

# Christoph Kittels Bearbeitung von Schütz' „O süßer Jesu Christ“ (SWV 427) – Funktion und Anspruch

MARKUS RATHEY

Gilt die *Geistliche Chormusik* unbestritten als ein Paradigma Schützschen Komponierens<sup>1</sup>, so bilden die *Zwölf Geistlichen Gesänge* das entsprechende Antiparadigma. Die 1657 von Christoph Kittel edierte Sammlung fügt sich weder in ein teleologisch geprägtes Schütz-Bild ein, das in der *Geistlichen Chormusik* und dem dritten Band der *Symphoniae Sacrae* den Höhepunkt und die Summe des Werkes von Heinrich Schütz sieht, noch mag der geringe technische und kompositorische Anspruch der geläufigen Vorstellung vom Spätschaffen des Dresdner Kapellmeisters genügen.

Die Versuche, die Sammlung trotzdem organisch in das Schütz-Bild zu integrieren, sind vielfältig. So sieht Otto Brodde<sup>2</sup> in den *Geistlichen Gesängen* eine

Ergänzung der *Geistlichen Chormusik*. Bringt diese in der Hauptsache motettische Chormusik für das Kirchenjahr, so bringen die *Zwölf geistlichen Gesänge* die motettische Chormusik für das Ordinarium der Gottesdienste und der Hauskirche.

Problematisch wird dies jedoch, vergleicht man den musiktheoretischen und -ästhetischen Anspruch der *Chormusik* – als Exempel für das Spektrum kontrapunktischen Komponierens – mit der deutlich simpleren Gestaltung der *Gesänge*. Hinzu kommt ein weiteres Problem: Während tatsächlich die Ordinariumssätze der späteren Sammlung (einschließlich der Einsetzungsworte und des Magnificats) eine willkommene Ergänzung an liturgischer Musik zu der am Proprium orientierten *Chormusik* sind, so ist der Rest der Sammlung vom deutschen Gratias bis zur deutschen Fassung des Hymnus *Jesu dulcis memoria* zu heterogen, als dass man annehmen könnte, Kittel oder Schütz hätten bewusst ein Pendant zur *Geistlichen Chormusik* intendiert. Weniger eine bestimmte liturgische Verwendung einigt die in den *Gesängen* zusammengefassten Kompositionen als vielmehr lediglich der geringe technische Anspruch und die damit verbundene Bestimmung für, wie es auf dem Titelblatt heißt, „kleine Cantoreyen zum Chor“<sup>3</sup>.

Michael Heinemann hat versucht, die Sammlung mit der Biographie Schützens in einen kausalen Zusammenhang zu bringen<sup>4</sup>. Zunächst weist er darauf hin, dass nach dem Regie-

1 Dazu Jutta Schmoll-Barthel, *Sammlung oder Zyklus? Die Disposition der „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz*; in: *Mf* 45 (1992), S. 233. Exemplarisch sei etwa Thrasylbulos Georgiades genannt, der der *Geistlichen Chormusik* eine herausragende Stellung in seinem Konzept von Musik und Sprache einräumt, da diese erstmals vom deutschen Text und damit dem deutschen Sprachduktus her konzipiert sei (*Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin u. a. 1954, S. 62–70, und ders., *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, S. 183–193). Noch einen Schritt weiter geht Walter Blankenburg: In der Musik Schütz' – und insbesondere der *Geistlichen Chormusik* – erkennt er eine „Interpretin des Wortes“ und „subjektiv [...] durchglüht“, ja „geradezu prophetische“ Züge (*Zum Verständnis von Heinrich Schütz*; in: *MuK* 31 [1961], S. 230 f.).

2 Otto Brodde, *Heinrich Schütz, Weg und Werk*, Kassel u. a. 2/1979, S. 236.

3 Faks. des Titels in Heinrich Schütz, *Zwölf Geistliche Gesänge*, SWV 420–431, hrsg. v. Konrad Ameln, Kassel u. a. 1988 (= NSA 7), S. XII.

4 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 96. Dort auch das folgende Zitat.

rungsantritt Johann Georgs II. die seit langem anstehende Neuorganisation der Dresdner Hofkapelle durchgeführt wurde:

Der neue Regent entließ Schütz, versehen mit dem Titel eines Ober-Kapellmeisters, behielt sich jedoch vor, ihn gelegentlich mit der Komposition kirchenmusikalischer Werke zu beauftragen. Damit wurde die stilistische Differenzierung der Musik auch personell unterstrichen: Für italienische Opernmusik hatte Johann Georg II. mehrere junge Spezialisten engagiert; der mehr und mehr von einem ‚Stylus gravis‘ geprägte Bereich der Kirchenmusik, auf dem man Neuerungen weder erwartete noch erwünschte, konnte dagegen einem Musiker überlassen werden, der kaum mehr als die Grundlagen des kompositorischen Handwerks hätte beherrschen müssen. Entsprechend waren die Aufträge, die Johann Georg II. in den nächsten Jahren an Schütz herantrug, oft nicht sonderlich anspruchsvoll, boten vergleichsweise geringe Möglichkeiten, größere Kunstfertigkeit zu entfalten.

In einem zweiten Schritt verknüpft er dies mit der Entstehung der *Geistlichen Gesänge*:

Schon die erste Publikation Schütz' nach der Entlassung, die sein Schüler Christoph Kittel herausgab, dürfte die Erwartungen, die man nunmehr gegenüber Kirchenmusik erhob, recht genau spiegeln. Die *12 Geistlichen Gesänge* enthalten liturgische Repertoirestücke in schlichtem, vierstimmigen Satz, nur selten polyphon gelockert und nur geringfügig mit ausdrucksbetonten chromatischen Wendungen durchsetzt.

