Parsifal).

Lucian Eller, Bariton, erhielt seine erste musikalische Ausbildung als Mitglied der Stuttgarter Hymnus-Chorknaben. Als Knabensopran wurde ihm ein 1. Preis beim Bundeswettbewerb Jugend musiziert verliehen.

Sein Gesangsstudium absolvierte er an der Hochschule für Musik Karlsruhe bei Prof. Maria Venuti und ergänzte es in Meisterkursen bei KS Hilde Zadek, KS Julia Varady und Georg Nigl. Im anschließenden Masterstudium Operngesang am Institut für Musiktheater Karlsruhe verkörperte er wichtige Partien seines Fachs, u.a. Figaro in Mozarts „Le nozze di Figaro“ und Eddy in M.-A. Turnages „Greek“.

Bei den Osterfestspielen Baden-Baden 2014 sang er mit den Berliner Philharmonikern den „Lescaut“ in der Kinderoper „Die kleine Manon“ nach G. Puccini, mit Auftritten im Festspielhaus und der Berliner Philharmonie.

Lucian Eller tritt erfolgreich als Konzert- und Oratoriensänger in Erscheinung, zuletzt u.a. in Homilius' Markus-Passion, Haydns Schöpfung, Händels Messias, Rossinis Petite Messe Solennelle, Mozarts Requiem, Monteverdis Marienvesper und Reinhard Keisers Markus-Passion.

Einen besonderen Schwerpunkt bilden die Werke Johann Sebastian Bachs, darunter seine großen Oratorien, Passionen und Solokantaten. Hierbei konzertierte er u.a. in der Thomaskirche Leipzig und den Stiftskirchen Stuttgart und Tübingen.

Außerdem ist Lucian Eller in vielfältiger Weise als Gesangspädagoge tätig, u.a. als Stimmbildner bei den Stuttgarter Hymnus-Chorknaben und den Chören der Chorschule Lutherana Karlsruhe.

Seit mehr als 75 Jahren hat der **BachChor Tübingen** einen anerkannten Platz im Kulturleben der Universitätsstadt Tübingen. Er wurde 1947 als „TÜBINGER KANTATENCHOR“ von Prof. Hermann Achenbach gegründet und leistet seitdem zum reichhaltigen musikalischen Programm dieser Stadt einen beständigen und vielseitigen Beitrag. Nach dem Tod von Prof. Achenbach wurde der Chor von 1982 bis 1987 von Hans-Walter Maier und von 1987 bis April 2006 von KMD Hanns-Friedrich Kunz geleitet.

Seit Mai 2006 steht er unter der Leitung von KMD Prof. Dr. Ingo Bredenbach. Durch gute Kontakte zur Universität Tübingen ist der BachChor Tübingen ein wichtiges Bindeglied zwischen Stadt und Universität.

Er ist Mitglied im Verband Deutscher Konzertchöre VDKC. Gefördert wird er unter anderem von der Stadt Tübingen, dem Regierungspräsidium und seinem eigenen Förderverein. Während der Corona-Pandemie bemühte sich der BachChor stark um den Erhalt des Kulturlebens im Rahmen der damaligen Möglichkeiten. Während zahlreicher Konzertreisen gastierte der Chor im In- und europäischen Ausland. Eine besondere Ehre war die Einladung zum Bachfest Leipzig 2024.

Sein umfassendes Repertoire reicht vom Frühbarock bis zur klassischen Moderne. Neben Standardwerken kommen auch selten zu hörende Kompositionen zur Aufführung, wie zum Beispiel König David (A. Honegger), Moses (M. Bruch) oder War Requiem (B. Britten). Im Rahmen des Tübinger Komponistinnen-Musikfests gestaltete der Tübinger BachChor mit Luise Adolpha LeBeaus „Ruth“ das Abschlusskonzert mit.

Seit ihrer Gründung im Jahr 2001 hat sich die **Camerata viva Tübingen** sehr erfolgreich im ganzen süddeutschen Raum als erstklassiger Kulturträger etabliert. Zahlreiche hervorragende Kritiken bescheinigen dem Orchester auffallende stilistische Sicherheit und Differenzierungsfähigkeit. Da ihr Repertoire vom 17. Jahrhundert bis zur Avantgarde reicht, spielt sie in den unterschiedlichsten Besetzungsstärken – von der Kammermusik über das Barockorchester, in der klassischen Formation bis zum großen romantischen und modernen Orchesterapparat. Alle Spieler sind in den dabei erforderlichen stilistischen Differenzierungen versiert. Besonders geschätzt wird, wie die „Camerata viva Tübingen“ mit modernem Instrumentarium ein barockes Klangbild erreicht. Auf zahlreichen Konzertmitschnitten und CD-Einspielungen ist dies festgehalten.

