Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 40 (2000)

Artikel: Tora und Shira : Untersuchungen zur Musikauffassung des rabbinischen Judentums

Autor: Zimmermann, Heidy

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858815

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Tora und Shira

Untersuchungen zur Musikauffassung des rabbinischen Judentums

Heidy Zimmermann

Peter Lang

Tora und Shira

P 22733/40

Publikationen der Schweizerischen
Musikforschenden Gesellschaft

Publications de la Société Suisse
de Musicologie

Serie II – Vol. 40

PETER LANG
Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Heidy Zimmermann

Tora und Shira

Untersuchungen zur Musikauffassung des rabbinischen Judentums

PETER LANG
Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

K 1404

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Zimmermann, Heidy:
Tora und Shira : Untersuchungen zur Musikauffassung des rabbinischen Judentums / Heidy Zimmermann. – Bern ; Berlin ; Bruxelles ; Frankfurt am Main ; New York ; Wien : Lang, 2000
(Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft : Ser. II ; Vol. 40)
ISBN 3-906758-42-7

Umschlagabbildung:
Exodus 15 aus Ms. Hebr. 8^0 2221, fol. 71v (Spanien, 14. Jh.).
Mit freundlicher Genehmigung der Jewish National Library Jerusalem

Satz: Max Haas, Tristram Shandy Software Laboratories

Gedruckt mit Unterstützung der
Schweizerischen Musikforschenden
Gesellschaft und des Dissertationenfonds
der Universität Basel

© Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 2000
Jupiterstr. 15, Postfach, CH-3000 Bern 15; info@peterlang.com

Alle Rechte vorbehalten.
Das Werk einschliesslich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ausserhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigung, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: Lang-Druck AG, Liebefeld Bern

1901179266
1258-04260/13
13/17,2000

Inhalt

Vorwort 9

Einleitung 11

Teil I: Torakantillation 35

1. Wörter und Sachen 35

1. Kulturspezifische Voraussetzungen 35
2. Zur Terminologie 39

2. Die Erforschung von Akzenten und Kantillation. Verschiedene Optiken 49

1. Die Anfänge der Akzentforschung: Materialsammlung 51

1. Die Sichtweise der hebräischen Grammatiken 59
2. Das musikwissenschaftliche Interesse 61

2. Neuere Theorien und Methoden 64

1. Ethnomusikologie 64
2. Hebräische Akzente im Vergleich mit anderen ekphonetischen Notationen: Datierungsversuche 66
3. Grammatik der Akzente und hermeneutische Aspekte 75
4. Strukturalistische Ansätze 78

3. Rekapitulation der exponierten Fragestellungen und Probleme 87

3. Belege für Kantillation und Akzentzeichen in der frühen jüdischen Literatur 91

4. Eine Darstellung des Akzentsystems an Beispielen 109

1. Tora, Kantillation und die Rolle der Schrift 110
2. Die Verschriftlichung der Akzente 115
3. Akzente strukturieren den Text 135

1. Die funktionellen Aspekte der Akzente 137
2. Zusammenfassung 164

5. Pragmatik und Performance der Torakantillation 167

1. Situative und kontextuelle Faktoren 168

1. Die Textgattungen 169
2. Die Situation der Lesung und die Funktionen des Textes 170
3. Die Ausführenden der Rezitation 171
4. Die regionalen Differenzen 172
5. Kasuistik: Die Toralesung am Shabbatmorgen 176
6. Die Absenz der Frauen 181

2. Das Akzentsystem als konventionelle Sprache 184
1. Allgemeine Voraussetzungen 184
2. Die Bedeutungshaltigkeit der Zeichen 186
3. Zum Aspekt: Sprache macht unendlichen Gebrauch von endlichen Mitteln 188
4. Die Formeltheorie – Mündlichkeit als Problem 191
5. Der Gebrauch der Formeln 195
6. Kompetenz und Performanz 210
3. Methoden der Aneignung 211
4. Die Rolle des Gedächtnisses 218
5. Zusammenfassung 222

Teil II: Shira 225

6. Das Meereslied als Prototyp 229

7. "What really happened at the Sea of Reeds?" 239
1. Fragen und Antworten der Bibelwissenschaft 240
2. Das Interesse der Musikwissenschaft 247

8. Erinnerung, Reinszenierung und Interpretation 259
1. Innerbiblische Referenzen auf Ex 15 259
2. Die Rezeption des Meeresliedes in Apokryphen und Pseudepigraphen 262

9. Das Meereslied in der rabbinischen Literatur 279
1. Thematische Aspekte des Liedes in der rabbinischen Exegese 283
1. Vergangenes und zukünftiges Lied 283
2. Der kollektive Gesang von Engeln und Menschen 295
3. Der Modus des Singens 302
2. Strukturen einer rabbinischen Hermeneutik des Liedes 321
1. Von singenden Blumen und Kühen 323
2. Zu singen aus dem "Buch des Liedes" 332
3. Singen und Weinen 339
4. Die Präsenz von Shira und Gesang im vernetzten Denken 345

Epilog 349

ANHANG 355

1. Aus der Einleitung zum *Kitāb Hidāyat al-qāri* 357
2. Aus: Jehuda Halevi, *Der Kuzari* 359
3. Glossar 362
4. Zur Umschrift des hebräischen Alphabets 366
5. Abkürzungen 367
6. Literaturverzeichnis 370
7. Tabellen 1-6 398
8. Übertragungen von Kantillationen (Genesis 1 und Genesis 22) 407
9. Indices 421
   - Stellen 421
   - Personen 430
   - Sachen 436

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die geringfügig überarbeitete Fassung einer Dissertation, die im Wintersemester 1998/99 von der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Basel angenommen wurde. Ihr Entstehen wurde durch eine Reihe von Personen und Institutionen unterstützt, denen ich an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aussprechen möchte.

Grosszügige Stipendien der folgenden Institutionen haben es mir ermöglicht, mich in den Jahren von 1992 bis 1994 in Jerusalem weiterzubilden und zu forschen: Otto-Hertz-Studienstiftung (Luzern), Anne-Frank-Fonds, Max Geldner-Stiftung, Josef und Olga Tomcsik-Stiftung, Werenfels-Fonds und Fonds für philologische Studien im Ausland (Basel). In dieser Zeit profitierte ich von anregenden Gesprächen u.a. mit Prof. Dr. Moshe Idel (Jerusalem), Prof. Dr. Avigdor Shinan (Jerusalem) und Prof. Dr. Ithamar Grünwald (Tel Aviv), die mit mir Quellentexte und deren Interpretationen reflektiert haben. Vielerlei sachliche Hinweise und Anregungen verdanke ich auch Prof. Dr. Michael Graetz (Heidelberg), Dr. Moïn Halloun (Jerusalem), Dr. Michael Krupp (Jerusalem), Prof. Dr. Simon Lauer (Luzern/Basel), Prof. Dr. Gregor Schoeler (Basel) und PD Dr. Renate Würsch (Basel). Meine Gewährsleute für die Praxis der Torakantillation, allen voran Ezri Uval, s.A. (Jerusalem), und Marcel Lang (Basel), haben mir nicht nur wertvolles Studienmaterial geliefert, sondern mich auch mit viel Geduld in dieses Gebiet eingeführt.