Heinemanns Überlegungen haben einiges für sich, vermögen aber besser die Revision des Beckerschen Psalters (SWV 97–256, Dresden 1661) zu erklären, die tatsächlich vom Kurfürsten in Auftrag gegeben worden ist. Für die *Geistlichen Gesänge* jedoch fehlt sowohl ein Dresdner Auftrag, noch hätte ein Großteil der deutschsprachigen Stücke überhaupt im Dresdner Gottesdienst verwendet werden können<sup>5</sup>. Hinzu kommt, dass, wie Kittel betont, die Kompositionen in den „Nebenstunden“ von Schütz, mithin außerhalb seiner üblichen Amtsgeschäfte, entstanden sind. Kittel legt vielmehr mit seiner Beschreibung des Zustandekommens der Sammlung nahe, dass er auf ältere Werke zurückgreifen konnte. Die *Gesänge* sind somit eine über längere Zeit gewachsene Sammlung, die zwar nach Schütz' Entlassung gedruckt wurde, kaum aber erst dann komponiert worden ist<sup>6</sup>.

Problematisch wird die werkgeschichtliche – und damit verbunden die ästhetische – Einordnung der Sammlung dadurch, dass Schütz zwar als Autor genannt ist, selbst aber nicht die Herausgabe übernommen hat, sondern Christoph Kittel. Könnte dies einerseits zu einer gewissen Abwertung der Sammlung führen, da sie mangelnd autorisiert erscheint, ist sie andererseits aber in die von Schütz seit dem zweiten Teil der *Symphoniae Sacrae* vorgenommene Opuszählung eingegliedert. Schütz nimmt in diese Zählung nur seine Hauptwerke auf und lässt die Gelegenheitswerke bewusst aus. Michael Heinemann weist zu Recht darauf hin, dass es sich um ein zu dieser Zeit seltenes Verfahren der Autorisierung gehandelt hat<sup>7</sup>:

5 Klaus Hofmann, Vorwort zu: Heinrich Schütz, *Zwölf geistliche Gesänge für kleine Kantoreien*, hrsg. v. Günter Graulich, Neuhausen-Stuttgart 1971 (= SSA 15), S. XIII.

6 Zur Frage der Frühfassungen der Sätze in den *Geistlichen Gesängen* ist noch keine Einigkeit erzielt worden. So sieht Friedrich Blume (*Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u. a. 2/1965, S. 144) in der Sammlung ein retrospektives Spätwerk und hält daher eine Zusammenstellung älterer Stücke für unwahrscheinlich: „In diesen Kompositionen wird die persönliche Deutung weit zurückgedrängt, der Eindruck liturgischer Darstellung herrscht vor. Der Kontrapunkt ersetzt die freie Deklamation wie das lockere Konzertieren der Stimmen. Der Kontrast erlischt fast völlig.“ Jedoch konnte Klaus Hofmann auf verschiedene Frühfassungen hinweisen (wie Anm. 5, S. IX), und auch das Vorwort Kittels lässt kaum einen anderen Schluss zu, als dass er auf ältere Stücke zurückgegriffen hat.

7 Heinemann (wie Anm. 4), S. 151; der Verf. verweist ebd. S. 163 auf einen ähnlichen Fall bei Viadana.

Werke seien es, im emphatischen Sinne des Wortes, abgeschlossen und vollendet, nicht mehr nur zum Gebrauch der Gegenwart, sondern über ihre Zeit hinausweisend und ihrem Autor zu bleibendem Angedenken und Ruhm.

Allerdings war Schütz' Vorgehen auch nicht einmalig. Ähnlich verfuhr sein thüringischer Zeitgenosse Johann Rudolph Ahle, der 1665 ein Werkverzeichnis erstellte, mit dem er alle vor 1657 entstandenen Kompositionen verwarf, die ab 1657 erschienen Werke einer konsistenten Opuszählung eingliederte und damit ebenfalls ein autorisiertes Werkkorpus definierte<sup>8</sup>. Es fällt daher schwer zu glauben, dass die *Geistlichen Gesänge* nur unzureichend autorisiert waren. Kittel fungierte als Herausgeber, jedoch heißt dies keinesfalls, dass damit Schütz' Autorisierung beeinträchtigt wäre.

Was war also der Zweck der Sammlung? Heinemann hat vermutet, dass die schlichte kontrapunktische Gestaltung als Gegenmodell zu dem in Dresden immer einflussreicheren italienischen Stil etabliert werden sollte: „Eher scheint es, als mühten sich Schüler und Adepten um die bewusste Ausprägung eines Stils, der den italienischen Kontrapunktieren könnte.“<sup>9</sup> Dies wäre überzeugend, handelte es sich um eine Sammlung, die sich an den Dresdner Hof richtet. Indem als Klientel aber gerade die kleineren Kantoreien ins Auge gefasst werden, ist eine solche musikpolitische Zielrichtung eher zweifelhaft.

## II

Die Entstehung der *Geistlichen Gesänge* ist, dies hat der knappe Forschungsüberblick gezeigt, ein Problem. Es ist daher ratsam, sich zunächst an die Fakten, das heißt, an den Druck selbst, das Vorwort aus der Feder Kittels und den erhaltenen Quellenbestand zu halten. Daraus ergibt sich: Christoph Kittel, unter Schütz für die Erziehung der Kapellknaben verantwortlich, hat zu diesem Zweck Kompositionen von Schütz gesammelt<sup>10</sup>. Unter diesen befanden sich auch die zwölf abgedruckten, die er nun, mit Zustimmung des Autors, der Öffentlichkeit zugänglich macht. Diese „Öffentlichkeit“ sind vor allem die kleineren Kantoreien, die als Käufer angesprochen werden sollen. Bezeichnend ist, was Kittel nicht sagt – was von der Forschung aber gern einmal hineingelesen worden ist: Er sagt nicht, dass die Stücke für die Kapellknaben komponiert worden sind; die ursprünglichen Kompositionsanlässe bleiben offen.

Dieser Befund lässt sich noch durch einige sekundäre Quellen ergänzen. So hat Schütz selbst auf die umfangreiche Musikaliensammlung Kittels hingewiesen und sie in seinen Briefen anerkennend erwähnt<sup>11</sup>. Wenn Kittel also die *Geistlichen Gesänge* aus seiner Sammlung kompiliert, so wird ihm vermutlich ein größeres Corpus auch an Schützschen Werken zur Verfügung gestanden haben, aus denen er die passenden Stücke zusammengestellt hat.