Ingo Bredenbach wurde 1959 in Wuppertal geboren. Nach dem Studium der evangelischen Kirchenmusik an der Folkwang-Hochschule Essen (A-Examen 1985) und der Kantorentätigkeit in Meerbusch-Lank (1983-1987) folgte die Tätigkeit als Bezirkskantor in Nagold/Schwarzwald (1987 bis

1999). Von 1998 bis 2009 war Bredenbach Orgelprofessor und Rektor der Hochschule für Kirchenmusik Tübingen der Ev. Landeskirche in Würtemberg. Seit 2010 ist er Kantor an der Tübinger Stiftskirche und Bezirkskantor der evangelischen Gesamtkirchengemeinde Tübingen. Im Mai 2006 übernahm er die Leitung des BachChors Tübingen.

Weit über 100 Lieder und mehrere szenische Singspiele hat Ingo Bredenbach für Kinderchor komponiert. Ein weiterer Schwerpunkt seiner kompositorischen Tätigkeit liegt bei Choralbearbeitungen für Orgel und Posaunenchor. 2012 ist seine Sammlung „Der Neue Quempas“ für Chor und für Klavier und Instrumente im Bärenreiter-Verlag erschienen. Musikschriftstellerische und kompositorische Tätigkeit und Veröffentlichungen bei verschiedenen Verlagen (u.a. Bärenreiter, Carus, Strube).

Bredenbach ist Autor und Mitherausgeber des Lehrbuchs „Probieren & Studieren“ (Strube-Verlag), des Lehrbuchs „Basiswissen Kirchenmusik“ (Carus-Verlag) sowie des Tagungsbandes „Bach unter Theologen“ über das Symposion beim Bachfest 2018 (Mohr-Siebeck, Tübingen). Die letzte Veröffentlichung ist eine zweibändige Choralvorspiel-sammlung zu den Wochenliedern (Carus-Verlag). Ingo Bredenbach wurde im Februar 2022 an der Universität Tübingen mit einer Arbeit „Johann Sebastian Bachs Clavier-Unterricht - Analytische Studien zu Voraussetzungen seines 'Selbstunterrichts'“ promoviert (Dr. phil.). Die Dissertation liegt seit 2024 gedruckt im Bärenreiter-Verlag vor.

Pietà und Sympathie

„Es standen aber bei dem Kreuz Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, die Frau des Klopas, und Maria von Magdala. Als nun Jesus seine Mutter sah und bei ihr den Jünger, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter: Frau, siehe, das ist dein Sohn! Danach spricht er zu dem Jünger: Siehe, das ist deine Mutter! Und von der Stunde an nahm sie der Jünger zu sich.“

Diese Worte aus dem Johannes-Evangelium sind vielen von uns vertraut, vielleicht haben wir sie auch mit der Musik von Johann Sebastian Bach im Ohr. Die Szene auf Golgatha, kurz vor Jesu Tod, wird hier recht sachlich geschildert, und sie bildet den biblischen



Hintergrund für eine sehr alte und umfangreiche religiöse Dichtung, die nach ihren Anfangsworten als „Stabat Mater“ bekannt ist. Bekannt, und doch wiederum, in ihrer ganzen Länge und zumal unter Nicht-Katholiken, wenig bekannt. Ihre Entstehungszeit wurde vom 7. Jahrhundert (Papst Gregor der Große) über das 12. (Bernhard von Clairvaux) bis zum 14. (Papst Gregor XI.) vermutet. Am wahrscheinlichsten gilt jedoch das franziskanische Umfeld in Italien oder Frankreich im 13. Jahrhundert; der Verfasser könnte der Heilige Bonaventura (1217? - 74) oder aber Jacopone da Todi (1230 - 1306) gewesen sein.

Antonín Dvořák

Der relativ lange lateinische Text umfasst zehn sechszeilige Strophen, die sich ihrerseits in jeweils zwei (reimverbundene) Dreizeiler gliedern; einfaches Versmaß und Reimschema werden konsequent beibehalten. In den ersten vier Strophen schildert der Dichter die Mutter Jesu unter dem Kreuz ihres Sohnes während seines qualvollen Sterbens; er beschreibt und betrachtet ihren Schmerz, geht dann über in die Empfindung des Mit-Leidens jedes Menschen. Das führt - für den gesamten weiteren, also insgesamt überwiegenden Teil - zu einem Gebet in direkter Anrede Marias, in oft emphatischen Worten immer wieder mit dem Ausdruck von Mitleid, Verehrung und Flehen um persönliche Fürsprache. Der oder die Betende stellt sich persönlich in die Zusammenhänge mit Passionsgeschehen und stellvertretendem Opfertod, mit Schuld und Gnade, also mit der neutestamentlichen Heilsgeschichte. Wird Jesu Mutter Maria hierbei nach katholischer Lehre als Vermittlerin gegenüber Gott verstanden – in lutherischem Verständnis überflüssig - so findet sich doch die persönliche Einbeziehung gleichermaßen in beiden Konfessionen in Gestalt zahlreicher Kirchenlieder, sei es in einer fünfstrophigen Nachdichtung des „Stabat Mater“ von 1847 „Christi Mutter stand mit Schmerzen“ (Gotteslob Nr. 532) oder, wohl am bekanntesten, in Paul Gerhardts Lied „O Haupt voll Blut und Wunden“ von 1656 in zehn Strophen (EG 85).