Unersetzlich waren die MitarbeiterInnen der Universitätsbibliothek Basel, die mir unermüdlich auch die entlegenste Literatur beschafften und mir über Jahre hinweg eine ideale Arbeitsumgebung boten. Dr. Yvonne Domhardt von der Bibliothek der ICZ half mir auf unbürokratische Weise mit bibliographischen Auskünften weiter, und Maya Dorigo gab mir manchen Hinweis auf Publikationen, die ich sonst übersehen hätte. Mehr als einen unerreichbaren Aufsatz besorgte mir Dr. Maria Diemling in Jerusalem schneller als jede Fernleihe. Ihnen allen bin ich dankbar verbunden.

Herzliche Dankesworte gebühren denen, die den Text oder Teile davon in verschiedenen Stadien gelesen und an seinem Werden Anteil genommen haben: Dr. Alfred Bodenheimer (Luzern/Zürich), Jean-Jacques Dünki, Cyrilla Gadient, Dr. Martin Greve (Berlin), Dr. Eckhard John (Freiburg i.Br.), Dr. Dorothee Kaufmann (Heidelberg), Dr. Manuela Kogon (Salt Lake City), Prof. Dr. Martin Schaffner (Basel). Ihre kritischen Kommentare und Anregungen waren sehr hilfreich.

In den DoktorandInnenkolloquien von Prof. Dr. Clemens Thoma (Luzern), Prof. Dr. Heiko Haumann (Basel) und meiner Korreferentin, Prof. Dr. Anne Shreffler (Basel), hatte ich verschiedentlich Gelegenheit, Teile meiner Arbeit

vorzustellen. Ihnen danke ich für stetige Förderung ebenso wie den jeweiligen TeilnehmerInnen für ihr unvoreingenommenes Interesse und manch anregenden Diskussionsbeitrag.

Ganz besonderer Dank gilt meinem langjährigen Lehrer Prof. Dr. Max Haas, der das Thema dieser Untersuchung nicht nur angeregt und Wege zu seiner Bearbeitung aufgezeigt, sondern die Entstehung des Textes auch mit viel Geduld und Ermutigung, mit gutem Rat und aufbauender Kritik begleitet hat. Dass er sich darüber hinaus an der Gestaltung des Buches massgeblich beteiligt hat, war eine Hilfe von unschätzbarem Wert.

Mein grösster Dank gehört Thomas Gerlich, dessen hartnäckiges Interesse mich immer wieder in meinem Vorhaben bestärkt und dessen unbestechliches Insistieren dazu beigetragen hat, manchen Gedanken in seiner Formulierung zu schärfen.

Schliesslich danke ich der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und ihrem Präsidenten Dr. Joseph Willimann für die freundliche Aufnahme der Studie in ihre Publikationsreihe sowie für ihren Druckkostenzuschuss. Die Publikation wurde im weiteren grosszügig unterstützt durch den Dissertationenfonds der Universität Basel sowie die Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Endlich hat sich Frau Heidi Ambühl-Adalian vom Verlag Peter Lang in sehr entgegenkommender Weise der Drucklegung des Buches angenommen.

Basel, 1. Februar 2000 H.Z.

Einleitung

> Pour faire de l'interdisciplinaire, il ne suffit pas de prendre un "sujet" (un thème) et de convoquer autour deux ou trois sciences. L'interdisciplinaire consiste à créer un objet nouveau, qui n'appartienne à personne.
>
> Roland Barthes[1]

Das Vorhaben der vorliegenden Untersuchung, die Auffassung von 'Musik' im rabbinischen Schrifttum und der damit verbundenen jüdischen Tradition zu untersuchen, geht von einer Konstruktion aus, die zunächst einmal selbst in Frage gestellt werden muss, um verständlich werden zu können. Erstens ist das 'rabbinische Schrifttum' kein definierter Bestand von Texten, sondern ein weitverzweigtes Netz von mündlicher, meist anonymer Traditionsliteratur, deren Verschriftlichung sich, grob umrissen, innerhalb des ersten Jahrtausends d.Z. vollzogen hat. Zweitens kommt ein in seiner Abstraktheit analoger Begriff zu 'Musik' in dieser ganzen Bibliothek nicht vor. Das meint: der Begriff 'Musik' als Oberbegriff für 'musikalische' Erscheinungen – also für musikalische Betätigung wie auch für die Theorie des Klanges –, wie er in der griechisch-lateinischen Musiktheorie manifest wird und etwa seit dem 17./18. Jahrhundert das "abendländische" Denken bestimmt, hat im ganzen semitischen Sprachraum keine Entsprechung. Erst im Zuge der Rezeption griechischer und arabischer Musiktheorie seit dem 9./10. Jahrhundert verwenden hebräische und jüdisch-arabische Autoren das Lehnwort *mūsīqī* bzw. *mūsīqā* zur Bezeichnung einer musikbezogenen Wissenschaft (*ḥokhmat ha-mūsīqā*) im Gegensatz zur autochthonen musikalischen Praxis.[2]

Damit sind die Hauptschwierigkeiten nicht nur für die Erforschung, sondern auch für die Vermittlung des Gegenstandes bereits angezeigt. Im rabbinischen Schrifttum kommen mit genuin semitischem Vokabular und in Denkformen, die dem rabbinischen Diskurs eigen sind, Dinge und Handlungen zur Sprache, die wir gemeinhin als musikbezogen begreifen. Jene Sache, die wir mit dem Wort 'Musik' erfassen, wird aber nicht explizit thematisiert, statt dessen ist weit verstreut und in verschiedensten Zusammenhängen von musikalischer Betätigung die Rede. Es geht demnach nicht primär um einen losgelösten Gegenstand

1 "Jeunes chercheurs", in: *Le bruissement de la langue*, Paris 1984, 100.

2 Eine Zusammenstellung früher Belege findet sich bei Allony, *The Term Musiqah*, 14-24. – Zur Transkription des hebräischen Alphabets siehe die Umschrifttabelle im Anhang (p. 365).

Musik im Sinne abendländischer Musiktheorie, sondern um Funktionen des Musikalischen und um konkretes 'Musikmachen', das als menschliche Tätigkeit in das Wertsystem der rabbinischen Lebenswelt eingebunden ist.