8 Markus Rathey, *Johann Rudolph Ahle. 1625–1673. Lebensweg und Schaffen*, Eisenach 1999, S. 143.

9 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz*, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 110.

10 Kittel scheint bereits seit seinem Eintritt in die Hofkapelle als Knabenerzieher fungiert zu haben; 1645 wurde er dann zum Hoforganisten ernannt. Vgl. Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz*, Göttingen 1961 (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 12), S. 177–180.

11 Schütz GBr, Nr. 58, S. 166, und Nr. 90, S. 248.

Zudem erwähnt Schütz<sup>12</sup> in der Vorrede zur zweiten Ausgabe des Becker-Psalters von 1661, dass er sich der Überarbeitung nur ungerne stellte:

der Ich sonst (die Warheit zu bekennen/) meine übrige kurtze Lebens-zeit/ lieber mit Revidirung und complirung etlicher/ von diesem unterschiedlich von mir angefangenen andern/ und mehr Sinnreichen Inventionen/ hätte anwenden wollen.

Diese Äußerung lässt sich im Hinblick auf die *Geistlichen Gesänge* in zweifacher Hinsicht interpretieren: Entweder die Arbeit am Becker-Psalter hat ihn daran gehindert, selbst eine Edition der dann von Kittel herausgegebenen Stücke zu veranstalten, oder aber die Sätze in den *Geistlichen Gesängen* gehören zu jener unattraktiven Werkgruppe, um die er sich nicht selbst kümmern wollte, im Falle des Becker-Psalters aber von Seiten des Kurfürsten gezwungen war. Dies wird letztlich nicht zu entscheiden sein. Auch der Einfluss, den Schütz dann schließlich auf die Zusammenstellung der Stücke genommen hat, ist nicht bezifferbar. Im Großen und Ganzen dürfte aber Kittel allein dafür verantwortlich zeichnen<sup>13</sup>.

Auch wenn, wie oben festgestellt wurde, die *Geistlichen Gesänge* nicht vollständig aus dem für die Chorknaben komponierten Bestand hervorgegangen sind, so ist dies doch für einen Teil zu vermuten. Bereits bei der ersten Ausgabe des Becker-Psalters hatte Schütz darauf hingewiesen, dass er aus einer Nebenstundenarbeit für die Kapellknaben entstanden sei. In der Vorrede heißt es<sup>14</sup>:

Im betracht dessen/ hab ich hiebevorn für meine HaußMusic vnd zu deren mir vntergebenen CapellKnaben frühe und AbendGebet/ etliche wenige newe Weisen über [...] D. Beckers Psalmen auffgesetzt.

Zumindest das deutsche *Benedicite vor dem Essen* (SWV 429) sowie das deutsche *Deo gratias nach dem Essen* (SWV 430) dürften ebenfalls für die Chorknaben im Hause von Schütz komponiert worden sein<sup>15</sup>. Die Entstehung der übrigen Sätze bleibt jedoch weiterhin im Dunkeln.

### III

Davon unberührt ist allerdings die Frage, warum Kittel die Sammlung zusammengestellt hat. Aus welchem Grund hat Kittel sein Notenarchiv nach leicht ausführbaren Werken von Schütz durchsucht, diese zusammengefasst und ediert? Dazu nochmals Heinemann<sup>16</sup>: Die *Geistlichen Gesänge*

wäre man geneigt, als erste Frucht des endlich errungenen Ruhestands zu werten, doch publizierte Schütz diese vierstimmigen Chorgesänge nicht selbst. Christoph Kittel [...] besorgte die Ausgabe möglicherweise auch in der Absicht, mit diesen satztechnisch strengen, oft noch Cantus-firmus-gebundenen Stücken eine Tradition ‚seriöser Musik‘ zu wahren.

12 Ebd., S. 270.

13 Zweifelhaft ist Otto Broddes These (wie Anm. 2, S. 243), Altersgründe hätten Schütz veranlasst, die Edition der Sammlung an Kittel zu delegieren: „Daß er sie von seinem Schüler Christoph Kittel herausgeben ließ, wird an seinem Alter gelegen haben: nach den Zwölf geistlichen Gesängen erschien im Druck nur noch die Weihnachtshistorie.“ Dies ist schon deshalb ausgeschlossen, da nicht nur die Weihnachtshistorie, sondern auch die zweite Fassung des Becker-Psalters später erschienen ist.

14 Zitiert nach Hofmann (wie Anm. 5), S. VIII.

15 Ebd.

16 Heinemann (wie Anm. 9), S. 109–110.

Also doch ein „Muster“ seriösen Komponierens, ein Seitenstück zur *Geistlichen Chormusik*? Warum wird aber dann darauf in der Vorrede nicht verwiesen? Gerade wenn die Sammlung eine exemplarische Funktion hätte erfüllen sollen, wäre es ratsam gewesen – wie in der *Chormusik* geschehen –, dies im Vorwort auszuführen.

Eine ganz andere Überlegung hat Klaus Hofmann angestellt<sup>17</sup>. Er verweist auf die Beigabe einer eigenen Komposition Kittels in dem Druck und zieht eine Verbindung zu ähnlichen Praktiken von Schütz, der als Referenz an seine Vorbilder Bearbeitungen von deren Werken in seine Sammlungen aufgenommen habe. Hierzu zähle etwa die Übernahme einer Canzone Giovanni Gabriels in die 1619 erschienenen *Psalmen Davids* (SWV 34).

Mit der Aufnahme der Komposition in dasjenige Druckwerk, welches wohl am deutlichsten Gabrielschen Geist atmet, weist Schütz ‚expressis notis‘ zurück auf den, dem er seine Kunst verdankt – ein Bekenntnis zur Schule Gabriels, Ausdruck der Verehrung Schützens für seinen Lehrer. Zugleich ist diese Gabrieli-Bearbeitung Zeugnis und Beispiel des Lernens durch Imitation, durch das ‚Nachkomponieren‘ und ‚Umkomponieren‘, wie es Schütz auch in späteren Jahren noch pflegte und als Lehrmethode in seinen Schülerkreis übernommen haben mag.