Im „Stabat Mater“ bleibt es „eigentümlich in der Schwebe“ (P. G. Nohl), ob sich das Mit-Leiden-Wollen des Gläubigen auf Maria bezieht oder aber auf Christus selbst, wie Paulus es betont: „So sind wir Gottes Erben und Miterben Christi, wenn wir denn mit ihm leiden“ (Röm 8,17) oder „Ich bin mit Christus gekreuzigt“ (Gal 2,19). Weiterhin ist nach katholischer Auffassung Maria zugleich die Mutter aller Christen; ihr Schmerz über die Passion Jesu ist danach auch der Schmerz einer Geburt - der Geburt der Kirche, die mit der schmerzhaften und zugleich freudevollen Geburt von Bethlehem begann. Dass die Geburt in Bethlehem nach Golgatha führen würde, hatte schon - bei der Darstellung des Neugeborenen im Tempel - der greise Simeon prophetisch ausgesprochen, der meist nur zitiert wird mit der Erkenntnis „... meine Augen haben deinen Heiland gesehen“ (Lk 2,30). Es heißt jedoch weiter: „Und Simeon segnete sie und sprach zu Maria, seiner Mutter: Siehe, dieser ist gesetzt zum Fall und zum Aufstehen für viele in Israel und zu einem Zeichen, dem widersprochen wird - und auch durch deine Seele wird ein Schwert dringen, damit vieler Herzen Gedanken offenbar werden.“ (Lukas 2,34f.) Das drastische Bild vom Schwert, das Marias Seele durchbohrt, hat der Dichter des „Stabat Mater“ offensichtlich in seine erste Strophe übernommen.

Noch offensichtlicher und hochinteressant ist die Verknüpfung von Geburt und Passion Jesu durch eine weitere, noch etwas längere Dichtung, ein demonstratives Gegenstück zu unserem Text, das mit denselben beiden Worten beginnt und durchweg eine Fülle von erstaunlichen - ins Freudevolle gewendeten - Textparallelen aufweist, wie bereits die beiden Anfangsstrophen zeigen:

*Stabat Mater dolorosa
luxta crucem lacrimosa
Dum pendebat filius.*

*Cuius animam gementem
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.*

*Stabat Mater speciosa
luxta foenum gaudiosa
Dum iacebat parvulus.*

*Cuius animam gaudentem
Laetabuntum et ferventem
Pertransivit iubilus.*

*Es stand die Mutter, voller Schmerz,
bei dem Kreuze, tränенreich,
während dort der Sohn hing.*

*Ihre Seele - seufzend,
betrübt und schmerzerfüllt -
hat ein Schwert durchbohrt.*

*Es stand die Mutter, voller Schönheit,
bei der Krippe, von Freude erfüllt,
während das Kind dort lag.*

*Ihre Seele - froh,
fröhlich und glühend -
hat Jubel durchdrungen.*

Beide Dichtungen finden sich in einer 1495 veröffentlichten Gedichtsammlung des Jacopone da Todi (der möglicherweise beide verfasste?). Das „Stabat Mater speciosa“ wurde offenbar erst Mitte des 19. Jahrhunderts bekannter; Franz Liszt vertonte es in seinem Oratorium „Christus“, wie auch das „Stabat Mater dolorosa“.

Vielleicht, ja wahrscheinlich müssen wir uns Maria, deren Schmerz als Mutter ein ganz eigenes Mit-Leiden mit ihrem Sohn war, keineswegs mit dem Selbstbewusstsein einer heilsgeschichtlich bedeutsamen Frau vorstellen, sondern eher wie in einer neueren Darstellung des Jesuiten Dieter Böhler:

„Maria stand unter dem Kreuz. Sie verstand überhaupt nichts mehr. Ihr Sohn war ihr immer mehr zum Geheimnis geworden - aber dieses schreckliche Ende war der Gipfel des Unbegreiflichen. Die Höllenqualen, die Maria litt unter dem Kreuz ihres Sohnes, zerrissen ihr das Herz. Nie war ihr etwas unverständlicher als diese Kreuzigung, und zugleich war sie ihrem Sohn im Leiden ähnlicher als je ein Mensch. Liebe und Treue zu Gott hatte sie ihm als Kind in sein Herz gepflanzt: War das die Frucht? Sie war nach Jerusalem gekommen, um Passa zu feiern, die Befreiung Israels - war das Passa?“



Solche ungewohnten Worte können uns heute vielleicht direkter erreichen als die ehrwürdige Sprache des „Stabat Mater dolorosa“. Ähnlich müssen wir uns auch ältere künstlerische Darstellungen immer wieder neu zugänglich machen - gerade wenn und weil wir sie so oder ähnlich schon öfter gesehen haben: Matthias Grünewald, Hans Seyffert oder Michelangelo Buonarroti folgten in ihren Darstellungen gängigen Traditionen, wenngleich jeweils in meisterhafter Weise (s. Abbildungen in diesem Heft). Golgatha-Darstellungen liegt etwa die eingangs zitierte Beschreibung im Johannes-Evangelium zugrunde. Allerdings wird neben der Mutter Maria meist nur eine weitere weibliche Gestalt dargestellt sowie der Jünger Johannes.