Angesichts dieser Problembeschaffenheit hat sich die vor allem auf Notenschrift fixierte, mündlichen Traditionen recht hilflos gegenüberstehende historische Musikwissenschaft seit ihren Anfängen mit der Behandlung von 'Musik im Judentum' bzw. 'jüdischer Musik' schwer getan, während Forscher, die sich dem Gebiet widmeten, sich über eine Definition des Gegenstandes notwendigerweise Gedanken machten.[3] Soweit der Gegenstand in seiner historischen Dimension wahrgenommen wurde, konzentrierte man sich in positivistischer Manier – oft im Kontakt mit der alttestamentlichen Wissenschaft – auf die in der Bibel greifbaren Stellen als Zeugnisse einer untergegangenen Musiktradition des vorderen Orients. Das Interesse daran nährte sich aus der Suche nach den Ursprüngen der abendländischen Musik und nach Vorläufern der christlichen Liturgie.[4] Die Kontinuität des spätantiken und mittelalterlichen Judentums und erst recht die bis ins 20. Jahrhundert reichende Fortsetzung der Tradition fiel dabei ausser Betracht. Sie zu berücksichtigen, hätte auch erfordert, die komplizierten Verhältnisse der Diaspora einzubeziehen und die Frage nach jüdischer Identität im Kontakt mit den sie umgebenden Kulturen zu thematisieren. Statt dessen wurde der ganze Bereich bereits in den Anfängen des Faches dem Spezialgebiet der vergleichenden Musikwissenschaft bzw. der musikalischen Völkerkunde zugeschlagen und seither fast ausschliesslich von jüdischen Forschern bearbeitet.[5] Mit dieser Ausgrenzung wurde eine progressive Musikgeschichte des christlichen Abendlandes konstruiert, in welcher die andauernde Präsenz und der kulturelle Anteil der andern beiden Schriftreligionen, des Judentums und des Islams, marginalisiert, wenn nicht überhaupt ausgeblendet wurde. War es jedoch in den zwanziger Jahren auch an deutschen Universitäten noch selbstverständlich oder zumindest möglich, der jüdischen Tradition innerhalb der Orientalistik Raum zu geben und sie in der Musikwissenschaft zur lateinisch-christlichen Musiktradition in Beziehung zu setzen (Idelsohn, Sachs, Lachmann, Avenary u.a.),

3 Vgl. etwa die Definitionsversuche von Idelsohn (*Jewish Music*, 24), Sachs (in der Eröffnungsrede zum *First International Congress of Jewish Music*, Paris 1957, abgedruckt in: *EJ*, Bd. 12, "Music", 555) und J. Braun et al. (*Jüdische Musik*, 1512f.)

4 Zur Kritik an der Theorie eines genealogischen Zusammenhangs zwischen Synagoge und christlicher Liturgie vgl. Hucke, *Kirchenmusikgeschichtsklitterung*, 240-242, und MacKinnon, *Exclusion*, 84f.

5 Der für die Ethnologie insgesamt bedeutsame Umstand, dass Forscher lange Zeit nur fremde Kulturen untersuchten, gilt hier nur sehr bedingt. Es wäre interessant, der Frage nachzugehen, inwieweit jüdische MusikethnologInnen zu den ersten *indigenious ethnographers*, Insidern, die ihre eigene Kultur untersuchen, gerechnet werden können und inwieweit sie als westliche, mehr oder weniger assimilierte Juden traditionelles Judentum als eine fremde Kultur in andern Regionen erforschten (vgl. Ansätze dazu bei Bohlman, *Il passato*).

so wurde diese gegenseitige Offenheit durch den Nationalsozialismus nachhaltig zunichte gemacht. Die Wissenschaft vom Judentum verschwand aus der deutschsprachigen Musikwissenschaft und ging, wie in andern akademischen Fächern auch, mit den Forschern – soweit sie überlebten – ins Exil: zum einen in die USA, wo sie zunächst innerhalb der Musikethnologie eine Nische fand und sich dann im transdisziplinären Bereich von *cultural studies* etablierte, zum andern nach Palästina/Israel, wo sie im Zuge der Reflexion des kulturellen Erbes zu einer Angelegenheit der nationalen Identitätsfindung wurde.

Ein signifikantes Beispiel für das Selbstverständnis der Musikwissenschaft in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg ist das Argument, mit dem hebräische Quellen aus dem Sammelprojekt des *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) ausgeschlossen werden sollten. Im Vorwort zu dem Band *Hebrew Notated Manuscript Sources* berichtet Israel Adler, der Doyen der Musikwissenschaft in Israel, von den zu überwindenden Vorurteilen bei der Lancierung des Projektes: "Ein Bericht darüber, wie dieses Projekt schliesslich von RISM übernommen wurde, darf die Geschichte meines ersten Zusammentreffens mit Friedrich Blume, dem damals unbestrittenen Nestor der deutschen Musikwissenschaft und zugleich RISM-Präsidenten, nicht unerwähnt lassen. Dieses Treffen fand rein zufällig im Sommer 1965 bei einer Eisenbahnfahrt von Paris nach Dijon statt, wo die Jahresversammlungen von IAML und RISM abgehalten werden sollten. Auf einen früheren Brief, in dem ich wegen einer möglichen Zusammenarbeit mit RISM angefragt hatte, hatte Professor Blume zunächst in der Art eines überzeugten ethnozentrischen Europäers energisch reagiert: eine Aufnahme von aussereuropäischer Musik und musikalischen Schriften, geschweige denn von musikethnologischen Quellenmaterialien, drohe den Rahmen des gesamten RISM-Projekts zu sprengen. Gelang es mir schliesslich doch, den Standpunkt von Professor Blume zu mildern, so lag der eigentliche Grund dafür nicht etwa in den Argumenten, die ich während unserer Eisenbahnfahrt vorbrachte – etwa, dass seine ablehnende Haltung dem internationalen Anspruch von RISM widerspreche, oder dass unsere Initiative in Sachen hebräische Quellen selbstverständlich auch die Aufnahme anderer nichteuropäischer Quellenmaterialien zur Folge haben solle –, er lag vielmehr wohl eher darin, dass Blume erkannte, wie wenig schriftliche Quellen in hebräischer Sprache überhaupt für eine Aufnahme in RISM in Frage kamen."[6]

Es ist anzunehmen, dass Blumes ablehnende Haltung weder auf dem Wissen um die konzeptionellen Probleme des ganzen Unternehmens noch auf der Kenntnis der prekären Quellenlage basierte, sondern auf einem voreingenommenen Welt- und Geschichtsbild.[7] Mit dieser Einstellung war er sicherlich kei-

6 *RISM* B IX.1 (1989), xxviii-xxix.

7 Die tatsächlich bestehenden Probleme und Mängel in der Auswahl der Quellen hat Hanoch Avenary in einer Rezension des Bandes *Hebrew Writings Concerning Music* (*RISM* B IX.2

ne Ausnahme, sondern ein repräsentativer Vertreter seines Fachs, das Musik nach Dichotomien wie Kunst- und Volksmusik, Theorie und Praxis, Okzident und Orient zu klassifizieren und mit Gegensätzen wie Rationalität und Irrationalität, Entwicklung und Stagnation usw. zu verbinden gewohnt war. Da solche stereotypen Kategorisierungen immer auch eine Wertung oder zumindest eine Präferenz implizieren, dienen sie, wie Leo Treitler in einem Entwurf zu einer wissenschaftsgeschichtlichen Ideologiekritik gezeigt hat, in erster Linie der Selbstdefinition durch Absetzung vom 'anderen'.[8] Und sie unterstützen einen hegemonialen Diskurs, in dem übersehen oder bewusst in Kauf genommen wird, dass ein Musikbegriff, der von Schriftgebundenheit geprägt ist und sich an Begriffen wie 'Werk', 'Komposition', 'Originalität', 'Individualität' und 'historische Entwicklung' orientiert, keinen Anspruch auf Universalität erheben kann.[9] Besonders die Entgegensetzung von Okzident und Orient (dem das Judentum pauschal zugeordnet wurde) bot den Vorstellungsrahmen für eine teleologische Musikgeschichte des Abendlandes, die sich abheben sollte von der vermeintlichen Geschichtslosigkeit des Morgenlandes. Es ist allerdings eine eurozentrische Fehlsicht, wenn Tradition mit Konstanz verwechselt und die stärkere historische Kontinuität in traditionalen Gesellschaften als Zeitlosigkeit

[1975]) aufgezeigt (*Orbis musicae* 3 [1976], 100-102). Ein grundsätzliches Problem liegt zum Beispiel darin, dass eine Gattung Musiktraktat in der hebräischen und jüdisch-arabischen Literatur nicht existiert und dass explizit musiktheoretische Quellen erst spät zu greifen sind, während in weiterem Sinne musikbezogene Texte ohne Zahl in der ganzen Traditionsliteratur verstreut sind.