Hofmann vermutet daher, dass es sich bei den *Geistlichen Gesängen* um eine „Ehrengabe des Herausgebers an seinen Lehrer“<sup>18</sup> gehandelt haben mag. Allerdings trägt der Vergleich mit Schütz. Hatte dieser eine Komposition seines Lehrers in eine eigene Sammlung aufgenommen, so ist hier genau das Gegenteil der Fall: Ein „Schüler“ ediert Werke seines „Lehrers“ und fügt eine eigene Komposition hinzu. Zudem eine Komposition, die, wie unsere späteren Überlegungen noch zeigen werden, das Vorbild signifikant verändert.

Sollte es sich also nicht um eine „Festschrift“ für Schütz gehandelt haben, so ist weiter nach dem Zweck des Druckes zu fragen. Und hier erweist sich ein Blick auf die zeitgenössische Druckproduktion geistlicher Musik in Deutschland als nützlich. Genannt seien im folgenden nur die entsprechenden Publikationen von drei der populärsten und am weitesten verbreiteten Komponisten der Zeit:

#### Andreas Hammerschmidt

- *Chormusic auff Madrigal Manier: fünffter Theil Musicalischer Andachten*, Freiberg und Leipzig, 1652–1653
- *Musicalische Gespräche über die Evangelia*, Dresden, 1655
- *Ander Theil geistlicher Gespräche über die Evangelia*, Dresden, 1656

#### Johann Rudolph Ahle

- *Neu-gepflanzter thüringischer Lustgarten, in welchen XXVI. neue geistliche musicalische Gewächse [...] auf unterschiedliche Arten [...] versetzt*, Mühlhausen 1657
- *Ander Theil*, Mühlhausen, 1658
- *Neu-gepflanzten [...] Lustgartens Nebengang*, Mühlhausen 1663
- *Dritter und letzter Theil*, Mühlhausen 1665

17 Hofmann (wie Anm. 5), S. VII. Zur Beziehung zwischen Schütz und Gabrieli vgl. Andreas Eichhorn, *Heinrich Schütz und Giovanni Gabrieli*, in: Ingeborg Stein u. Ute Omonsky (Hrsg.), *Rezeption alter Musik. Kolloquium anlässlich des 325. Todestages von Heinrich Schütz*, Bad Köstritz 1997, S. 73–98, sowie Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabriels. Studien zu ihren Madrigalen*, Neuhausen-Stuttgart 1972 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 1). Zu Schütz' Bearbeitung zweier Kompositionen Monteverdis vgl. Gerald Drebes, *Schütz, Monteverdi und die „Vollkommenheit der Musik“* – Es steh Gott auf aus den *Symphoniae sacrae II (1647)*, in: SJB 14 (1992), S. 25–55.

18 Hofmann (wie Anm. 5), S. VIII.

- *Neuverfassete Chor-Music, in welcher XIV geistliche Moteten enthalten [...] in einem leichten und anmuthigen stylo gesetzt*, Mühlhausen 1668

Wolfgang Carl Briegel

- *Geistlicher musikalischer Rosengarten*, Gotha, 1658
- *Evangelische Gespräche I–III*, Mühlhausen und Darmstadt, 1660–1681

Gemeinsam ist diesen im Umkreis der *Geistlichen Gesänge* publizierten Drucken, dass sie den Anspruch an die Ausführenden möglichst gering halten. Sie enthalten motettische Sätze, konzertante Sätze und Kompositionen für die unterschiedlichsten Anlässe<sup>19</sup>. Hinzu kommen zur gleichen Zeit zahlreiche Ariensammlungen, geistliche Lieder, die als Generalbasslied oder vierstimmiger Satz publiziert wurden, und die nochmals eine Vereinfachung geistlicher Musik darstellten. Wenn Hans Joachim Moser die oben genannte Gruppe mitteldeutscher Komponisten dem „Popularbarock“ zurechnet, so ist dies terminologisch sicherlich problematisch, erfasst jedoch ein Charakteristikum dieser vor allem zwischen den 40er und 60er Jahren des 17. Jahrhunderts publizierenden Tonsetzer: Sie schreiben in einem eingängigen Stil, der technisch geringere Ansprüche stellt als etwa die großen Sammlungen von Schütz. Und sie tun dies mit Erfolg. Während der deutsche Musikalienmarkt im Bereich geistlicher Vokalmusik in dieser Zeit rückläufig war, wie Friedhelm Krummacher nachweisen konnte<sup>20</sup>, vermochten Hammerschmidt, Ahle und Briegel ihre Sammlungen mit Erfolg zu vermarkten.

Zurück zu Schütz und Kittel. Wenn Kittel um 1657, also in jener Zeit, in der einfachere, technisch leicht zugängliche Musik den Musikalienmarkt bestimmte, eine Sammlung für „kleine Cantoreyen“ herausgibt, und in ihrer thematischen Breite so weit wie möglich anlegt, dass sowohl das Messordinarium, das Magnificat als auch Gebete zum Essen vertreten sind, dann kann dies kaum nur als zufällige Übereinstimmung interpretiert werden. Kittel kompiliert in den *Geistlichen Gesängen* jene Werke von Schütz, die sich in diesem populären Marktsegment platzieren ließen.

#### IV

Doch Kittel tat mehr als das. Er nahm nicht nur Werke von Schütz in den Druck auf, sondern ergänzte diese noch um eine eigene Komposition, und zwar um eine Konzertsfassung von Schütz' „O süßer Jesu Christ, wer an dich recht gedenket“ (SWV 427), das ebenfalls in die Sammlung integriert wurde. Klaus Hofmanns Interpretation dieses Vorgangs wurde schon oben zurückgewiesen. Eine Referenz an Schütz durch Kittel – als Analogon zu Schütz' Kompositionen nach Werken seiner Vorbilder – hätte seinen Platz in einer eigenen Sammlung Kittels gehabt, nicht aber als Appendix zu Schütz' Werken gedient.

