

Junko Sonoda, Minoru Tsuzaki

Theologische Bedeutungsebenen in der Motette »Herr, wenn ich nur dich habe« (SWV 280) von Heinrich Schütz: Eine Analyse anhand des *Auditory Image Model*

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Junko Sonoda, Minoru Tsuzaki¹

Theologische Bedeutungsebenen in der Motette »Herr, wenn ich nur dich habe« (SWV 280) von Heinrich Schütz: Eine Analyse anhand des *Auditory Image Model*

Einführung

»Herr, wenn ich nur dich habe« (SWV 280) ist eine Motette aus den *Musikalischen Exequien*, welche Heinrich Schütz anlässlich einer Trauerzeremonie für Heinrich Posthumus Reuß vertonte. Dieses Werk wurde in der Forschung bisher aus zwei Blickrichtungen betrachtet: Einerseits gilt es als Ausdruck der persönlichen festen Verbundenheit von Schütz zu seinem heimatlichen Herrn.² Andererseits wurde der universale Anspruch durch die Anbringung einer Opuszahl (Opus 7) trotz des persönlichen Hintergrunds betont. Reuß war ein gläubiger Lutheraner und seine Residenz Gera war stark lutherisch geprägt.³ Somit lässt sich erahnen, dass dieses Stück lutherische Identität widerspiegelt: eine »teutsche Begräbnis-Messe«. Wie diese Funeralmusik anders als ein katholisches Requiem gestaltet ist, wird schon durch die Textauswahl deutlich. Nur die Inhalte vom lateinischen »Kyrie«- und »Gloria«-Teil wurden im ersten Teil, dem *Concerto*, aus der katholischen allgemeinen liturgischen Tradition übernommen.⁴ Der dritte Teil, das *Canticum*, basiert auf einem Choral, welcher im 17. Jahrhundert bei fürstlichen Begräbnissen gesungen wurde.⁵ Für den zweiten Teil wurde der Psalm 73 (Verse 25f.) aus dem ersten Teil des Stückes noch einmal verwendet, womit dieser Psalm eine besondere Hervorhebung erfährt. Hier geht es nicht um den Zorn Gottes, wie es in dem katholischen *Dies irae* dramatisch vertont wurde, sondern um die Gnade Gottes.⁶ Daher kann diese Motette als »Glaubensbekenntnis« gedeutet werden.

Wie hat Schütz diese theologischen Bedeutungsebenen in der Musik realisiert? Die bisherige Forschung hat sich – bezogen nicht nur auf dieses Stück – zum Gehalt der Musik immer vor allem auf den Notentext konzentriert. Musik wird jedoch primär hörend wahrgenommen. Was man hört, beinhaltet Eigenschaften der Musik, wie den Unterschied der Tonfarbe zwischen den Instrumenten und Vokalstimmen oder der Wortklänge, die nicht im Notationssystem fixiert werden (können). Um diese akustischen Informationen zu berücksichtigen, wird hier als Analysemethode die Akustikanalyse anhand des Gehörmodells eingeführt. Die hier vorgestellte Analyse durch das Gehörmodell ist der erste Versuch in der historischen Musikforschung.

¹ Wir danken Herrn Stefan Uppenkamp (Oldenburg) für das Korrekturlesen.

² Widmungsgedicht von Heinrich Schütz an Heinrich Posthumus Reuß. Siehe: Ingeborg Stein, *Christus, dir lebe ich. Die Sterbens-erinnerung des Heinrich Posthumus Reuß in Musik versetzt durch Heinrich Schütz*, Bad Köstritz 1998, S.14f.

³ Ingeborg Stein, »Die Thematisierung des Todes im Werk von Heinrich Schütz«, in: *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert: XXVI. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein*, 12. bis 14. Juni 1998, hrsg. von Günter Fleischhauer, Blankenburg 2001, S. 189–206, hier: S. 193ff.

⁴ Heinrich Schütz, *Musikalische Exequien*, hrsg. von Friedrich Schöneich, Kassel 1961 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke Band 4*), S. 7.

⁵ Sabine Henze-Döring, »Schütz' *Musikalische Exequien*: Die kompositorische Disposition der »Sarginschriften« und ihr liturgischer Kontext«, in: *Schütz-Jahrbuch* 16 (1994), S. 39–48, hier: S. 42f.

⁶ »Die Wort oder der Text welchen Ihre Selige Gnaden zu dero Leichpredigt erkohren und verordnet haben«, in: Schütz, *Musikalische Exequien*, S. 7.

1. Die akustische Analyse durch das Gehörmodell

1.1 Das Gehörmodell »AIM«

Das hier verwendete Gehörmodell heißt »Auditory Image Model« (abgekürzt »AIM«) und wurde von Roy Patterson erstellt. Es kann kostenfrei im Internet heruntergeladen werden.⁷ Bei der Erforschung des menschlichen Gehörs hilft ein Gehörmodell, die Angemessenheit und Neuheit eines Experiments einzuordnen und dadurch den Mechanismus des Gehörs besser zu verstehen, indem die Funktion des Gehörs bei Eintritt von akustischen Signalen nachgeahmt wird. Eine durch das Gehörmodell dargestellte Gehörfunktion besteht darin, die Frequenzen der Töne zu partitionieren, eine Fähigkeit, die alle Menschen besitzen.

Das hier verwendete AIM bzw. ähnliche Gehörmodelle simulieren die Funktion des ersten Schrittes des Gehörs, nachdem ein akustisches Signal ins Gehör eingedrungen ist. Das Modell wurde von der Ingenieurwissenschaft erstellt und ist auf dem Computer verfügbar. Das akustische Signal ist die Schwankung des Luftdrucks, welcher im Prozess der Vermittlung zum Gehör durch den äußeren Gehörgang, zum Trommelfell und dann als Schwingungen des Mittelohrs und der Lymphflüssigkeit in die Schnecke gelangt. Um aus dieser Schwingung auf einen Höreindruck zu schließen, ist die Umwandlung des akustischen Signals in eine Nervenaktivität nötig. Diese Umwandlung erfolgt durch einen Rezeptor in der Schnecke und die mit dem Rezeptor verbundenen Nerven. Dieser Prozess ist in der Forschung durch physiologische und psychische Experimente am ausführlichsten untersucht worden.