8 Vgl. Treitler, *Can We Reconcile*, 48-54, der sich auf die grundlegende Kritik von Edward Said bezieht. Dieser hat eindrucksvoll gezeigt, dass der "Orientalismus" als Wissenschaftsgebiet, aber vor allem als westliche Denkform, indem er ein definiertes Gebiet (den "Orient") als "das Andere" von sich abgrenzt und dieses in abstrakten Verallgemeinerungen (Juden, Araber, Orientalen) von aussen gesehen beschreibt, mehr über sich selbst aussagt denn über sein mutmassliches Objekt (vgl. Said, *Orientalism*, 1-28); dazu auch Bergeron/Bohlman, *Disciplining Music*, 19f.

9 Ein deutliches Beispiel, das vor allem seiner prominenten Plazierung wegen hier genannt sei, ist H.H. Eggebrechts Artikel "Musik" in: *RiemannL* Sachteil, 601-604; nachdenklich stimmt auch die zur gleichen Zeit geäusserte Selbstreflexion desselben Autors: "Mein Interesse gilt heute auch dem Problem des Benennens der Sachen und Sachverhalte in der musikethnologischen Forschung, die die aussereuropäische (streng gesprochen: die *ausser-'musikalische'*) Welt noch weithin in naiver Unschuld mit den Augen der griechisch-abendländischen Begrifflichkeit zu erkunden sucht." (Hans Heinrich Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Wiesbaden ^{2}1968 [Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1955, Nr. 10], 134 [Hervorhebung H.Z.]). Einen Gegenentwurf zum Anspruch einer Hegemonie der abendländischen Kunstmusik versucht z.B. Hanns-Werner Heister, "Musik", in: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, ed. Hans Jörg Sandkühler, Bd. 3, Hamburg 1990, 481-488.

gewertet wird (was etwa zu der Gleichsetzung von Antike und Orient führte).[10] Im Gegensatz zur historischen Musikwissenschaft, die sich weitgehend auf musikalische Werke konzentrierte, hat die Musikethnologie dezidiert "alle als 'Musik' verstandenen und darauf bezogenen Erscheinungsformen und Vorstellungen der Vergangenheit und der Gegenwart" zu ihrem Forschungsgegenstand erklärt und auch den musizierenden Menschen einbezogen.[11] Man muss aber nicht unbedingt so weit gehen und wie Philip Bohlman einen Plural "musics" kreieren, um zu akzeptieren, dass "Musik in verschiedenen Gesellschaften verschiedene Dinge bedeutet".[12]

Es ist die prinzipielle Voraussetzung der vorliegenden Untersuchung, musikbezogenes Denken im rabbinischen Judentum aufgrund der Quellen als kulturelles Bedeutungssystem eigenen Rechts zu verstehen. Zu ihren ersten Aufgaben und Zielen gehört es, Bedeutungen ausfindig zu machen und diese im wörtlichen wie im übertragenen Sinne zu 'übersetzen'. Sie versteht sich deshalb nicht nur als interdisziplinäre Arbeit, die in Musikwissenschaft und Judaistik gleichermassen verankert ist und zwischen den Fächern zu vermitteln hat, sondern sie wählt auch ein Vorgehen, bei dem historische und systematische Methoden einander ergänzen. Denn für westliche und zumal für nichtjüdische Leserinnen und Leser ist der Gegenstand wahrscheinlich in doppelter Hinsicht denkbar weit entfernt. Die historische Distanz ist ebenso gross wie zum europäisch-christlichen Mittelalter, nur wird sie in dieser Richtung leichter übersehen. Die kulturelle Distanz macht sich ausser in sozial- und religionsgeschichtlich bedingten Differenzen vor allem als sprachliche Barriere bemerkbar. Ein wesentlicher Teil der Arbeit besteht darin, Texte zu erkunden und ihre Bedeutung nicht nur sprachlich, sondern auch im kulturellen Kontext zu erschliessen. Die durch die Frage nach 'Musik' zwangsläufig entstandene Fragmentierung der Gedanken- und Lebenszusammenhänge mag damit – ein Stück weit – wieder aufgehoben werden.

10 Die Gründe für die Dauerhaftigkeit dieses Konzeptes untersucht Bohlman an Beispielen aus der Erforschung von Kulturen des Mittelmeerraums (jüdische und arabische Musik sowie Volksmusik auf Sardinien) (Bohlman, *Il passato*; vgl. auch Blum/Bohlman/Newman, *Ethnomusicology*).

11 Dieter Christensen et al., "Musikethnologie", in: *MGG*$_2$, Bd. 6 (1997), 1259. Max Peter Baumann, der davon ausgeht, "dass es idealiter nur *eine* Musikologie gibt", definiert diese als "wissenschaftliche Tätigkeit, die mit bestimmten Fragen und Problemstellungen den Zweck verfolgt, innerhalb eines Systems der fokussierten Beobachtung musikalische oder musikbezogene Ereignisse, Tatsachen, Strukturen, Gegebenheiten oder Sachverhalte als primäre Quellen zu beschaffen und zu beschreiben und diese in ihrem diachronen/synchronen/polychronen Gesamtzusammenhang auszuwerten [...]" (Baumann, *Historisches Bewusstsein*, 4).

12 "Music means different things in different societies, and those different things found their way into ethnographic texts not as 'music' in general, that is, as an abstract, universal phenomenon, but as a 'music' or as 'musics' with specific and distinctive qualities." (Bohlman, *Ethnomusicology's Challenge*, 123).