19 Dass Schütz durchaus auch Kontakt zu diesen Komponisten auf „mittlerer Leistungshöhe“ hatte, belegt seine Widmung in der *Chormusik* von Andreas Hammerschmidt. Vgl. Michael Heinemann, „Wer dieses nimbt in acht!“ *Heinrich Schütz und die „Chor Music“ von Andreas Hammerschmidt*, in: *Mf* 47 (1994), S. 2–17.

20 Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate. Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (= *Berliner Studien zur Musikwissenschaft* 10), S. 60.

Es ist kein Zufall, dass Kittel gerade die deutsche Fassung des pseudobernhardinischen Hymnus *Jesu dulcis memoria*<sup>21</sup> für seine Bearbeitung wählt. Es handelte sich bei diesem Text und seinen verschiedenen deutschen Übersetzungen<sup>22</sup> im 17. Jahrhundert um einen der beliebtesten Andachtstexte, der sowohl von der lutherischen Orthodoxie wie auch dem aufkommenden Pietismus ausgesprochen geschätzt wurde<sup>23</sup>. Schütz selbst hat im dritten Teil der *Symphoniae Sacrae* gleich zwei unterschiedliche Übersetzungen des Hymnus vertont: „O süßer Jesu Christ, wer an dich recht gedenket“ (SWV 405), sowie „O Jesu süß, wer dein gedenket“ (SWV 406). Ähnliche Kompositionen sind von zahlreichen Zeitgenossen, von Samuel Scheidt über Matthias Weckmann, Johann Rudolph Ahle bis hin zu Dietrich Buxtehude, belegt<sup>24</sup>. Wie kaum ein anderer Text sprach der pseudobernhardinische Hymnus die Frömmigkeitshaltung des 17. Jahrhunderts aus, die die ihr typische Sinnlichkeit und Herzensfrömmigkeit in ihm exemplarisch ausgedrückt fand. Beeinflusst wurde dieses Denken vor allem durch Johann Arndt, einen der wichtigsten Vermittler zwischen der *Devotio moderna* und der protestantischen Frömmigkeit des 17. Jahrhunderts<sup>25</sup>. Dass der mittelalterliche Hymnus mühelos (trotz einiger Widersprüche) in die lutherische Theologie integriert wurde zeigt etwa ein 1636 von Martin Rinckart veröffentlichtes Buch mit dem Titel *Herz-Jesu-Büchlein, darinnen lauter Bernhardinische und Christ-Lutherische Jubel-Herz-Freuden gesammelt*.

Dass also gerade dieser Gesang in zwei Fassungen in der von Kittel edierten Sammlung erscheint, erklärt sich aus seiner Popularität. Jedoch gehen die Parallelen zu zeitgenössischen Vertonungen noch weiter. Im vierten Teil seiner *Geistlichen Concerte* (1640) veröffentlichte Samuel Scheidt zwei Kompositionen über den Text „O Jesu süß, wer dein gedenket“, und zwar in Gestalt eines Liedsatzes für zwei Tenöre und Bass, dem alle 18 von ihm mitgeteilten Strophen unterlegt sind, und eines dreistimmigen Konzerts für Sopran, Tenor und Bass, das nur mit dem Text der ersten Strophe versehen ist. Die beiden folgenden Notenbeispiele mit den Anfängen beider Sätze machen deutlich, dass das Konzert (Beispiel 2) auf dem melodischen Material des Liedsatzes fußt.

21 Entgegen der bis heute vielfach perpetuierten Ansicht handelt es sich nicht um einen originalen Text Bernhards von Clairvaux, wohl aber weist er große Parallelen zu dessen Gedanken- und Affektgut auf. Zur Textgeschichte vgl. Heinrich Lausberg, *Hymnologische und hagiographische Studien* (I): *Der Hymnus 'Jesu dulcis memoria'*, München 1967; zu den deutschen Übersetzungen Wilhelm Bremme, *Der Hymnus Jesu dulcis memoria in seinen lateinischen Handschriften und Nachahmungen, sowie deutschen Übersetzungen*, Mainz 1899.

22 Bremme allein zählt 22 deutsche Übersetzungen von Protestanten sowie fünf freiere Nachdichtungen.

23 Vgl. zu den Kompositionen über Andachtstexte auch Walter Blankenburg, *Zur Bedeutung der Andachtstexte im Werk von Heinrich Schütz*, in: SJB 6 (1984), S. 62–71. Zur Beliebtheit des Hymnus *Jesu dulcis memoria* im 17. Jahrhundert auch Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 15), S. 25.

24 Vgl. dazu Rathey (wie Anm. 8), S. 356–357.

25 Vgl. Johannes Wallmann, *Johann Arndt und die protestantische Frömmigkeit. Zur Rezeption der mittelalterlichen Mystik im Luthertum*, in: ders., *Theologie und Frömmigkeit im Zeitalter des Barock. Gesammelte Aufsätze*, Tübingen 1995, S. 1–19, sowie Ferdinand van Ingen, *Die Wiederaufnahme der Devotio Moderna bei Johann Arndt und Philipp von Zesen*, in: Dieter Breuer (Hrsg.), *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, Wiesbaden 1995 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 25), S. 467–475.

Notenbeispiel 1: Samuel Scheidt, Liedsatz „O Jesu süß“ (*Geistliche Concerte IV*, Nr. 1)

Musical score for 'O Jesu süß' by Samuel Scheidt. The score is in G major and 4/4 time. It features four parts: Tenor 1, Tenor 2, Bassus, and B.c. (Bass continuo). The lyrics are: O Je-su süß, wer dein ge - denkt, sein Herz mit Freud wird. The B.c. part includes figured bass notation: 6 #, 7 #, 6 4 5 #, #, 6 #, 6.