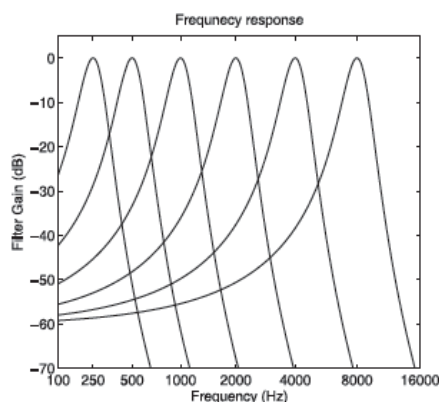
In diesem Beitrag sollen mit dem AIM die Merkmale der im Gehör repräsentierten Informationen betrachtet werden. Zuvor muss die Frage geklärt werden: Was sind diese Merkmale? Vereinfacht lässt sich sagen, dass dies die Merkmale sind, die es dem Gehör ermöglichen, »ein Ereignis zu erkennen«. Das Gehör besitzt die Eigenschaft, bestimmte Charakteristika als besonderes Ereignis zu bewerten. Daher wird hier auf diese Eigenschaften des Gehörs, besondere Ereignisse zu identifizieren, fokussiert. Es wird untersucht, an welchen Stellen der Schützschens Komposition ein besonderer Reiz für das Gehör vorhanden ist. Also wird hinterfragt, wo besonders wahrgenommene Stellen der Komposition liegen.

1.2 Simulation durch das AIM

1.2.1 Gehörfilter

Die Töne gelangen in die Schnecke des Innenohrs. Dort trennt die Basilarmembran zwei flüssigkeitsgefüllte Kanäle, die Scala vestibuli und die Scala media. Die Resonanzfrequenz dieser Trennwand ist unterschiedlich an jeder Stelle der Basilarmembran, da beispielsweise die Breite der Membran sich unterscheidet. Die Mittenfrequenzen, die an jeder Stelle der Basilarmembran sehr gut schwingen, sowie die Bandbreite, können wie in der Grafik 1 angenommen werden. Die dargestellten Kurven werden Gehörfilter genannt.

⁷ <http://www.pdn.cam.ac.uk/other-pages/cnbh/research>.

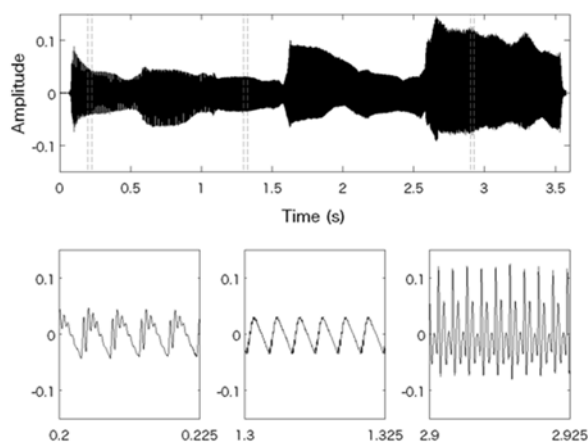


Grafik 1 Gehörfilter⁸

Der Gehörfilter hängt in der Tat von verschiedenen Eigenschaften der Töne ab. Wenn sich der Schalldruck ändert oder die Frequenzen in der Nähe der Resonanzfrequenz liegen, ändert sich auch die Größe der Schwingung. Solche Funktionen des Gehörfilters kann auch das AIM nachahmen.

1.2.2 Zeitliche Integration

Die Funktion des nächsten Schrittes, den das Gehörmodell simuliert, enthält die zeitliche Integration. Im oberen grafischen Modell der Grafik 2 wird die zeitliche Wellenform der gesungenen Vokale »aeioua« mit der Melodie »do re mi do la do« dargestellt.



Grafik 2

Drei Abschnitte von 25 ms Länge, die jeweils mit zwei dünn gestrichelten Linien in der oberen Grafik markiert sind, sind darunter zu sehen. Wie in der Vergrößerung der unteren Grafiken zu erkennen ist, ändert sich ständig das physikalische Signal. Jedoch bekommt man bei dem Phänomen der unteren linken Grafik den Eindruck, dass der Vokal »a« auf dem Ton »do« konstant gesungen wurde und von einer sehr stabilen Tonhöhe getragen wird. Die Klänge, welchen man eine bestimmte Tonhöhe zuordnen kann, treten immer in einer sich wiederholenden periodischen Wellenform auf, wie die drei unteren Grafiken zeigen. In den unteren Grafiken wechselt die Tonhöhe von do zu mi, und dann zu do eine Oktave höher.

⁸ Toshio Irino, »Hajimete no Chōkakufilter« (»Gehörfilter für Anfänger«), in: *Nihon Onkyō Gakkai Gakkai shi* (Zeitschrift der japanischen Gesellschaft für Akustik) 66/10 (2010), S. 506–512, hier: S. 50.

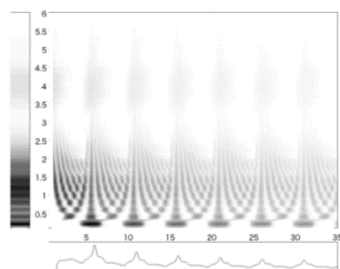
Diese Bewegung entspricht einer kürzeren Periodenwiederholung. Das heißt: Diese Informationen, ob es die Periode gibt oder wie lang sie ist, falls es diese Periode gibt, sind für die Wahrnehmung der Töne nötig, welche Menschen hören. Sie kann durch ein Zeitintegral mathematisch verwirklicht werden. Das Klangspektrogramm, das vielen geläufig sein dürfte, zeigt das Ergebnis der Analyse durch die Fourier-Transformation. Diese Fourier-Transformation ist das zeitliche Integral als Fourier-Integral. Durch dieses Integral werden die Töne mit der Funktion der Frequenzen dargestellt, da die Klänge als die Funktion der Zeit beschrieben werden können. Hier werden somit die Klänge in einer Kombinationsform der verschiedenen Sinusschwingungen dargestellt. Seit Ende des 19. Jahrhunderts gab es die Hypothese, dass es die Funktion einer Frequenzanalyse in der Schnecke geben kann. Mitte des 20. Jahrhunderts wurde tatsächlich diese Funktion der Bandpassfilter festgestellt, dass die Resonanzfrequenz in der Basilarmembran der Schnecke an jeder Stelle unterschiedlich ist. Diese Erkenntnis ist bis heute gültig. Allerdings ist die Analyse der Frequenz in der Schnecke anders als bei der Fourieranalyse laut Forschung, welche die Resonanzen der Basilarmembran ausführlich untersucht hat. Das allgemeine Fourier-Spektrogramm beschreibt, was im menschlichen Gehör nicht durchgeführt wird, sodass hier ein falscher Ansatzpunkt vorliegen kann, um die Wahrnehmung der Töne zu beschreiben. Es gibt im menschlichen Gehör eine ungleichmäßige Reaktion, die den Frequenzen entspricht. Das Gehör hat nichtlineare Eigenschaften der Verhältnisse zwischen Eingangs- und Ausgangssignal: Wenn der Eingang n-fach stark ist, ist der Ausgang nicht ebenfalls exakt n-fach. Wenn man die Töne mit der Fourier-Transformation analysiert, zeigt sich die Größe der Tonenergie z. B. gleich oder doppelt so stark. Jedoch nimmt man die Lautheit im Gehör nicht gleich oder doppelt so stark wahr. Diese Eigenschaften des Gehörs sind ein Grund für die Inäquivalenz zwischen dem Ergebnis der linearen Fourieranalyse und der nichtlinearen Wahrnehmung des Gehörs.