Grünewald fügt in seinem berühmten Altarbild zum „Isenheimer Altar“ aus theologischen Gründen auch Johannes den Täufer hinzu, mit der großen hinweisenden Hand-Geste, obwohl er als historische Gestalt möglicherweise bereits vor Jesus hingerichtet wurde (5.7). Wichtig ist die Überlegung, dass mit Erhebung des Christentums zur römi-

schen Staatsreligion durch Kaiser Konstantin im 4. Jahrhundert die Hinrichtung durch Kreuzigung abgeschafft wurde, aus Respekt vor dem Toten auf Golgatha. Daraus ergibt sich zweifelsfrei, dass keiner der Künstler späterer Jahrhunderte jemals Augenzeuge einer Kreuzigung war, und dass folglich jede Darstellung allein auf traditioneller, aber historisch fehlerhafter Überlieferung und eigener künstlerischer Phantasie beruht. (Beispielsweise gab es für den verachteten Verurteilten niemals ein aufwendiges, festgefügtes Kreuz, meist nur einen eher kurzen Pfahl, allenfalls mit einem losen Querbalken, der die Arme auseinander hielt. Der Tod trat nach oft stundenlanger qualvoller Blutstauung wohl meist durch Kreislaufkollaps und Herzversagen ein.)

Verbreitet ist neben der Kreuzigungsdarstellung auch die bildliche oder plastische Gestaltung der Maria mit ihrem bereits toten, vom Kreuz genommenen Sohn - in Parallele etwa zu den Madonnenbildern mit Jesus als Kind. Neben der Bezeichnung „Marienkla-ge“ hat sich vor allem der Begriff „Pieta“ durchgesetzt, ganz einfach das italienische Wort für „Mitleid“, in der auch die Bedeutung von „Frömmigkeit“ mitklingt; die Bezeichnung meint vermutlich wiederum die Empfindungen des Betrachters. Die bekannteste „Pieta“ ist wohl diejenige, die der junge Michelangelo Buonarroti vor über 500 Jahren auftrags- gemäß für die Peterskirche in Rom schuf, wo wir sie noch heute finden. Das Thema be- schäftigte ihn aber auch im Alter immer wieder.

„Pietà“ nannte auch Ernst Barlach seine 1932 entstandene Skulptur, ebenfalls eine sit- zende Maria, die mit dem quer auf dem Schoß liegenden, etwas stilisierten Körper ihres Sohnes ein Kreuz bildet. Es war ursprünglich für ein Weltkriegsdenkmal gedacht, sollte also den Blick über den Gekreuzigten hinaus führen.

Barlachs Bildhauer-Kollegin und Vertraute Käthe Kollwitz, die übrigens Michelangelo sehr bewunderte, thematisierte in ihren Zeichnungen und Skulpturen gegen Not, Hun- ger und Krieg wieder und wieder Mütter mit lebenden und vor allem auch gestorbenen Kindern, führte also das „Stabat Mater“ auf ihre Weise in ihre eigene Zeit und Umgebung bildnerisch fort. Sie erlebte alltägliche Verlusterfahrungen in der Arztpraxis ihres Ehe- mannes und schließlich 1914 ganz persönlich durch den Soldatentod ihres einzigen, ge- rade 18-jährigen Sohnes Peter kurz nach Beginn des Ersten Weltkrieges.

Wie bei Barlach und vor allem Käthe Kollwitz können wir Heutigen uns dem Leiden und Mit-Leiden im „Stabat Mater“ vermutlich besser nähern durch den Blick auf Leidensab- gründe neuerer und unserer eigenen Zeit. Zu allen Zeiten hat es vielfach den Tod von kleinen Kindern gegeben, den „unnatürlichen“ Tod von Kindern lange vor ihren Eltern, die das Sterben und den Verlust millionenfach erleben mussten und müssen. So sehr die Väter am Schmerz teilhaben - der Dichter Friedrich Rückert schrieb in seiner Trauer nach

dem Tod zweier seiner Kinder annähernd 450 (!) „Kindertotenlieder“ - eine Mutter mit einem toten, sterbenden oder einem schwer verletzten Kind, dessen Überleben völlig ungewiss ist, empfindet in einer ganz eigenen Weise für ein Kind, das sie zur Welt gebracht, dem sie das Leben gegeben hat, und das sie nun wieder hergeben muss. Es ist der völlige Gegensatz zu jenem Bild bei Jesaja (Jes. 66,13), das Johannes Brahms in seinem „Deutschen Requiem“ so unvergleichlich innig vertont hat: „Trösten, wie einen seine Mutter tröstet“. Ein trostloser Gegensatz!