Notenbeispiel 2: Samuel Scheidt, Konzert „O Jesu süß“ (*Geistliche Concerte IV*, Nr. 2)

Musical score for 'O Jesu süß' by Samuel Scheidt. The score is in G major and 4/4 time. It features four parts: Cantus, Tenor, Bassus, and B.c. (Bass continuo). The lyrics are: O Je-su süß, o Je-su süß, o Je-su süß, o. The B.c. part includes figured bass notation: 6, 6, b, 6.

Johann Rudolph Ahle ließ sich wenig später möglicherweise durch diesen Druck zu einer umfangreicheren Komposition anregen, bei der er in zehn Sätzen die 18 Strophen der Vorlage vertont. Auch hier sind jeweils ein Liedsatz und eine konzertante Vertonung einander zugeordnet<sup>26</sup>.

Notenbeispiel 3: Joh. Rudolph Ahle, Liedsatz *Himmel-süße Jesus-Freude* (1648), Nr. 1 (Beginn)

Musical score for 'Himmel-süße Jesus-Freude' by Johann Rudolph Ahle. The score is in G major and 4/4 time. It features three vocal parts: Vox prima, Vox secunda, and Vox tertia. The lyrics are: O Je - su süß, wer dein ge - denkt, O Je - su süß, wer dein ge - denkt, O Je - su süß, wer dein ge - denkt.

26 Rathey (wie Anm. 8), S. 357.



## Notenbeispiel 3 (Fortsetzung)

o Je - su süß, wer dein ge - denkt,  
o Je - su süß, wer dein ge - denkt  
o Je - su süß, wer dein ge - denkt,

Notenbeispiel 4: Joh. Rudolph Ahle, Konzert *Himmel-süße Jesus-Freude* (1648), Nr. 2

Vox prima  
Je - su du Her - zen Freud und Wonn, des Le - bens Brunn,  
Vox secunda  
Je - su du Her - zen Freud und Wonn, des Le - bens Brunn  
Vox tertia  
Je - su du Her - zen Freud und Wonn, des Le - bens Brunn,  
du wah - re Sonn, des Le - bens Brunn, du wah - re Sonn.  
—, du wah - re Sonn, des Le - bens Brunn, du wah - re Sonn.  
du wah - re Sonn, des Le - bens Brunn, du wah - re Sonn.

In beiden Fällen basieren Liedsatz und Konzert auf demselben musikalischen Material. Wenn Kittel also dem Satz aus der Feder von Schütz eine konzertante Bearbeitung hinzufügt, so entspricht dies einer Tendenz, die auch bei anderen zeitgenössischen Komponisten zu beobachten ist. Die Quellenbasis ist zu gering, um zweifelsfrei auf eine Beeinflussung durch die genannten Werke zu schließen oder gar von einer „Tradition“ zu sprechen, doch belegt diese Tendenz unzweifelhaft die Popularität des Gesanges, der zeitgenössische Sammlungen mit einer möglichst vielfältigen Bearbeitung Rechnung getragen haben.

## V

Der Satz von Schütz besteht aus fünf Abschnitten, denen jeweils eine Strophe des Hymnus' zugewiesen ist. Die Strophen werden abwechselnd von zwei Chören gesungen, die sich jeweils in der fünften Strophe vereinen. Beschlossen wird das Stück mit einer Doxologie. Zur Ausführung der Komposition schreibt Kittel<sup>27</sup>:

Erinnerung. DIeweil die Teutzsche Poesi dieses Jubili sehr lang und in 50. Strophen verfasset gewesen/ alß ist zuwissen/ daß der Author dieselbigen in 10. Sätze und unter jeden Satz 5 Strophen gebracht/ auch 5. Arien darüber auffgesetzt hat/ worunter die in Sesquialtera' die letzte ist/ nachwelcher dann das Signum Repetitionis verzeichnet worden/ daß man so denn von vorn an einen neuen Satz wieder anfahen/ und nach Beliebung also continuiren solle/ Demnach aber nichts minder auch alle 10. Sätze auff einmahl zu musiciren allzu lang fallen möchte/ alß wird einen jeglichen frey gestellet seiner Beliebung nach zu continuiren, oder nach zulassen/ ja auch nach anleitung der Kirchen Festen und Zeiten Einen oder mehr Sätze alleine heraus zu nehmen und zu gebrauchen. Die hinden nachgesetzte Strophe: Nu sey dem Vater Danck etc. dienet dem Beschluß/ wann man enden wil/ gleich wie die Psalmen mit dem Gloria pflegen beschlossen zu werden.

Bei seiner Bearbeitung hat Kittel diese fünfteilige Struktur der Vorlage in sein Konzert übernommen, dabei jedoch die einzelnen Teile zusätzlich durch eingeschobene Instrumentalsinfonien separiert. Hofmann hat Kittels Bearbeitung als „freie Umarbeitung des Schützchen *Jubilus S. Bernardi* [...] zum solistischen Vokalkonzert“<sup>28</sup> charakterisiert. Die Bearbeitung ist allerdings keineswegs frei, sondern folgt der Vorlage sehr getreu und transferiert sie nach nachvollziehbaren Prinzipien in ein Konzert.

In seiner Grundsubstanz ist das Kittelsche Konzert eine Reduktion des Schützchen Spruchsatzes auf das Bassfundament und die Oberstimme. Beide Stimmen werden mit nur wenigen Änderungen – die dadurch allerdings umso signifikanter sind – in die Konzertsfassung übernommen. Diese Form der Reduktion ist an sich nicht ungewöhnlich und wird als Praxis etwa bereits von Lodovico Viadana in seiner Vorrede zu den *Cento Concerti Ecclesiastici* (1602) beschrieben. Während jedoch Viadana das Singen von Motetten „in die Orgel“ aufgrund deren polyphoner Struktur als Problem sehen musste (und entsprechend reagierte), kann die Reduktion auf die Oberstimme bei dem weitgehend homorhythmischen Satz von Schütz ohne größere Verluste der Substanz vorgenommen werden<sup>29</sup>.