Im AIM werden die Frequenzgangeigenschaften, d. h. die ungleichmäßige Reaktion auf Frequenzen, die im Gehörgang und Mittelohr stattfindet, oder die unlinearen Eigenschaften der Schwingung der Basilarmembran und die Gehörnerven behandelt, um den bisherigen Forschungen zu entsprechen.

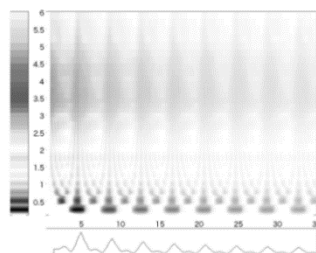
1.3 Erstellung des Gehörspektrogramms

Wenn die Klänge in das AIM eingegeben werden, behandelt AIM dieses akustische Signal in den folgenden Schritten. 1. Widerspiegelung der Frequenzgangeigenschaften im äußeren Gehörgang oder Mittelohr. 2. Muster der Basilarmembranschwingung. 3. Umwandlung zum Signal in Nervenaktivitäten.

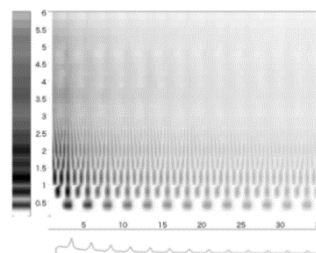
Im ersten Schritt sieht man eine zeitliche Wellenform. Dann wird sie im zweiten Schritt zur schwingenden Wellenform bei jedem Ort der Basilarmembran verwandelt. Aus dieser Wellenform ergibt sich die Nervenaktivität im Muster der zeitlichen Veränderung, welches der dritte Schritt in der Simulation zeigt. Danach kommt die Methode des zeitlichen Integrals. Hier wird als vierter Schritt das »Strobe-Zeit-Integral« verwendet. Dieses Integral stellt die Nervenaktivität im dritten Schritt dar, indem der maximale Wert im Histogramm des Zeitintervalls genommen wird. Als ein Beispiel mögen die folgenden Grafiken 3, 4 und 5 dienen, die die oben genannten drei Stellen der Grafik 2 durch das AIM repräsentieren.



Grafik 3



Grafik 4

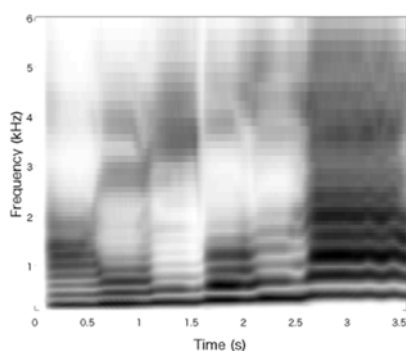


Grafik 5

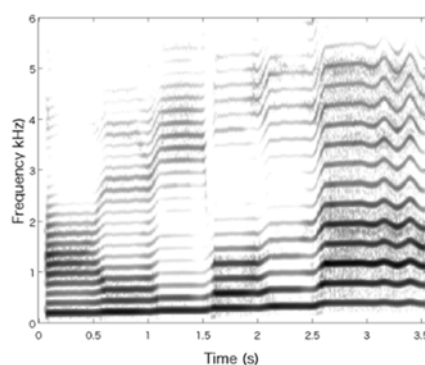
Die Richtung der y-Achse in der grafischen Darstellung entspricht dem Unterschied des Ortes in der Basilarmembran, und daneben sieht man die Zahl der zentralen Frequenzen (Wert: kHz). Die x-Achse ist das Zeitintervall (Wert: ms). Die Schattierung betrifft das Aktivitätsniveau der Nerven. Bei der Stelle der Vokale »a« auf »do« (Grafik 3) kommt der Peak (Höhepunkt) der Mittenfrequenz ungefähr bei 6 ms des Zeitintervalls (kleine Kurve unter der Grafik). Die Schattierung, die von der y-Achse abhängt, spiegelt den Unterschied der Resonanzfrequenzen des Vokaltrakts wider, welcher sich aus den Unterschieden der Vokale ergibt. Die kleine Kurve unter der Grafik ist das Profil des Zeitintervalls im Gesamten. Dabei wird der Unterschied der Mittenfrequenz ignoriert, um die gemeinsame Periode zu messen. Wenn man die Wahrnehmung der Tonhöhe betrachten will, ist dieses Profil des Zeitintervalls aufschlussreich. Im Gegensatz dazu ist der linke schmale Balken das Profil des Orts, wo die ungleichmäßige Bewegung der Basilarmembran dargestellt wird. Dabei wird das Zeitintervall ignoriert. Wenn man sich nicht vor der Vereinfachung fürchtet, kann man sagen, dass dieses örtliche Profil hilfreich ist, um den Unterschied der Tonfarbe zu beobachten.

Im Vergleich von Grafik 3 zu Grafik 4 kommt es zur Veränderung der Tonhöhe von do zu mi, sodass der Peak des zeitlichen Profils von 6 ms zu 5 ms (Zeitintervall) fortschreitet. Zudem ändern sich die Vokale von »a« zu »i«, sodass sich die Schattierung auf dem örtlichen Profil ändert. Beispielsweise findet man einen dunkel schattierten Teil auf der Grafik 3 in der Umgebung von 1,3 kHz, der sich in der Grafik 4 nicht mehr sehen lässt. Dort sieht man einen dunklen Teil in der Umgebung von 3,5 kHz. Die Grafik 5 zeigt das Phänomen der gleichen Vokale, aber eine Oktave höher als bei der Grafik 3. Der Peak des Profils des Zeitintervalls tritt bei 3 ms auf, also der Hälfte von 6 ms. Das örtliche Profil ist ähnlich, welches das Muster der Unebenheit der unterschiedlichen Frequenzen zeigt. Aber die Farbe ist dunkler als bei den anderen Grafiken, weil die Loudness (Lautheit) der vokalen Stimmen größer wird, wenn die Tonhöhe höher ist.