Wenn ich mich in meinem methodischen Ansatz in verschiedener Hinsicht auf die kritische Reflexion von ethnologischen Arbeiten beziehe, so darf dies allerdings nicht als erneute "Schubladisierung" des Gegenstandes missverstanden werden. Es hat seinen Grund vielmehr darin, dass Ethnologinnen und Ethnologen, Anthropologinnen und Anthropologen (am ehesten) die Probleme des Verstehens und Beschreibens von Fremdem notwendigerweise nicht nur zitierten, sondern ernstnahmen.[13] Unter dem Stichwort "dichte Beschreibung" (*thick description*) hat Clifford Geertz schon vor einem Vierteljahrhundert ein Programm des "Herausarbeiten[s] von Bedeutungsstrukturen" in kulturellen Systemen entworfen und damit in der Kulturanthropologie eine weitreichende interpretative Wende (*interpretive turn*) eingeleitet.[14] Geertz definiert Kultur als das "selbstgesponnene Bedeutungsgewebe", in dem die Menschen ihre Handlungen in Zeichen übersetzen.[15] Als kollektives Bedeutungskonstrukt wird Kultur verkörpert in Texten und Gebärden, in Ritualen und Festen. Sie ist ein kontextueller Rahmen, in dem Symbole, Verhaltensweisen und Denkformen verständlich werden. Die wissenschaftliche Untersuchung von Kultur besteht Geertz zufolge darin, "Vermutungen über Bedeutungen anzustellen" und zu begründen, indem ein kultureller Komplex mit grösstmöglicher begrifflicher Präzision in seinen kontextuellen Bezügen beschrieben wird.[16] Damit wird die Kategorisie-

13 Hilfreich waren für mich vor allem die Arbeiten von Geertz (*Dichte Beschreibung*), Duerr (*Grenzen*) und Clifford (*Partial Truths*); ausserdem Winch, *Was heisst*; Taylor, *Understanding*; Bachmann-Medick, *Kultur als Text*.

14 Geertz, *Dichte Beschreibung*, 15. Der Ausdruck *thick description* selbst geht zurück auf Gilbert Ryle ("Thinking and Reflecting [1966/7]", in: *Collected Papers* 2, Oxford 1971, 465-479, bes. 474ff.).

15 Geertz, *Dichte Beschreibung*, 9.

16 Geertz, *Dichte Beschreibung*, 29. Als Beispiel für die Komplexität von Kultur beschreibt Geertz die Bedeutungshaltigkeit eines Beethoven-Quartetts (im Gegensatz zu jener eines Schafdiebstahls in Marokko): "Wenn wir Zwinkern und Schafe einmal zurückstellen und uns z.B. einem Beethoven-Quartett zuwenden, ein zugegebenermassen ziemlich spezielles, aber für diesen Zweck recht illustratives Beispiel für Kultur, so würde es meiner Ansicht nach niemand mit seiner Partitur gleichsetzen, ebensowenig mit den Fähigkeiten und dem Wissen, die nötig sind, um es zu spielen, oder mit dem Verständnis, das Aufführende und Hörer von ihm haben, noch auch [...] mit einer bestimmten Aufführung oder mit irgendeiner mysteriösen Entität, die materiell nicht existiert. Das 'niemand' ist vielleicht zu stark, da es immer Unbelehrbare gibt. Dass jedoch ein Beethoven-Quartett ein zeitlich verlaufendes tonales Gebilde, eine kohärente Abfolge geformter Laute, mit einem Wort Musik ist und nicht irgend jemandes Wissen oder Glauben an irgend etwas (einschliesslich der Frage, wie es zu spielen sei), ist eine Aussage, der die meisten Leute nach einigem Nachdenken wahrscheinlich zustimmen werden. Zum Geigenspielen braucht man bestimmte Fähigkeiten, Fertigkeiten, Kenntnisse und Talente, die Lust zum Spielen und (wie der alte Witz nun mal sagt) eine Geige. Aber Geigenspiel erschöpft sich weder in den Fähigkeiten, Fertigkeiten, Kenntnissen usw. noch auch in der Lust oder in der Geige [...]. Will man in Marokko einen Handelsvertrag abschliessen, muss man bestimmte Dinge auf bestimmte Weise machen (etwa Koranverse rezitierend vor den versammelten gesunden, erwachsenen männlichen Mitgliedern des eigenen Stammes einem Lamm die Kehle durchschneiden) und bestimmte psychologische Merkmale besitzen (etwa das Verlangen nach

rung von Dichotomien aufgebrochen zugunsten einer interpretierenden Analyse von internen Symbolsystemen und einer kontrastreichen Beschreibung kultureller Differenzen. Gerade wenn es um das Verstehen fremder Kulturen geht, um Mentalitätsgeschichte mehr als um Ereignisgeschichte, ist die Wahrnehmung von Differenzen aufschlussreicher als die Feststellung von vagen Übereinstimmungen. Allerdings bleibt ein nicht aufhebbarer Unterschied bestehen zwischen dem kulturimmanenten Horizont, in dem Bedeutungen bewusst oder unbewusst zugeordnet werden, und dem wissenschaftlichen Impuls, Fremdes verstehen zu wollen.

Soweit die rabbinische Musikauffassung als Bestandteil eines kulturellen Systems überhaupt in ihrer historischen Dimension erfasst werden kann, ist dies nur mittels sprachlicher Zeugnisse möglich. Die "Vermutungen über Bedeutungen" müssen also von einer Auseinandersetzung mit Sprachgeschichte und Begriffsbildung ausgehen. Zunächst gilt es immer wieder, den Begriff 'Musik' als solchen zur Diskussion zu stellen und zu untersuchen, welche Vorstellungen und semantischen Felder die in den Quellen aufscheinende autochthone Terminologie reflektiert; was es etwa bedeutet, dass für 'singen' eher die Wendung *'amar šīr* 'ein Lied sagen' als das ebenfalls existierende Verb *š-y-r* 'singen' verwendet wird oder dass die gesungene Rezitation von Texten prinzipiell als *qerī'ā* 'Lesung' bezeichnet wird.[17] Offensichtlich haben lexikalisch sich entsprechende Wörter in den zitierten Sprachen selten die gleiche semantische Reichweite. Vielmehr wird deutlich, dass etwa Musik und Text, deren Verhältnis im westlichen Musikdenken einen wichtigen Platz einnimmt, im semitischen Sprach- und Kulturraum gar nicht als distinktive Grössen wahrgenommen werden. Ebenso wenig gibt es eine Grenze zwischen Sprechen und Singen. Das zeigt, dass ein Vergleich nicht immer erhellend wirkt, zumal, wenn er Kategorien voraussetzt, die in anderen Kulturen nicht existieren, oder Praktiken beschreiben will, für die es bei 'uns' kein Äquivalent gibt.[18] Eine wichtige Voraussetzung für das Verständnis der rabbinischen Diskussionen ist die Tatsache, dass sie keine Trennung zwischen weltlichen und religiösen Bereichen vornehmen. Vielmehr sind alle Belange, auch Vorstellungen über Musik, religiös, sofern man Religion in weitestem Sinne als verbindliches Wertsystem in einer geordneten Welt versteht. Als Konsequenz dieser Einsicht ist es deshalb die erste Aufgabe der Übersetzungsarbeit, die Terminologie in ihrem Kontext zu erklären, damit

fernen Dingen). [...] Kultur ist deshalb öffentlich, weil Bedeutung etwas Öffentliches ist." (ib., 17f.).

17 Eine vergleichbare semantische Verteilung liegt – wenn auch für einen viel engeren Rahmen – vor im lateinischen *dicere* und *cantare* (vgl. Ulrich Mehler: *dicere und cantare. Zur musikalischen Terminologie und Aufführungspraxis des mittelalterlichen geistlichen Dramas in Deutschland*, Regensburg 1981 [= Kölner Beiträge zur Musikforschung 120]).