Diesem aus dem Modell gewonnenen Gerüstsatz fügt Kittel einen Instrumentalsatz für zwei Violinen hinzu. Sie alternieren auf weite Strecken als eingeschobene Sinfoniae mit dem Vokalsatz, so dass durch sie das Schützische Urbild unangetastet bleibt. Erst im Schlussteil des Konzerts, der durch einen Mensurwechsel in einen Tripeltakt herausgehoben ist, vereinigen sich die Violinen im homorhythmischen Satz mit der Vokalstimme. Die Instrumentalstimmen sind hier weitgehend aus dem Tenor bzw. Alt des Schützchen Satzes abgeleitet, so dass auch hier die Nähe gewahrt wird.

In den neu komponierten Sinfonien greift Kittel ebenfalls auf das vorgegebene Material zurück. Die von ihm verwendeten Motive sind aus denen der Schützchen Oberstimme ab-

27 Vgl. die Edition in Anm. 5, S. IXX f. (sic!).

28 Ebd., S. VII.

29 In anderen zeitgenössischen Drucken finden sich ähnliche Anweisungen, einen mehrstimmigen Satz auf die Außenstimmen zu reduzieren, etwa bei Ahle im Nachwort seiner 1660 in Mühlhausen erschienenen Ariensammlung *Erstes Zehn neuer Geistlicher Arien*, op. 3. Vgl. auch Rathey (wie Anm. 8), S. 486.

geleitet und verweisen jeweils auf den folgenden Vokalteil, wie der Beginn unmittelbar deutlich macht (Notenbeispiele 5 und 6).

Daneben hat Kittel einige Änderungen vorgenommen, die über ein simples „Arrangement“ hinausgehen und den Satz substantiell betreffen. Auffällig ist bereits zu Beginn, dass er den Dreiklang, mit dem Schütz die Worte „O süßer“ vertont hat (Notenbeispiel 7), in eine fließende Bewegung von Zweiermelismen ausgelöst hat (Notenbeispiel 6), die bei ihm auf dem Ton *e'* (statt *a'* bei Schütz) zur Ruhe kommt:

Notenbeispiel 5: Christoph Kittel, „O süßer Jesu Christ“, T. 1–4

Sinfonia

Notenbeispiel 6: Christoph Kittel, „O süßer Jesu Christ“, T. 10–13

Notenbeispiel 7: Heinrich Schütz, „O süßer Jesu Christ“, Cantus, T. 1–4

Ähnlich verfährt Kittel später zu den Worten „O Jesu süßer Held“ (T. 77–78) und „o du Brunn“ (T. 81). Man könnte dies unschwer als einfache melodische Variation interpretieren, wie sie das zeitgenössische Formelrepertoire parat hielt. Jedoch wäre dies zu voreilig und übersähe, zu welchen Textstellen Kittel diese melodischen Varianten anbringt. In zwei Fällen geht es um die „Süße“, um die „dulcedo“ Jesu und im dritten Fall ebenfalls um eine Anrufung Jesu. Nun war gerade der Gedanke der „dulcedo“ ein zentraler Aspekt der Jesus-Fröm-

migkeit des 17. Jahrhunderts und zugleich ein Kernbegriff des gesamten pseudobernhardini-schen Hymnus<sup>30</sup>. Durch die melismatische Auszierung wird somit ein zentraler Gedanke des Textes akzentuiert. Aber auch die Interpretation als Betonungsmelisma reicht nicht aus. Martin Geck hat herausgestellt, dass die Zweiermelismen ein beliebtes Stilmittel der Musik des Frühpietismus gewesen sind<sup>31</sup>. Indem Kittel seine Vorlage mit ihnen anreichert, rekurriert er auf eine populäre Form der Melodiebildung, die frömmigkeitsgeschichtlich mit dem Text korrespondiert. Gesteigert findet sich dieses Vorgehen in T. 21–23 des Konzerts. Die originale Melodiefassung wird rhythmisiert, in ihrer Bewegungshaltung umgekehrt, mit Zweiermelismen ausgeziert und mündet schließlich in ein längeres Melisma auf dem Wort „Süßigkeit“:

Notenbeispiel 8: Heinrich Schütz,  
„O süßer Jesu Christ“, T. 12–15



Notenbeispiel 9: Christoph Kittel,  
„O süßer Jesu Christ“, T. 21–23



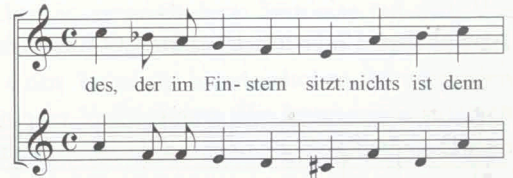
Eine ähnliche Auszierung erfährt aus naheliegenden textlichen Gründen auch das Wort „klingen“ in T. 37–38. Dasselbe gilt für die melismatische Ausweitung des Wortes „begehret“ in T. 58–59.

Im Sinne einer intensivierten Textkorrespondenz ist Kittels Änderung in den Takten 84/85 zu interpretieren. Die Stelle erweckt den Anschein einer völligen Neukomposition und symbolisiert durch den Abstieg zum tiefsten Ton des gesamten Stückes die Finsternis. Allerdings sind die beiden Takte nicht gänzlich neu. Vielmehr greift Kittel hier ausnahmsweise nicht auf den Sopran, sondern auf die Altstimme der Schütz'schen Vorlage zurück, die er behutsam modifiziert:

Notenbeispiel 10: Christoph Kittel,  
„O süßer Jesu Christ“, T. 84–85



Notenbeispiel 11: Heinrich Schütz,  
„O süßer Jesu Christ“, T. 24–25



Eine weitere Annäherung an die „moderne“ Musik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist die Einfügung zahlreicher Antizipationen, die bei Schütz eine vergleichsweise geringe

30 Vgl. zum frömmigkeits- und sprachhistorischen Hintergrund des dulcedo-Gedankens Friedrich Ohly, *Süße Nägel der Passion. Ein Beitrag zur theologischen Semantik*, Baden-Baden 1989.

31 Vgl. Martin Geck, *Bach und der Pietismus*, in: ders., „Denn alles findet bei Bach statt“. *Erforshtes und Erfabrenes*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 100–101; s. auch Geck (wie Anm. 23), S. 158–159.