Wenn das Kind nun - für Eltern bleibt es ja naturgemäß das Kind - später, etwa als junge Frau oder junger Mann stirbt wie bei Maria und ihrem Sohn, sind es wieder veränderte Situationen, und die sollen uns drei jeweils ganz eigene Momentaufnahmen näher rücken:

Am 22. Februar 1943 gegen 16 Uhr steht („Stabat“!) Magdalene Scholl zusammen mit ihrem Mann Robert im Gefängnis München-Stadelheim zum letzten Mal ihren Kindern Hans und Sophie - nacheinander - gegenüber; die Eltern wissen im Gegensatz zu Sophie und Hans noch nicht, dass das am Vormittag gefällte Todesurteil gegen die Beiden bereits in einer

Stunde vollstreckt werden wird. Gleich zwei hoffnungsvolle Kinder wird man ihnen nehmen, wird man töten. Zwei Tage später werden die Eltern sie – als „Entgegenkommen“ des NS-Gewaltstaates - begraben dürfen.

Am 30. April 1977 stehen (!) auf der Plaza de Mayo (Mai-Platz) vor dem Regierungspalast im Zentrum der argentinischen Hauptstadt Buenos Aires erstmalig Mütter von „Verschwundenen“, die in der Diktatur seit dem Militärputsch im Vorjahr spurlos verschleppt wurden, und fordern in mutigem Protest Auskunft über deren Verbleib. Die „Desaparecidos“ (Verschwundenen), die heimlich Gefolterten und Ermordeten sind bis heute ein zentrales Trauma der argentinischen Gesellschaft; die „Madres de Plaza de Mayo“, die Mütter der Plaza de Mayo, wurden in ihrer Beharrlichkeit zu einem bewegenden Symbol mütterlicher Trauer und Stärke. Perfiderweise „durften“ schwangere gefangene Frauen ihre Kinder im Gefängnis zur Welt bringen, bevor sie getötet und die Kinder anonym in Familien des Regimes, also in Kreise der Mörder(!), gegeben wurden. Für Nachforschungen nach diesen „lebenden Verschwundenen“ demonstrierten - an Stelle der toten Mütter - die „Abuelas (Großmütter) de Plaza de Mayo“. Auch die Tübinger Menschenrechtler-

rin Elisabeth Käsemann wurde in Argentinien verschleppt und am 24. Mai 1977 ermordet. Aus Solidarität mit ebenso mutig demonstrierenden chilenischen Müttern während der Pinochet-Diktatur schrieb der Pop-Sänger Sting sein Lied „They Dance Alone“.

Am 14. Oktober 2012 steht(!) der chinesische Dichter Liao Yiwu in der Frankfurter Paulskirche und beendet, untermaßt von chinesischen Klangschalen, seine heftig anklagende Dankesrede für die Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels mit einem Klagelied an Stelle der Mütter der friedlich demonstrierenden Studenten, die im Juni 1989 auf dem Tian'anmen-Platz - dem „Platz des Himmlischen Friedens“(!) im Zentrum von Peking - brutal getötet wurden. (Wie in Buenos Aires auf einem zentralen Platz - dem Schaufenster eines Landes vor der Welt. In Ägypten ist es der Tahrir-Platz in Kairo.) Die Mütter vom Tian'anmen dürfen selbst kein öffentliches Klagelied singen.

Interessanterweise kamen gerade dieser Tage, im November 2012, zwei Medien-Produktionen in die Öffentlichkeit, die den Begriff „Pietà“ in jeweils ganz eigenem Sinn verwenden: In einem Film mit dem einfachen Titel „Pietà“ thematisiert der Süd-Koreaner Kim Kiduk in äußerst drastischer Weise die moralisch und körperlich zerstörerische Macht von Gier und Geld; als Auslöser, der ihn im Wortsinne zu dieser Film-Idee bewegt habe, nennt der Regisseur eine Begegnung mit Michelangelos früher Pietà im Petersdom. Beim Radio-Hörspiel („Pietà Piech“) geht es um die Frage nach Freudlosigkeit und Leid im Leben eines wirtschaftlich erfolgreichen Spitzenmanagers.