18 Vgl. Winch, *Was heisst*, 77-83.

das Verständnis der Sachen und der darauf bezogenen Denkformen nicht durch eindimensionale Analogien verstellt wird.

Diese Einsicht hat Carl Dahlhaus anlässlich einer Antwort auf die Frage "Was ist Musik?" so allgemein artikuliert, dass sie durchaus als Programm aufgefasst werden kann: "Um das Problem [des Sprechens über Musik] überhaupt zu erkennen und die Frage nicht für unsinnig zu halten, muss man allerdings ein Vorurteil preisgeben, das die Geisteswissenschaften zu ihrem Schaden lange beherrschte: das Vorurteil, dass eine Terminologie – eine Weise des Sprechens – nichts als eine sekundäre Ausdrucksform sei, um Sachverhalte, die bereits durch unmittelbare Intuition der Phänomene selbst für das Bewusstsein feststehen, in Worte zu fassen. Sprache ist vielmehr, wie die Philosophie in den letzten Jahrzehnten immer deutlicher erkannte, kein blosses Zeichensystem, das vorsprachlich gegebene Fakten nachträglich ausdrückt, sondern ein Medium, das überhaupt erst einen Zugang zu den Dingen erschliesst. Phänomene sind immer 'als etwas' gegeben; erst in einer bestimmten Bedeutung ist ein Gegenstand überhaupt ein Gegenstand. Die Bedeutung aber, durch deren Vermittlung er sich konstituiert, ist niemals unabhängig von der Sprache, in der sie artikuliert wird."[19] Der von der sprachanalytischen Philosophie eingeleitete *linguistic turn*, auf den Dahlhaus in knapper Zusammenfassung rekurriert, verstärkte auch in andern Disziplinen das Bewusstsein für die sprachliche Vermitteltheit von Realität. In den Geschichtswissenschaften verbreitete sich die Einsicht, dass historische Fragen auch sprachliche Fragen sind, und dies besonders, wenn es um Mentalitätsgeschichte geht. Musikbezogene Reflexion aber tendiert – zumal im historischen Bereich – dazu, die kategorialen Ebenen zu vermischen.

Es wäre zweifellos vermessen, eine Beschreibung der "Musikauffassung des rabbinischen Judentums" als Gesamtdarstellung unternehmen zu wollen. Das Material ist so umfangreich und die Belege sind so heterogen, dass eine Zusammenschau nicht mehr als eine oberflächliche Tour d'horizon ergeben würde. Tatsächlich existieren bis jetzt lediglich Sammlungen von Belegen, die für musikalische Fragestellungen als einschlägig erachtet werden.[20] Ausserdem hat Karl Erich Grözinger mit einer systematischen Zusammenstellung von sorgfältig übersetzten und kommentierten Belegen, die er im Licht einer Musik*theologie* des rabbinischen Judentums analysierte, eine erste grössere Studie vorgelegt.[21] Dieser Arbeit verdanke ich zahlreiche Anregungen.

19 Dahlhaus/Eggebrecht, *Was ist Musik?*, 202f.; vgl. auch Dahlhaus, *Historisches Bewusstsein*.

20 Hofman, *Music in the Talmud*; ders., *Music in the Midrashim*; vom gleichen Autor stammt auch ein Index *Biblical References* [*miqra'ey musiqa*]; für die nachtalmudische Zeit liegen vor: I. Adler, *Hebrew Writings*, und Shiloah, *Music Subjects*.

21 Grözinger, *Musik und Gesang*.

Die vorliegende Untersuchung wählt, indem sie das Thema in zwei Fallstudien angeht, einen anderen Weg. Die Konzentration auf zwei Bereiche ermöglicht die exemplarische Vertiefung an wenigen Knotenpunkten, die dennoch je einen grösseren Bedeutungskomplex innerhalb des kulturellen Systems repräsentieren und vielfältige Bezüge sichtbar werden lassen. Hinter dieser methodologischen Entscheidung steht die Überzeugung, dass die vorzubringenden Argumente weder von erschöpfendem Material noch von einer klar begrenzten Gruppe von Texten abhängen, weshalb die Leserin, der Leser hier und dort etwas vermissen oder für überflüssig halten wird. Angestrebt wird vielmehr eine möglichst aspektreiche Darstellung von musikalischen Denk- und Handlungsweisen, die sich unter den Stichworten 'Tora' und 'Shira' fokussieren lassen.

Der erste Teil der Arbeit behandelt die Torakantillation, die intonierte Lesung des Pentateuchs im Synagogengottesdienst. Diese musikalische Praxis, die nicht nur den Kern des Synagogengottesdienstes bildet, sondern überhaupt ein kulturelles Schlüsselritual darstellt, wird bemerkenswerterweise innerkulturell nicht als 'Musik', sondern wie erwähnt als 'Lesung' definiert, aber dennoch als eminent musikalische Äusserungsform wahrgenommen und besprochen. Erste Zugänge zum rabbinischen Verständnis dieser musikalischen Rezitationspraxis schafft die Analyse der auf sie bezogenen historischen Terminologie (Kap. 1) und die Interpretation von Quellen, die sich im weitesten Sinne auf das Phänomen Kantillation, seinen Stellenwert oder seine Bestandteile beziehen (Kap. 3). Daran wird deutlich, dass die Intonation der heiligen Schrift sowohl in ihrer funktionalen Bindung an die Sprache als auch in einem kognitiven und sensuellen Gesamtzusammenhang zu sehen ist. Der Umstand, dass die Kantillation der Bibel in einem speziellen Zeichensystem schriftlich kodiert wurde, aber in der Art und Weise ihrer Ausführung ganz mündliche Tradition geblieben ist, ermöglicht zudem einen Einblick in die Dialektik von mündlicher und schriftlicher Tradition. Die geradezu modellhafte Ausnahmesituation, dass die jüdische Lehre einerseits das Konzept einer schriftlichen Offenbarung konsequent mit literaler Übermittlung verbindet und andererseits einen mündlichen Bereich nicht nur zulässt, sondern bewusst pflegt, gibt Aufschluss über die komplexen Zusammenhänge zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung (Kap. 4.1 und 4.2).