Rolle spielen, in der zeitgenössischen Konzert- und Arienliteratur aber um so häufiger anzutreffen sind. Im folgenden seien daher ein Beispiel auf dem Kittelschen Konzert und ein Ausschnitt aus einem Konzert Ahles einander gegenübergestellt, das überdies auch die bereits oben genannte Zweiermelismatik aufweist:

Notenbeispiel 12: Christoph Kittel, „O süßer Jesu Christ“, T. 17–18

S./T. Wer dich schon hat in sich,

B.c.

Notenbeispiel 13: Joh. Rudolph Ahle, „Es sey denn“ (1648)<sup>32</sup>, T. 9–13

Tenor sei - ne Sei - ten\_, will ichs nicht glau - ben, will ichs nicht glau - ben

B.c.

Im Schlussteil seines Konzerts übernimmt Kittel zunächst ohne Änderungen die Vorlage, schiebt dann aber in T. 111–116 einen neuen Abschnitt ein, der sich als terzversetzte Variante des Schützschen Schlusses erweist, bevor dieser dann in seiner originalen Gestalt zitiert wird. Neu ist ebenfalls eine drei Takte umfassende Schlusskadenz, die mit einer Hemiole und einem Quartvorhalt auf dem Akkord der V. Stufe die Schlusswirkung noch erhöht.

Orientiert sich Kittel bei der Bearbeitung des Schützschen Satzes zumeist an den harmonischen Vorgaben des Urbilds, so nimmt er an anderen Stellen Änderungen der Harmonik vor. Besonders auffällig ist dies in T. 10–11: Hatte Schütz die Akkordfolge d-g-g-A (über der Bassfolge d-g-b-a) komponiert, wobei besonders die phrygische Wendung g-A markant hervorsteht, glättet Kittel diese Stelle zur Akkordfolge D-g-d-A.

Ebenfalls einen tiefen Eingriff in die Harmonik stellen Kittels Takte 36–38 dar. Durch die Verwendung des *fis'* bei Schütz bekommt die Stelle einen plagalen Charakter, da der abschließende Dreiklang auf C eher als IV. Stufe zu G wahrgenommen wird. Kittel dagegen eliminiert das *fis'* und stellt zugleich durch die Kadenzfolge IV-V-I die harmonischen Verhältnisse klar, was durch den Quartvorhalt auf der V. Stufe noch verstärkt und bestätigt wird.

All diese Änderungen durch Kittel werden sehr behutsam vorgenommen, jedoch ist augenfällig, dass er bemüht ist, die Komposition von Schütz motivisch und harmonisch zu „modernisieren“. Vor diesem Hintergrund erscheint es mehr als zweifelhaft, dass Kittel der

32 Nr. 1 aus Ahles *Erster Teil geistlichen Dialogen*, Erfurt 1648. Vgl. Rathey (wie Anm. 8), S. 335–337.

Veröffentlichung der *Geistlichen Gesänge* Modellcharakter für die Kirchenmusik im „alten Stil“ – ähnlich der *Geistlichen Chormusik* – bemaß.

Notenbeispiel 14: Heinrich Schütz, „O süßer Jesu Christ“, T. 9–10

Cantus  
Altus

Tenor  
Bassus

B.c.

nichts kann so an-ge-nehm an un-sern Oh-ren klin-gen

Notenbeispiel 15: Christoph Kittel, „O süßer Jesu Christ“, T. 36–38

S./T.

B.c.

nichts kann so an-ge-nehm in un-sern Oh-ren klin-gen,

6 3 4 4 3

## VI

Damit stellt sich wieder die Frage nach der Funktion der Kittelschen Bearbeitung wie der Sammlung als ganzer. Der Blick auf die zeitgenössische Druckproduktion einerseits wie die Bestimmung der Schützenschen Sammlung für „kleine Cantoreyen“ lässt kaum einen anderen Schluss zu, als dass die Herausgabe jene Klientel ansprechen wollte, die sonst ihr Repertoire aus den Drucken Hammerschmidts und seiner Zeitgenossen bezog. Auch die zumeist einfache Faktur der Stücke legt dies nahe. Hinzu kommt, dass auch Kittel in seiner Bearbeitung dem Idiom dieser populären Kirchenmusik nahe kommt, indem er die Melodieführung der Vorlage arioser gestaltet sowie in harmonischer Hinsicht ‚modernisiert‘. Es ist daher zweifelhaft, dass Kittels Konzertfassung als „Referenz“ an Schütz in einem ähnlichen Sinne wie dessen Bearbeitungen von älteren Werken seiner Vorbilder intendiert war. Schütz transferiert seine Modellkompositionen stets in eine andere textliche und teilweise auch in eine neue gattungsmäßige Sphäre. Kittel hingegen behält Text, Struktur, „Melodie“ und harmonisches Gerüst der Vorlage bei und modifiziert nur einige kleinere Passagen. Dies ist keine Referenz, aber wohl auch keine Kritik an Schütz, sondern die Angleichung an einen eingängigeren, populäreren Stil, jenen Stil, den die kleineren Kantoreien jener Zeit häufig bevorzugten.

Die *Geistlichen Gesänge* sind der Versuch, ein Marktsegment zu bedienen, das mit den großformatigen Sammlungen des Dresdner Kapellmeisters kaum angesprochen werden konnte. Es ist müßig, danach zu fragen, ob dies als „Gegenmodell“ zu der dort gängigen Musik intendiert war, oder ob nur der Nachfrage mit dem zur Verfügung stehenden Angebot (sprich: unveröffentlichten Kompositionen von Schütz in Notenschrank von Kittel) begegnet werden sollte. Diese Frage wird nicht zu beantworten sein. Fest steht allerdings, dass die Sammlung in Anlage, technischem Anspruch wie auch Diktion des Kittelschen Appendix der beabsichtigten Klientel entspricht. Die Wahl eines der populärsten Andachtstexte des 17. Jahrhunderts für die Konzertbearbeitung tat dabei ein Übriges, um eine breite Käuferschicht anzusprechen.