Das Ziel der hier folgend zu erbringenden Analyse ist es festzustellen, ob die zentralen Textstellen auch hörbar betont werden. Daher wurde das Profil des Zeitintervalls ignoriert und nur das örtliche Profil betrachtet. Das örtliche Profil wird dabei zu jedem Zeitpunkt berechnet, sodass »das Gehörsspektrum«⁹ zu jedem Zeitpunkt ersichtlich ist. Als ein Beispiel wurde mit dieser Methode die Grafik 2 erstellt (Grafik 6). Während in den Grafiken 3, 4 und 5 nur drei Zeitpunkte dargestellt wurden, wird hier das Ganze über Fenster von 5 ms Dauer gerechnet, die zeitlich fortlaufend verbunden werden. Zum Vergleich wird in Grafik 7 auch das allgemeine Fourier-Spektrum bereitgestellt.



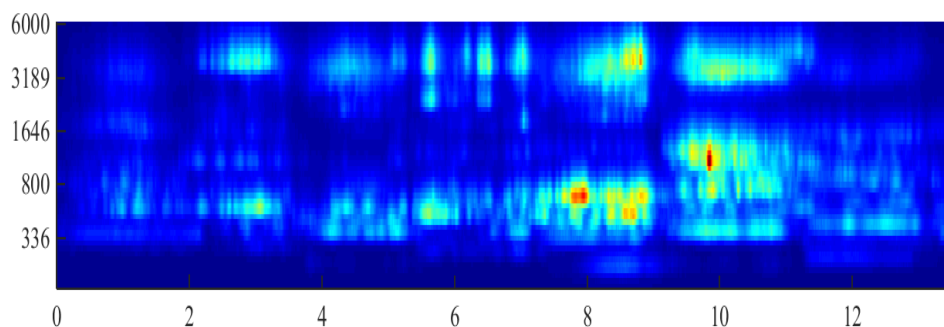
Grafik 6



Grafik 7

⁹ Hier wird das Spektrum so genannt, weil es nicht das gewöhnliche Klangspektrum ist, welches auf der Fourieranalyse basiert, sondern eines, das auf dem Ergebnis durch das Gehörmodell beruht.

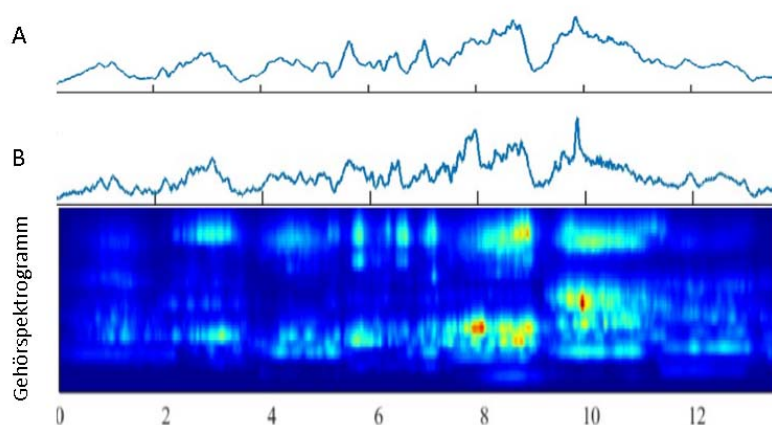
Die folgende Grafik 8¹⁰ ist das Ergebnis der Analyse des hier untersuchten Stückes bis zu Sekunde 14 vom Anfang einer Aufführung an. Die x-Achse stellt die Zeit (in Sekunden) und die y-Achse die Mittenfrequenzen¹¹ an jedem Ort der Basilarmembran dar. Folgend sind die Information der Zeit (x-Achse) und die Schattierung der Farbe zu betrachten. In dieser Grafik ist die stärkste Reaktion ca. zwischen Sekunde 8 und 10 ablesbar. Aus dieser Grafik kann man entnehmen, dass die Klänge an dieser Stelle der Aufführung am intensivsten hörbar wahrgenommen werden.



Grafik 8 Gehörspektrogramm

1.4 Schematisierung des Peaks (Höhepunkt)

Die Grafik 8, das Gehörspektrogramm, hilft intuitiv zu erkennen, zu welchem Zeitpunkt der Peak kommt. Um diesen Peak ausführlich zu betrachten, wurden die folgenden zwei Tabellen A und B (Grafik 9) erstellt. Wenn Menschen auffällige akustische Signale wahrnehmen, kann dies auf zwei Faktoren zurückgeführt werden: zuerst die Loudness (Lautheit) und dann auffällige Frequenzen.¹² Daher werden diese zwei Faktoren in den unteren Grafiken betrachtet. In der oberen Darstellung A der Grafik 9 wurde die Energie der Klänge zu jedem Zeitpunkt addiert. Die Darstellung B ist der Vergleich der Energie des Maximalwerts der Frequenzen zu jedem Zeitpunkt.¹³



Grafik 9

¹⁰ Ich danke Frau Misa Moriya (Kyoto) für ihre Unterstützung bei der Programmierung.

¹¹ Das sind die Mittenfrequenzen der Gehörfilter, die nicht unbedingt mit der Tonhöhe der Klänge identisch sind.

¹² Beispielsweise gibt es keine anderen ähnlichen Frequenzen in der Nähe der klingenden Frequenzen. In diesem Fall nimmt man die Klänge auffällig im Gehör wahr, obwohl sie verhältnismäßig leise sind.

¹³ Ich danke Herrn Kenichi Sawai (Fukuoka) für seine Unterstützung bei der Programmierung.

Die hier betrachteten akustischen Eigenschaften enthalten Informationen wie Obertöne, Sprachklang, Unterschied der Tonfarbe der Instrumente und der Sänger – also Informationen, die sich nicht unbedingt aus den Noten ablesen lassen. Sie hängen von der Aufführung ab. Daher werden drei unterschiedliche Aufnahmen daraufhin untersucht, ob der Peak an den gleichen Stellen auftritt. Allerdings könnte das Ergebnis möglicherweise darauf basieren, dass verschiedene Musiker (der drei Aufnahmen) zufällig eine sehr ähnliche Interpretation vorlegen. Deswegen wird zusätzlich eine von mir mit dem Notensatzprogramm *MuseScore* erstellte Audio-Datei betrachtet, um den Charakter des Stückes besser beurteilen zu können. Diese Audio-Datei kann den Text nicht realisieren. Somit kann man nicht die akustischen Charakteristika betrachten, die auf dem Text beruhen.