Maria, die Mutter Jesu, kann in ihrem Schmerz und Mit-Leiden nicht nur Objekt, sondern vor allem Vorbild sein. Mitleid - italienisch „pietà“, lateinisch „compassio“, griechisch „sympatheia“(!) - kann von jedem Leid, von allem Leidenden ausgelöst werden, von menschlichem und nichtmenschlichem Leben, also der ganzen Schöpfung Gottes, die nach Paulus einbezogen ist in Leiden und Hoffnung der neutestamentlichen Heilsgeschichte (Röm 8,18ff). Mitleid - nicht herablassend, sondern gleichberechtigt und durchaus auch im eigenen, ganz existentiellen Interesse - kann eigene Mitschuld an fremdem Leiden erkennen lassen; es kann Wege zu dessen Linderung oder sogar Heilung finden und dann auch gehen lassen. Daran wieder und wieder zu erinnern, kann nicht aufhören angesichts der achselzuckenden Beharrlichkeit, mit der - entgegen allen Klima-Warnungen vor mehr Stürmen, Krankheiten und Flüchtlingen und vor allem auf Kosten unserer Kinder - unvermindert und mit herkömmlicher Verbrennungstechnik weiter Auto gefahren und geflogen wird; das Erinnern kann nicht aufhören angesichts der Gedankenlosigkeit, mit der die möglichen Folgen des massenhaften Mobilfunks ignoriert werden oder die weltweite Hungergefahr durch das zunehmende Bienensterben. (Albert Einstein soll den apokalyptischen Satz gesagt haben, ohne die Befruchtungsarbeit der Bienen hätten auch die Menschen nicht mehr länger als vier Jahre zu leben.)

Etwa seit der Zeit Matthias Grünewalds oder Michelangelos, seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, sind mehrstimmige Vertonungen des „*Stabat Mater*“ bekannt, am bedeutendsten in Kompositionen von Josquin Deprez und Palestrina. 1727 setzte Papst Benedikt XIII. das Fest „*Septem dolorum Beatae Mariae Virginis*“ („der sieben Schmerzen der seligen Jungfrau Maria“, heute am 15. September) ein, mit der Übernahme der *Stabat Mater*-Dichtung ins katholische Messbuch. Unter den darauf und schon im Vorfeld stark zunehmenden Vertonungen war 1736 auch das rasch berühmt gewordene Werk des gerade 26jährigen Giovanni Battista Pergolesi aus dem Jahr 1736, das bereits sein Todesjahr wurde. Nach bedeutenden Vertonungen von Joseph Haydn und Luigi Boccherini (interessanterweise nicht von Mozart) komponierten u.a. Franz Schubert (zweimal, lateinisch und deutsch), Gioachino Rossini, Franz Liszt und Giuseppe Verdi den Text, ebenso Rheinberger, Poulenc, Penderecki und Arvo Pärt.

Eine der bedeutendsten Vertonungen der „*Stabat Mater*“-Dichtung ist das Werk von Antonín Dvorák, geboren 1841 im böhmischen Nelahozeves nördlich von Prag, in einer Gastwirts- und Metzger-Familie. Nach praktischem und theoretischem Musikunterricht folgt eine zweijährige Kirchenmusik-Ausbildung an der Prager Orgelschule. Von 1860 bis 1871 zeigt Dvoráks Biographie eine besonders bemerkenswerte Phase: Er spielt elf Jahre seines Lebens als schlecht bezahlter Bratschist in verschiedenen Orchestern, darunter einer Kaffeehaus-Kapelle, aber auch dem 1862 gegründeten nationalen Opernorchester (unter Smetanas Leitung); die Öffentlichkeit erfährt nichts davon, dass der junge, solchermaßen „basierfahrene“ Komponist in dieser Zeit eine rege Komponieraktivität in nahezu allen Gattungen entfaltet. Erst 1871 geht er bewusst an die Öffentlichkeit, findet zunehmend oft hart erarbeiteten Erfolg; so wird z.B. seine Oper „Der König und der Köhler“ zunächst als unaufführbar abgelehnt, worauf Dvorák sie nicht etwa überarbeitet, sondern die Dichtung komplett neu komponiert. 1877 wird Johannes Brahms in Wien, in der Hauptstadt der Donaumonarchie, auf den jungen böhmischen Kollegen aufmerksam und fördert ihn freundschaftlich, vor allem durch die entscheidende Vermittlung an den einflussreichen Verleger Simrock. Ruhm und Einkommen wachsen, 1883 kommt eine Einladung der britischen Philharmonic Society nach London, was insgesamt neun (!) Englandreisen nach sich zieht. (Wie Haydn, Spohr und Mendelssohn erfuhr Dvorák höchstes Ansehen in England.) 1891 wird Dvorák Ehrendoktor der renommierten Universitäten von Prag und Cambridge, und im gleichen Jahr 1891 bietet ihm das New Yorker Konservatorium eine Direktorenstelle an, um zur Entwicklung einer US-amerikanischen Identität in der Musik beizutragen. Nach drei Jahren kehrt Dvorák zurück, lebt und arbeitet mit seiner achtköpfigen Familie in seinem Landhaus in Vysoka und in Prag, wo er 1904 stirbt und auf dem Vysehrad begraben wird.