Hier setzt auch die Verbindung von historischem Ansatz und ethnomusikologischer Methode an, indem das Zeichensystem (die masoretischen Akzente[22]) – das in seiner melodischen Bedeutung noch weniger bestimmt ist als etwa die Neumen des mittelalterlichen Abendlandes – mit der bis heute bestehenden Praxis in Beziehung gesetzt wird. Denn bei der Torakantillation liegt der ein-

22 Eine Zusammenstellung eventuell erklärungsbedürftiger Begriffe findet sich in einem Glossar im Anhang.

zigartige Fall einer mündlichen Überlieferung vor, die sich seit ihren Anfängen zwar nicht unverändert, wohl aber ununterbrochen erhalten hat und deren konstanter Bezugspunkt zudem in einem festen Bestand schriftlich festgelegter kanonischer Texte liegt. Die Verbindung der diachronen mit der synchronen Dimension zielt nun aber nicht etwa auf die Rekonstruktion von archetypischen Melodien, sondern sie erlaubt, den gleichen Gegenstand aus zwei verschiedenen Perspektiven zu beleuchten.[23] Auf der einen Seite lassen sich die Zeichen in ihren auf den Text bezogenen Funktionen als System mit einer eigenen Grammatik beschreiben (Kap. 4.3); auf der andern dient die Analyse von Transkriptionen ausgewählter kantillierter Abschnitte dazu, die praktische Realisierung dieses Systems zu veranschaulichen. Dabei geht es nicht um monographische Darstellung eines bestimmten Traditionsstrangs, sondern um die exemplarische Beschreibung einer Gesangspraxis, die auch den situativen Kontext einbezieht, um die Bedeutung des musikalischen Aspektes in seinem Gesamtzusammenhang zu umreissen (Kap. 5). Damit werden unweigerlich auch kulturanthropologische Fragen angesprochen, und ethnomusikologische Methoden kommen zur Anwendung. Nicht zuletzt liefert die detaillierte Analyse, indem sie Gesetzmässigkeiten der systemischen Realisierung von Kantillation ermittelt, Anschauungsmaterial und Erklärungsmodelle, die auch für das Verständnis anderer mündlicher Gesangstraditionen aufschlussreich sein können. Hinzu kommt die Einsicht, dass in Bezug auf die Torakantillation kulturbedingt ganz andere Wahrnehmungskriterien wirksam sind, als die historische Musikwissenschaft sie auf Musik anzuwenden gewohnt ist. Die Bandbreite, mit der Kantillation musikalisch realisiert werden kann, wirft die Frage auf, woran sich die Gültigkeit und die Qualität der intonierten Lesung messen. Aussagen darüber, bis zu welchem Ausmass die Angehörigen einer Tradition Varianz als Identität auffassen, können Anhaltspunkte geben für die Diskussion über Gleichheit und Differenz, wie sie in der Choral- und Orality-Forschung seit geraumer Zeit geführt wird.[24]

Im zweiten Teil wird das musikbezogene Denken der Rabbinen (d.h. der *mittelalterlichen* jüdischen Gelehrten) an einem Text festgemacht, dessen Referen-

23 Obwohl man im Zusammenhang mit der Torakantillation zweifellos mit langsamen Veränderungen im Sinne von *longue durée* (Braudel) oder von *sociétés froides* (Lévi-Strauss) rechnen kann, halte ich die Suche nach historischen Archetypen für ziemlich unergiebig. Denn der Faktor der diachronen Veränderung bleibt eine Unbekannte, und jede Universalisierung verwischt die Konturen des Phänomens bis zur Beliebigkeit. Wie Treitler in seiner Kritik an Jeffery (*Re-Envisioning*) unmissverständlich in Erinnerung gerufen hat, ist ein Durchbrechen der "impenetrable barrier of oral tradition" (Strunk) nicht möglich, und die Evidenz aus heutiger mündlicher Praxis vermag nicht Rekonstruktionen zu beweisen, sondern regt lediglich die Vorstellung an und vermittelt bestenfalls ein Gefühl für die Plausibilität von Hypothesen (vgl. Treitler, *Sinners and Singers*, 157).

24 Vgl. dazu etwa Treitler, *'Unwritten' and 'Written Transmission'*, und Haas, *Mündliche Überlieferung*, mit Hinweisen auf weitere Literatur.

zierungen das gesamte Schrifttum wie ein roter Faden durchziehen. Das sogenannte Meereslied (Ex 15) bzw. die *Shira* stellt in der gesamten jüdischen Tradition gleichsam den Prototyp des Liedes dar (Kap. 6). Der Text wird in allen einschlägigen Diskussionszusammenhängen assoziiert und zitiert, und aufgrund seines theologischen Stellenwertes werden ihm die verschiedensten Bedeutungen zugeschrieben. Das biblische Meereslied bildet den Knotenpunkt für eine Zusammenstellung von Belegen, die auf die Frage hin interpretiert werden, was die Rabbinen in Bezug auf Musik überhaupt zur Sprache gebracht haben (Kap. 9). Dabei gilt es immer wieder, die Belege in ihrem Kontext zu betrachten und ihre Bedeutung gesamthaft zu beschreiben, auch wenn uns das in Zusammenhänge führt, die 'wir' nun partout nicht musikalisch nennen wollen. Als Grundstruktur ist in all diesen Texten zu erkennen, dass musikalische Äusserungen im Zusammenhang einer Weltordnung gesehen werden, in der es die essentielle Aufgabe der Menschen ist, ihrem Schöpfer zu lobsingen. Die Erfüllung der Sangespflicht ist Bestätigung dieser Weltordnung, und die Musik als Gesang hat die kommunikative Funktion einer Sprechhandlung.

Noch ein weiterer Aspekt kommt aber bei den in diesem Teil besprochenen Quellen hinzu. Was den roten Faden, also das Meereslied betrifft, sind sie nicht allein auf ein Thema, sondern auch interpretierend auf einen biblischen Text bezogen. Damit der Interpretationsgang der Quellentexte jeweils verständlich gemacht werden kann, ist es notwendig, auch ihre hermeneutischen Regeln nachzuvollziehen und ihre impliziten Assoziationen zu erschliessen. Wie weit das rabbinische Denken solche Assoziationen treiben kann, wird zum Schluss (Kap. 9.2) an einer Reihe von Texten sichtbar, die alle von der Interpretation der gleichen Wurzel *š-y-r* 'singen, Lied' ausgehen. Als Leitsatz für die Lektüre all dieser 'Lied'-Texte mag eine Einsicht gelten, die Johann Drumbl im Hinblick auf geistliche liturgische Spiele des Mittelalters formuliert hat. Unter dem Motto "Fremde Texte" macht er sich an die "Untersuchung von Texten, die wir mit dem Bewusstsein anzusehen haben, dass wir nichts von ihnen wissen. Erst mit Hilfe dieses Bewusstseins wird Raum geschaffen für Kritik und Verständnis." Zusammenfassend postuliert Drumbl als Prinzip "das methodisch begründete Verstehen eines fremden Textes. Das Fremde eines Textes im Moment des Lesens, des präsumptiven Verstehens nicht zu zerstören, kostet Mühe. Es ist die Mühe des Philologen, dessen Verantwortung darin besteht, das, was fremd ist an einem Text so zu betrachten (oder betrachten zu lernen), dass das Fremde darin erhalten bleibt und nicht aufgesogen wird von den Kategorien des modernen Beobachters."[25]

Wenn wir uns den rabbinischen Texten zuwenden, geht es darum zu verstehen, dass sie nicht dazu da sind, unsere musikbezogenen Fragen zu beantworten. (Nur so ist die Gefahr jeder thematischen Fragestellung, in die Falle

25 Drumbl, *Fremde Texte*, 8 bzw. 91.

vorbestimmter Antworten zu geraten, zu umgehen.) Erst indem wir herausfinden und nachvollziehen, was die Texte selbst für wichtig erachten, bekommen wir eine Ahnung davon, welche Vorstellungen sich mit Musik verbinden. Wenn es in den Interpretationen geglückt sein sollte, etwas davon zu zeigen, wäre ein wesentliches Ziel dieser Arbeit erreicht.