2. Werkbetrachtung

2.1 Voraussetzung

Bevor das Werk analysiert wird, wird erklärt, welche Stellen analysiert werden. Der Text des Stückes »Herr, wenn ich nur dich habe« (SWV 280) stammt aus dem Psalm 73, Verse 25f. und besteht aus folgenden fünf Sätzen (Tabelle 1), welchen einzelne Motiv zugeordnet sind. Aus diesen Motiven ergeben sich musikalisch die folgenden vier Teile und eine Coda (Tabelle 2).

Text: Psalm 73 (25-26)	Motiv
Herr, wenn ich nur dich habe,	A
so frage ich nichts nach Himmel und Erden.	B
Wenn mir gleich Leib und Seele verschmacht,	C
So bist du doch Gott,	D
allezeit meines Herzens Trost und mein Teil.	E

Tabelle 1

Text: Psalm 73 (25-26)	Motiv	musikalischer Abschnitt
Wenn ich nur dich habe,	A	I
so frage ich nichts nach Himmel und Erden.	B	II
Wenn mir gleich Leib und Seele verschmacht,	C	III
So bist du doch Gott	D	IV
allezeit meines Herzens Trost und mein Teil.	E	
meines Herzens Trost und mein Teil.	E ¹	Coda

Tabelle 2

In jedem Abschnitt wiederholt sich der Satz, also das Motiv, wobei die musikalische Struktur (harmonisch und melodisch) prinzipiell bei der Wiederholung leicht variiert wird. Beispielsweise besteht der erste Abschnitt (T. 1–12) aus drei Teilen. Im ersten Teil wird das Motiv A einmal präsentiert (Tabelle 3). Dann wiederholt sich dieses Motiv A im zweiten Teil mit kleinen melodischen Variierungen bei der Kadenz. Im dritten Teil wird das Motiv A durch die Besetzung erweitert. Jedoch bleibt die musikalische Struktur motivisch und harmonisch bis vor Eintritt der Kadenz gleich. Auf Grund dieser Struktur wird hier der nicht variierte A-Teil als grundsätzliche musikalische Struktur jedes Abschnittes analysiert. Also wird bei diesem Beispiel der A-Teil durch das AIM simuliert.

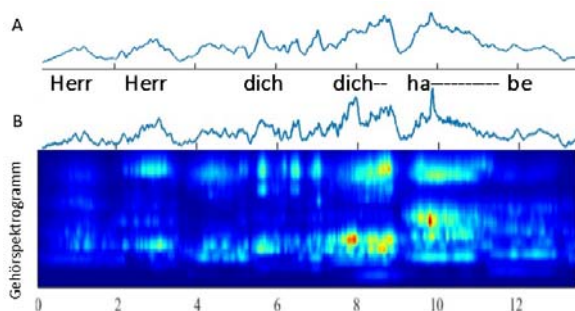
Text	Motiv	Musikalische Struktur (Motiv + Klang)
Herr, wenn ich nur dich habe	A	A – A ^I – A ^{II}

Tabelle 3

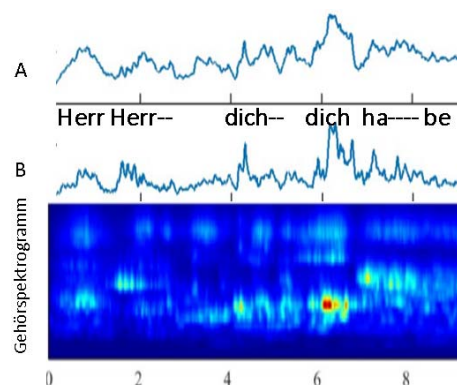
2.2 Das Ergebnis der Analyse und Betrachtung

Die auffälligen Punkte der Analyse werden im Folgenden erläutert. Das dargestellte Gehörspektrogramm (Grafik 10) ist das Ergebnis der Analyse des ersten Teils »Herr, wenn ich nur dich habe« (T. 1–4) der drei Aufnahmen und der *MuseScore*-Audiodatei.