Die Nachwelt hat Antonín Dvorák oft einseitig, vereinfachend auf den Charakter eines etwas schllichten, ehrlichen, frommen, liebenswerten und bodenständigen „böhmischen Musikanten“ reduziert. Doch das wird dem ebenso menschenfreundlichen wie selbstbewussten, geschäftstüchtigen wie weltgewandten, nachdenklichen, belesenen und lernbegierigen Musiker keinesfalls gerecht - ganz abgesehen von der Vielfalt und wegweisenden Bedeutung seiner Musik: Er komponierte weit mehr des Hörens werte Meisterwerke als die Slawischen Tänze, die 9. Sinfonie „Aus der Neuen Welt“, das Violoncellokonzert, das „Dumky“-Trio, das „amerikanische Streichquartett“ op.96, die Oper „Rusalka“ oder - das „Stabat Mater“.

Drei Jahre, von 1874 bis 1877, ist Dvorák Organist an St. Adalbert in Prag. Im Frühjahr 1876 komponiert er ein „Stabat Mater“, einstweilen in Klavierpartitur und unter Auslassung einiger Textteile. Dies wird immer wieder direkt mit der Geburt der Tochter Josefa im August 1875 und ihrem Tod nach nur zwei Tagen in Zusammenhang gebracht, was der fromme Katholik Dvorák mit der Komposition habe „verarbeiten“ wollen. Doch ist das - angesichts der allgemein noch immer hohen Neugeborenen-Sterblichkeit und des Zeitabstands bis zum Kompositionsbeginn - nicht sicher anzunehmen, so schmerzlich die Erfahrung natürlich ist. Es ist immer wieder Vorsicht angebracht, künstlerisches Schaffen allzu leicht biographisch „erklären“ zu wollen - Pergolesi soll sein oben erwähntes „Stabat Mater“ angeblich auf dem Sterbebett komponiert haben ...

Im Herbst 1877 allerdings starben innerhalb eines Monats die knapp einjährige Tochter Ruzena - nachdem sie von einer Phosphorlösung getrunken hatte (!) - und der dreieinhalbjährige Otakar an den Pocken, und nach dieser Tragödie ist es nachvollziehbar, dass Dvorák sein „Stabat Mater“ nun vervollständigte und für großes Orchester instrumentierte. Das Werk trug wesentlich zum Durchbruch in seiner Bekanntheit bei, durch eine vom Komponisten selbst geleitete Aufführung 1884 in der riesigen Londoner Albert Hall auch in seinem internationalen Renommee. Über das Erlebnis mit den oratorienbegeisterten Briten berichtete Dvorák: „Ich muss aber in Kürze bemerken, wie stark das Orchester und der Chor sind. Bitte, erschrecken Sie nicht! Soprane sind 250. Alte 160, Tenöre 180 und Bässe 250; im Orchester führen das Wort: 24 erste Geigen, 20 zweite Geigen, 16 Violinen, 16 Celli und 16 Kontrabässe, Der Eindruck eines so riesigen Klangkörpers wirkte bezaubernd. Das lässt sich gar nicht schildern.“

Dvorák gliedert den Text in zehn Teile, nicht immer nach den sechszeiligen Strophen. Trotz des relativ gleich bleibenden Gesamt-Affektes der Dichtung versteht er es meisterhaft, neben lyrischen Passagen Spannung und Dramatik zu schaffen, mit teils heftigen Ausbrüchen, rhythmischer Raffinesse und in großer tonartlicher Vielfalt, wobei je fünf Sätze in einer Moll- bzw. Dur-Tonart stehen. Jeden Satz prägt ein markantes Grundmotiv.

Der erste Satz - von fast zwanzig Minuten Dauer! beginnt in leeren Oktaven, die allmählich in schmerzlichen, absteigenden Halbtonschritten ausgefüllt werden. Der Final-Satz nimmt dies - damit das ganze Werk umrahmend - auf, wandelt das schmerzliche Motiv aber zu einem mitreißenden Schluss- „Amen“ Ein unbegleiteter, sieben- bis neunstimmig strömender Chor-Hymnus krönt die große, wie in Mahlers „Auferstehungssymphonie“ den Tod überwindende Auferstehungs-Vision. Doch mit einem leisen Ausklingen entlässt uns Dvoráks Werk - im nun bewussteren, tieferen Sinn des Wortes: *Sym-pathische Musik.*

Eberhard v. Oppen





Aus der Partitur zu »Stabat Mater«





Aus der Partitur zu »Stabat Mater«

Antonin Dvořák: Stabat Mater

Deutsche Übersetzung: Heinrich Bone (1847)

I. QUARTETT UND CHOR

Stabat mater dolorosa
Iuxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius.

Christi Mutter stand mit Schmerzen
bei dem Kreuz und weint von Herzen,
als ihr lieber Sohn da hing.

Cuius animam gementem,
Contristata et dolentem
Pertransivit gladius.

Durch die Seele voller Trauer,
schneidend unter Todesschauer,
jetzt das Schwert des Leidens ging.

O quam tristis et afflita
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti.