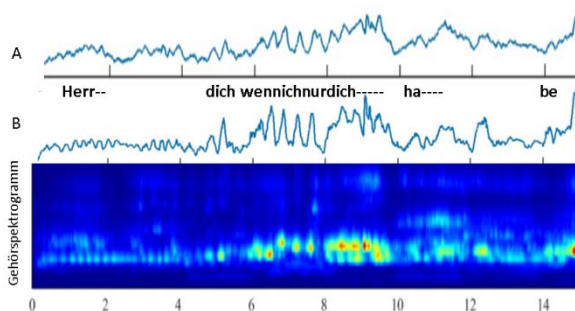
Aufnahme 1



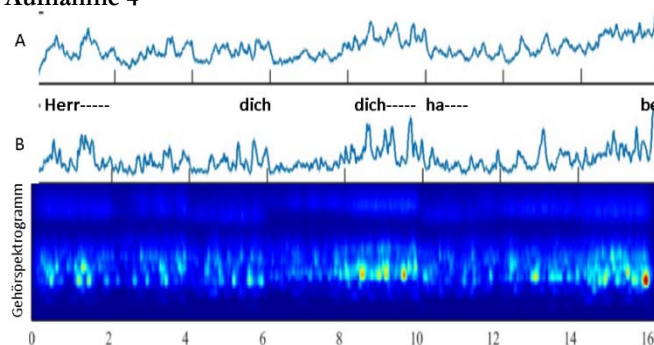
Aufnahme 2



Aufnahme 3



Aufnahme 4



Grafik 10

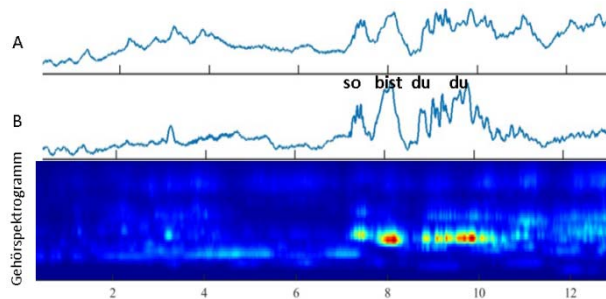
Der Peak in der Aufnahme 1 lässt sich bei »Herr«, »dich« und »ha« von »habe« des »Herr, wenn ich nur dich habe« verorten. Auch in der Aufnahme 2 sind die gleichen Stellen als Peak hervorgehoben: also bei »Herr«, »dich« und »habe«. Dieser Charakter ist auch bei der Aufnahme 3 zu beobachten, jedoch ist die Tendenz bei »Herr« und »ha« von »habe« etwas weniger deutlich als bei den anderen Aufnahmen. In der Spalte B des Spektrogramms der dritten Aufnahme sind die Ausschläge bei »Herr« und »habe« verhältnismäßig gering, sodass dieser Charakter nicht unbedingt auf bestimmte Frequenzen zurückgeführt werden kann. Außerdem gibt es bei dieser Aufnahme auch Höhepunkte bei anderen Stellen. Somit lässt sich schließen, dass der Kontrast der Worte etwas schwächer ausfällt. Aus den vorliegenden Betrachtungen der drei Grafiken lässt sich entnehmen, dass die gemeinsamen Höhepunkte bei »Herr«, »dich« und »habe« liegen. Auch bei der *MuseScore*-Audiodatei lassen sich Auffälligkeiten bei »Herr« und »dich« feststellen,

während dies bei »habe« nicht der Fall ist. Daraus kann geschlussfolgert werden, dass bei den Worten »Herr« und »dich« akustische Charakteristika vorhanden sind, welche nicht von der Aufführung abhängen.

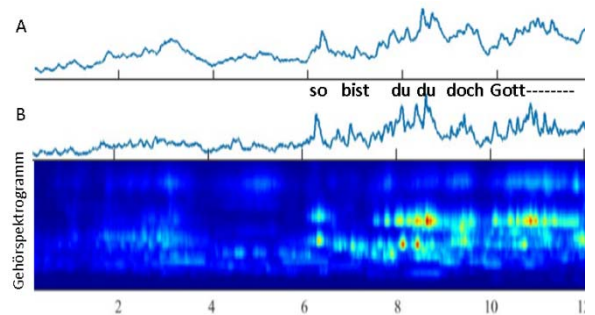
Die folgenden Gehörspektrogramme (Grafik 11) zeigen das Ergebnis der Analyse des dritten Teils des Stückes »Wenn mir gleich Leib und Seele verschmacht, so bist du doch Gott« (T. 21–24).

Zuallererst fällt auf, dass die letzte Hälfte bei jeder Aufnahme besonders farbintensiv hervorsieht. Diese Stelle betrifft den Text »so bist du doch Gott«. Wenn man genauer hinsieht, findet man den Höhepunkt bei »so bist du« in jeder Aufnahme. Besonders wird »du« durch Wiederholungen hervorgehoben. Im Vergleich zu den drei Aufnahmen ist die computergenerierte Audiodatei von *MuseScore* in ihrem Kontrast der Farbe etwas schwächer. Der Grund könnte daher im Klang der Sprache liegen, da dieser Charakter von der *MuseScore*-Audiodatei nicht realisiert werden kann.

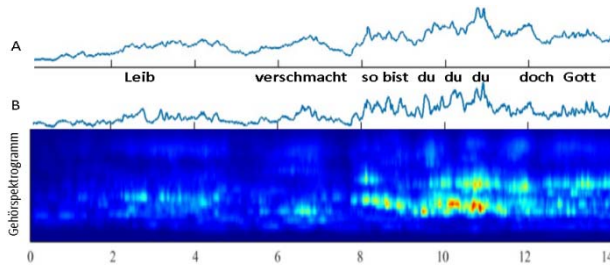
Aufnahme 1



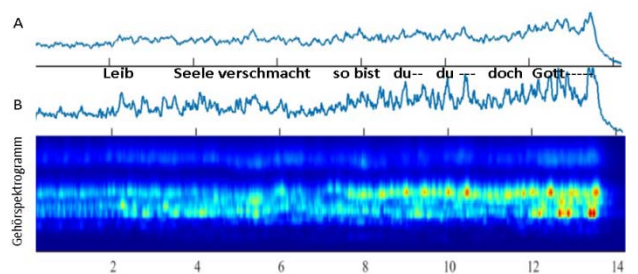
Aufnahme 2



Aufnahme 3



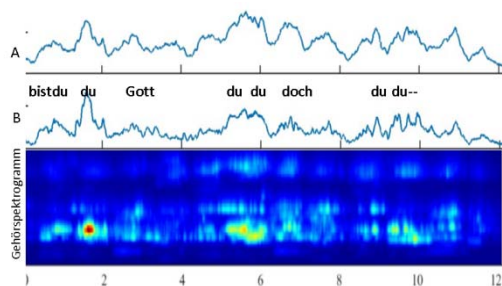
Aufnahme 4



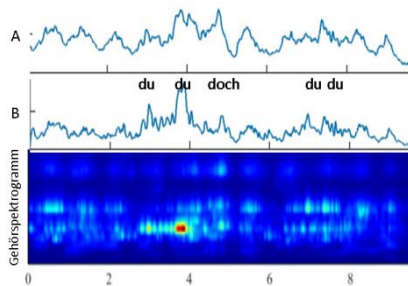
Grafik 11

Diese Tendenz bei »du« lässt sich im vierten Teil der Komposition, wo das gleiche Motiv auftaucht, ebenfalls betrachten. Die folgenden Gehörspektrogramme (Grafik 12 auf S. 10) stellen das Ergebnis der Analyse des vierten Teils der Komposition »so bist du doch Gott« (T. 30–34) dar. Wie sich der Grafik 12 entnehmen lässt, ist es das »du«, was bei allen Aufnahmen charakteristisch ist.

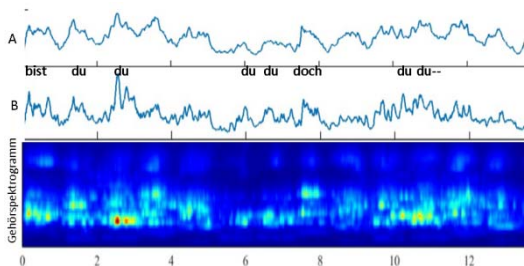
Aufnahme 1



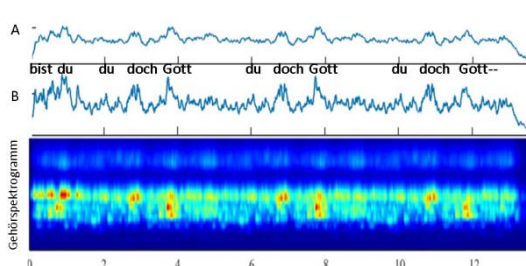
Aufnahme 2



Aufnahme 3



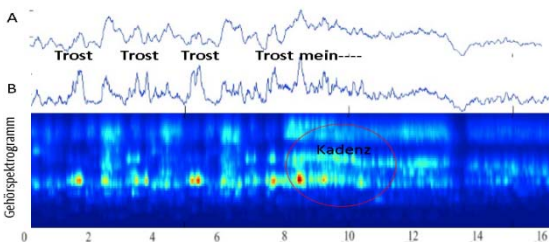
Aufnahme 4



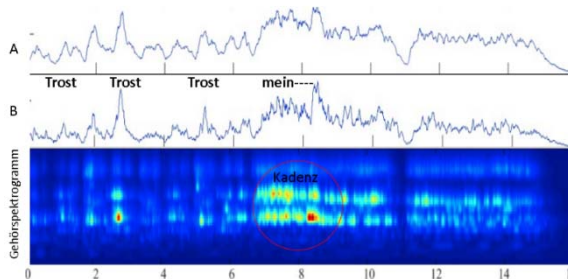
Grafik 12

In der abschließenden Coda wird der fünfte Satz, »meines Herzens Trost und mein Teil«, wiederholt, sodass das Stück zur Klimax kommt (T. 46–50). Ein Höhepunkt findet sich bei der Stelle »Trost«, welche als Höhepunkt in der Intensität auf die Kadenz folgt (Grafik 13).

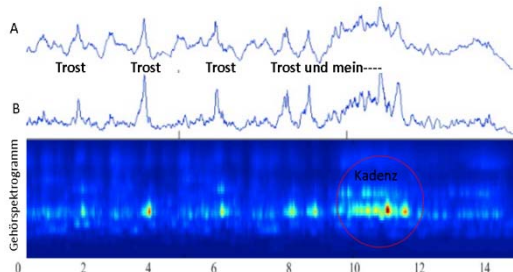
Aufnahme 1



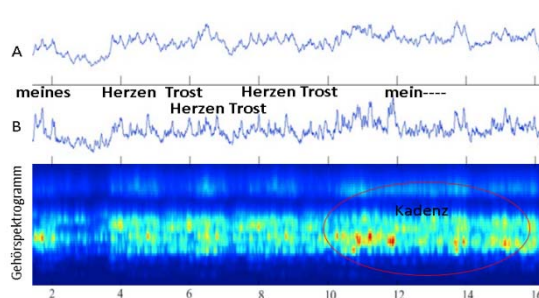
Aufnahme 2



Aufnahme 3



Aufnahme 4



Grafik 13

3. Interpretation

Die Analyseergebnisse sollen nun zusammengefasst werden. Die folgende Textdarstellung weist mit roter Farbe auf die Textstellen hin, die akustisch besonders hervortraten.

Herr, wenn ich nur **dich** habe,
so frage ich nichts nach Himmel und Erden.
Wenn mir gleich Leib und Seele verschmacht
So bist du doch Gott
allezeit meines Herzens **Trost** und mein Teil.

Die rot markierten Wörter sind also besonders auffällig hörbar und lassen die Intention des Komponisten vermuten. So bleibt die Frage: Warum hat Schütz diese Stellen explizit hervortreten lassen?

Die folgende Gegenüberstellung zeigt den Bibeltext der lateinischen Vulgata und den Luthertext.

Clementine Vulgate

Quid enim mihi est in caelo?
et a te quid volui super terram?
Defecit caro mea et cor meum;
Deus cordis mei,
et pars mea Deus in aeternum.

Luther (1545 letzte Hand); Psalm 73, 25–26

Wenn ich **nur dich** habe,
so frage ich nichts nach Himel vnd Erden.
Wenn mir gleich Leib vnd Seele verschmacht
So bistu doch Gott
allezeit meines hertzen **Trost** vnd mein Teil.

Luther brachte in seiner Bibelübersetzung sensible Nuancen an, welche hier rot markiert werden. Der Kontext der ersten zwei Sätze ist eigentlich gleich in der lateinischen und deutschen Version, insofern beide Sätze die Wichtigkeit der Existenz Gottes hervorheben. Jedoch kann man beim Ausdruck der lateinischen Bibel durch die Präposition »a (te)« eventuell nicht so unmittelbar akzentuieren, wie bei dem »nur dich« Luthers. Luther betont unmittelbar mit dem »dich« eine einzige Person intuitiv noch deutlicher. Außerdem gibt es nicht die Anrede »Herr« im Text. Jedoch findet man den gleichen Satz mit »Herr« im kleinen Katechismus von Luther.¹⁴ Im Fall des vierten Satzes hat Luther extra vor dem »Gott« »so bist du doch« eingeschoben, um die Beziehung mit Gott noch zu intensivieren. Am Ende hat Luther das Wort »Trost« eingefügt, welches auch Schütz akzentuierte.

Aus diesem Vergleich wird deutlich, dass Schütz die Stellen besonders hervorhebt, die Luther zuvor besonders hervorgehoben hat. Vor allem sind die Worte »Herr«, »dich« und »du« auffällig, welche direkt Gott ansprechen. Damit wird der Glaube an Gott zum Ausdruck gebracht.

Diese Steigerung des Glaubens passt selbstverständlich zum Kontext des Sterbens,¹⁵ weil nach Luther das ewige Leben aus der Gnade Gottes heraus verliehen wird.¹⁶ Diese Gnade Gottes wird aber nicht automatisch durch »gute Werke« erworben, wie die Übersetzung Luthers auch noch folgender Stelle aus dem Brief des Paulus an die Römer akzentuiert:

»Ist's aber aus Gnade, so ist's nicht aus Verdienst der Werke; sonst wäre Gnade nicht Gnade.« (Röm 11,6)

¹⁴ Martin Luther, *Luthers Katechismus. Nach Herders Ausgabe*, Wien 1823, S. 36.

¹⁵ Dieser Psalm wurde im Kontext von Begräbnissen in lutherischen Gebieten verwendet. Es gibt Beispiele zur Verwendung dieses Psalms für Begräbnisse, wo sich die Predigt auf diesen Text bezog. Siehe Henze-Döring, »Schütz' *Musicalische Exequien*«, S. 43. Schütz verwendete ebenfalls diesen Psalm für seine kleinen geistlichen Konzerte II (1639), um wahrscheinlich seine Frau auf ihrem Todeslager zu trösten. Siehe Stein, »Die Thematisierung des Todes im Werk von Heinrich Schütz«, S. 201.

¹⁶ Henze-Döring, »Schütz' *Musicalische Exequien*«, S. 47.