Welch ein Schmerz der Auserkornen,
da sie sah den Eingeborenen,
wie er mit dem Tode rang.

Quae maerebat et dolebat,
Pia mater, dum videbat
Nati poenas incliti.

Angst und Jammer, Qual und Bangen,
alles Leid hielt sie umfangen,
das nur je ein Herz durchdrang.

II. QUARTETT

Quis est homo, qui non fleret,
Matrem Christi si videret
In tanto suppicio?

Ist ein Mensch auf aller Erden,
der nicht muss erweichet werden,
wenn er Christi Mutter denkt.

Quis non posset contristari,
Christi matrem contemplari
Dolentem cum filio?

Wie sie, ganz von Weh zerschlagen,
bleich da steht, ohn alles Klagen,
nur ins Leid des Sohns versenkt?

Pro peccatis sua gentis
Jesum vidit in tormentis
Et flagellis subditum,

Ach, für seiner Brüder Schulden
sah sie ihn die Marter dulden,
Geißeln, Dornen, Spott und Hohn;

Vidit suum dulcem natum
Moriendo desolatum
Dum emisit spiritum.

sah ihn trostlos und verlassen
an dem blutgen Kreuz erblassen,
ihren lieben einzigen Sohn.

III. CHOR

Eia Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.

O du Mutter, Brunn der Liebe,
mich erfüll mit gleichem Triebe,
dass ich fühl die Schmerzen dein.

IV. BASS-SOLO UND CHOR

Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum
Ut sibi complaceam.

Dass mein Herz, im Leid entzündet,
sich mit deiner Lieb verbindet,
um zu lieben Gott allein.

Sancta Mater, istud agas,
Cucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Drücke deines Sohnes Wunden,
so wie du sie selbst empfunden,
heilge Mutter, in mein Herz!

V. CHOR

Tui nati vulnerati,
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide.

Dass ich weiß, was ich verschuldet,
was dein Sohn für mich erduldet,
gib mir Teil an seinem Schmerz!

VI. TENOR-SOLO UND CHOR

Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.

Lass mich wahrhaft mit dir weinen,
mich mit Christi Leid vereinen,
so lang mir das Leben währt!

Iuxta crucem tecum stare
Te libenter sociare
In planctu desidero.

An dem Kreuz mit dir zu stehen,
unverwandt hinaufzusehen,
ist's, wonach mein Herz begehrt.

VII. CHOR

Virgo virginum praeclara,
Mihi iam non sis amara,
Fac me tecum plangere.

O du Jungfrau der Jungfrauen,
woll auf mich in Liebe schauen,
dass ich teile deinen Schmerz.

VIII. DUO

Fac, ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem
Et plagas recolere.

Dass ich Christi Tod und Leiden,
Marter, Angst und bittres Scheiden
fühle wie dein Mutterherz!

Fac me plagis vulnerari
(Fac me) cruce hac inebriari
Ob amorem filii/(et cruore filii)

Alle Wunden, ihm geschlagen,
Schmach und Kreuz mit ihm zu tragen,
das sei fortan mein Gewinn!

IX. ALT-SOLO

Inflammatus et accensus
Per te, Virgo, sim defensus
In die iudicii.

Dass mein Herz, von Lieb entzündet,
Gnade im Gerichte findet,
sei du meine Schützerin!

Fac me cruce custodiri,
Morte Christi praemuniri,
Confoveri gratia.

Mach, dass mich sein Kreuz bewache,
dass sein Tod mich selig mache,
mich erwärmt sein Gnadenlicht.

X. QUARTETT UND CHOR

Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
Paradisi gloria.

Dass die Seel sich mög erheben
frei zu Gott in ewgem Leben,
wann mein sterbend Auge bricht!

Amen.

Amen.

Vorankündigung



**Sonntag, 27.Juli 2025, 19 Uhr
Stiftskirche Tübingen**

Brahms & Freunde - vokal

**Werke von Johannes Brahms, Robert Schumann,
Clara Schumann u.a.**

BachChor Tübingen

Klavierduo Shoko Hayashizaki & Michael Hagemann

Leitung: Ingo Bredenbach

Bildnachweise:

Dvorak: <https://de.wikipedia.org/wiki/1841#/media/Datei:Dvorak.jpg>

Brahms: https://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms#/media/Datei:JohannesBrahms.jpg

Robert und Clara Schumann: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Robert_u._Clara_Schumann_1847.jpg

Pieta (5.10+16): Dall-E

Pieta (5.18): Pietà, Meester van Rimini, ca. 1450

Pieta: <https://nl.m.wikipedia.org/w/index.php?title=Bestand:Pieta-1.jpg>

Weitere: Antonín Holejš, „Antonín Dvořák - Sein Leben und Werk in Bildern“ (1955, Artia Prag)

Title: Internet, Quelle unbekannt, wahrscheinlich AI

Rückseite: Pieta von Malland-Kirche Sant’ “Alessandro” (Wikimedia)