Das ist das auf Luther zurückzuführende Prinzip von Gnade¹⁷ (*sola gratia*). Wie kommt man dann zur Gnade? Nach Luther: Der Mensch ist durch den Glauben gerechtfertigt (*homo justificandus per fidem*).¹⁸ Der Glaube allein ist demnach entscheidend (*sola fide*).

Daraus kann man entnehmen, dass Schütz wohl gewünscht haben mochte, dass Reuß nach seinem Tod die Gottesgnade dadurch empfangen könnte, dass die Intensität seines Glaubens an Gott deutlich durch die Musik vermittelt wird. Daher akzentuiert er die Worte »Herr«, »dich« und »du« sehr stark.

Schluss

Am Ende möchte ich die Bedeutung vorliegender Untersuchung zusammenfassen, indem das Ergebnis mit bisherigen Forschungen zu der Komposition verglichen wird.

Eine Beschreibung der Motette von Rudolf Geber ist relevant für diese Untersuchung. Hier ein Zitat:

»[...] die zweimalige Esclamazione »Herr« [...] sowie die im »oratorischen« Rhythmus leidenschaftlich nach oben drängenden Worte »wenn ich nur dich habe...« [erzeugen] einen bemerkenswerten Spannungszustand [...]. Wie die beiden (inhaltlich entscheidenden) letzten Worte inbrünstig deklamiert und das »dich« in jeder Hinsicht (nach Tondauer, =höhe, und harmonischer Ausdeutung) hervorgehoben wird [...]. Man beachte hier zunächst bei den Worten »Wenn mir gleich Leib und Seele verschmachten« die intervallmäßige Drängung in der Einzelstimme, die fallende Linie, und die Gepreßtheit im Tonsatz (als Symbol höchster Anstrengung und Erschöpfung zugleich), unmittelbar daneben die ausladende Geste »so bist du doch Gott« mit dem jähen Oktavsprung im Diskant, der Weitung im Tonsatz und der unübertrefflichen Akzentisolierung.«¹⁹

Die Anmerkungen von Geber sind dem Ergebnis der Analyse sehr ähnlich, die hier durch das AIM durchgeführt wurde. Denn die Passagen der Komposition, auf die Geber hingewiesen hat, decken sich zu großen Teilen mit den Stellen, welche in der Analyse herausgefunden wurden: »Herr«, »dich«, »so bist du doch«. Daraus wird deutlich, dass die Interpretation vorliegender Untersuchung nicht irrelevant ist. Andererseits lassen sich bei Geber auch andere Textstellen, als die hier herausgefundenen, finden (folgend unterstrichen markiert): a. »wenn ich nur dich habe«, b. »wenn mir gleich Leib und Seele verschmachten«, c. »so bist du doch Gott«. Gebers Erklärungen dafür lauten wie folgt: a. »leidenschaftlich nach oben drängende Worte«, b. »intervallmäßige Drängung in der Einzelstimme, die fallende Linie, und die Gepreßtheit im Tonsatz«, c. »mit dem jähen Oktavsprung im Diskant, der Weitung im Tonsatz und der unübertrefflichen Akzentisolierung«. Daraus ist ablesbar, dass Geber an besagten Stellen versuchte, seinen Höreindruck²⁰ der Gestalt der Melodik zu verbalisieren. Doch diese Bewegung der Melodik ist an sich eine optische Information. Denn sie ist auch in der Notengestalt deutlich zu sehen, da sie primär auf der Diastematik basiert. Diese optischen Informationen unterscheiden sich jedoch grundsätzlich von vorliegendem Forschungsergebnis, sodass Geber nicht zum Kern dieses Stücks als intensiver Ausdruck lutherischen Glaubens gelangt war. Wenn man allerdings die akustisch wahrnehmbaren Informationen der Analyse als Ansatzpunkt nimmt und dann mit den gewissermaßen optischen Informationen von Geber kombiniert, ließe sich das Musikverständnis noch vertiefen. Beispielsweise sind die Worte »Herr« und »dich« Höhepunkte des ersten Abschnittes. Die »optische Information« ergänzt dies, indem deutlich wird, dass der Satz »wenn ich nur dich habe« melodisch aufsteigt. Dann bekommt man eine noch klarere Vorstellung, dass mit der Bewegung von unten nach oben die Menschen Gott als Ziel ihrer Bemühungen verstehen. Das gilt auch

¹⁷ Athina Lexutt, *Luther*, Köln 2008, S. 48-49.

¹⁸ Ebd., S. 54.

¹⁹ Rudolf Geber, »Die »Musikalischen Exequien« von Heinrich Schütz«, in: *Musik und Kirche* 6 (1934), S. 296–310, hier: S. 298f.

²⁰ Zum Beispiel entsprechen laut dem Ergebnis durch das Gehörmodell die am stärksten wahrgenommenen Frequenzen auf »dich« (»Herr, wenn ich nur dich habe«) nicht den Tonhöhen im Notentext.

für das Beispiel des vierten Satzes »so bist du doch Gott«. Nachdem der Satz »so bist du doch« betont wurde, rückt auch der dritte Satz »wenn mir gleich Leib und Seele verschmachten« in den Fokus. Durch den Kontrast ist die Bedeutung des vierten Satzes »so bist du doch« noch deutlicher.

Daraus lässt sich schlussfolgern: Man geht im Allgemeinen davon aus, dass die Musikanalyse auf der Auswertung der Noten basiert. Jedoch basiert der Prozess der Musikanalyse nicht unbedingt nur auf dem Notentext, sondern ebenso auf dem subjektiven Hörerlebnis des Analysierenden in bewusster oder unbewusster Weise. Dabei wird die musikalische Information, die nur hörbar erfassbar ist, automatisch einbezogen. Das Problem ist dabei, dass diese hörbare Information bei jeder Aufführung unterschiedlich ist. Wenn die Aufführungen sich besonders unterscheiden, mag die Gefahr entstehen, dass die Analysen aus diesem Grund anders ausfallen. Ein Teil dieses subjektiven Hörerlebnisses kann das hier vorgestellte Gehörmodell, welches akustische Signale auswertet, objektiv oder zumindest intersubjektiv darstellen. Damit wird es möglich, die Informationen, wie den Unterschied der Instrumente oder der Sänger, zu deuten und zu gewichten, welche als Information nicht in den Noten ausgedrückt werden können. Diese hörbaren Informationen lassen sich mit der »klassischen Analyse« kombinieren. Somit eröffnen sich neue Analysemethoden, die die Grenzen der bisherigen Musikanalyse überschreiten.