Angesichts der Interdisziplinarität der vorliegenden Untersuchung ist es notwendig, einiges zu ihren allgemeinen Voraussetzungen und zur Darstellungsweise zu sagen. Da die Rezipierbarkeit über die Fachgrenzen hinaus gewährleistet werden soll, müssen vorab einige Sachverhalte dargestellt werden, die für den kulturellen Hintergrund und somit für das Verständnis der Arbeit unabdingbar sind, die aber in einem musikwissenschaftlichen Kontext nicht vorausgesetzt werden können. Andere fächerübergreifende Belange wie sprach- und literaturwissenschaftliche Fragen werden dagegen nicht hier, sondern im Verlauf der Darstellung eingebracht.

Zu den wichtigsten Konzepten des rabbinischen Judentums[26] gehört die Vorstellung von der doppelten Tora, von einer schriftlichen Offenbarung (*tōrā še-bi-khtav*) und einer mündlichen (*tōrā še-be-ʿal-pē*), welche die Schrift begleitet. Nach dieser Vorstellung, die sich im Zuge der religiös-geistigen Neuorientierung nach der Zerstörung des Zweiten Tempels (70 d.Z.) bereits im 2. Jahrhundert festigte, empfing Mose am Sinai nicht nur die in Schrift gefasste Tora (den Pentateuch), sondern als deren Gegenstück eine mündliche Tora, die auch mündlich übermittelt werden soll.[27] Während die schriftliche Tora in komprimierter Form die ganze Offenbarung und Weisung Gottes an die Menschen synchron enthält, umfasst die mündliche Tora die permanente Aktualisierung der Schrift, sozusagen die Ausführungsbestimmungen dazu. Sie ist also prinzipiell nicht abgeschlossen. Zentrales Movens der mündlichen Lehre ist der rabbinische Grundsatz vom vielfachen Sinn jeder Schriftstelle, wonach jeder Vers und jedes Wort der immer neuen Auslegung bedarf. Der argumentierende Diskurs wird durch den Nachvollzug überlieferter Interpretationen angeregt und in der Auseinandersetzung mit der Tradition weitergeführt.

26 Ich ziehe diese Bezeichnung anderen Charakterisierungen vor, weil sie am ehesten auch die Perspektive auf die Kontinuität bis in die Neuzeit öffnet, während der Begriff "klassisches Judentum" (Stemberger) die Geschlossenheit der Epoche betont und die Rede vom "normativen Judentum" (G. F. Moore) aus der Bandbreite akzeptierter Denk- und Lebensformen eine dogmatische Einheitlichkeit hervorhebt.

27 Vgl. die Angabe der Tradentenkette in mAvot 1,1: "Mose empfing die Tora auf dem Sinai, überlieferte sie Josua, Josua den Ältesten, die Ältesten den Propheten, und die Propheten überlieferten sie den Männern der grossen Synode [Sanhedrin]. Diese sprachen drei Dinge aus: Seid bedächtig beim Rechtsprechen, bildet viele Schüler aus, und errichtet einen Zaun um die Tora." Zur Ausbildung des Konzeptes von mündlicher und schriftlicher Tora vgl. Schäfer, *Dogma*, 153-197.

Nun wurde die mündliche Offenbarung ihrer Konzeption entsprechend in den Institutionen der rabbinischen Lehre stets vor allem mündlich weitergegeben, doch wurde sie spätestens seit dem 2. Jahrhundert d.Z. parallel dazu auch schriftlich niedergelegt. Auf dieser Verschriftlichung basiert die umfangreiche Bibliothek des rabbinischen Schrifttums, das gleichsam als Widerhall der mündlichen Tradition dem bereits gefestigten Bibelkanon gegenübersteht und letztlich doch immer auf diesen bezogen ist. Dieser hebräische Bibelkanon wird in der jüdischen Tradition in die drei Teile Tora (Pentateuch), Nevi'im (Propheten) und Ketuvim (Schriften) eingeteilt, woraus sich das geläufige Akronym TaNaKh ergibt.

Das grundlegende Corpus der rabbinischen Literatur[28] ist die Mischna, die mündliche Tora im engeren Sinne, die alle Bereiche der rabbinischen Lebenswelt erfasst. Dieser in sechs Ordnungen und 63 Traktaten angelegte Umriss religionsgesetzlicher Bestimmungen (Halakhot) wird den ersten Generationen von rabbinischen Gelehrten, den Tannaiten, zugeschrieben und dürfte um 200 d.Z. redigiert worden sein. Die Tosefta, eine Sammlung zusätzlicher halakhischer Lehren, stellt – wie ihr Name besagt – eine 'Hinzufügung', eine Ergänzung zur Mischna dar und ist auch gleich angeordnet wie diese, doch hat sie nicht den gleichen kanonischen Status in der Tradition erlangt. Die Lehrsätze der Mischna aber standen in der weiteren Überlieferung wiederum der Interpretation und der Aktualisierung offen, und so bildet die Mischna zusammen mit der Gemara, den Kommentaren der Amoräer und Saboräer, in einer nächsten Etappe der Verschriftlichung das Lehrwerk des Talmud. Dieses ist in zweifacher Ausgestaltung überliefert: der Rezension des palästinischen Talmud oder Talmud yerushalmi (Redaktion Anfang 5. Jh.) und der viel umfangreicheren Rezension des babylonischen Talmud bzw. Talmud bavli (Endredaktion Ende 6. bis Anfang 7. Jh.), der für die weitere Tradition kanonisch wurde und um dessen Text sich weitere Schichten von Superkommentaren legten (vgl. die Abbildung einer Talmudseite auf der folgenden Doppelseite).

Neben und entlang diesem talmudischen Schrifttum entfaltete sich die sogenannte Midrasch-Literatur, die sich kommentierend und interpretierend direkt auf den Bibeltext bezieht, indem sie auszulegende Schriftstellen zitiert. Zu dieser Gattung gehören auch die Targumim, aramäische Versionen der für die öffentliche Lesung vorgesehenen Bücher. Targumim entstanden aus der im

28 Den eigentlich auf Schrift bezogenen Begriff 'Literatur' verwende ich in einem weitgefassten Sinne, da die betreffenden Texte zwar primär in mündlicher Form existieren, aber immer auf Schrift bezogen und in ihrer historischen Dimension nur schriftlich zu greifen sind. Hier ist einmal die eher seltene Situation gegeben, in welcher der an sich paradoxe Ausdruck 'mündliche Literatur' gerade passend erscheint. Soweit es aber um die mündliche Erzeugungs- und Überlieferungsform des rabbinischen Diskurses geht, mag der Neologismus *orature*, den Rémy Dor in Analogie zu *littérature* für die Dichtungen schriftloser Völker prägte, treffender sein (vgl. Hatto, *Ethnopoetik*, 11, sowie die Diskussion der Begriffe bei Ong, *Orality*, 10-15).

Synagogengottesdienst geübten mündlichen Praxis, das nicht mehr allgemein verständliche Hebräisch bei der Lesung versweise in die aramäische Umgangssprache zu übersetzen. Allerdings bieten die Targumim nicht nur eine Übersetzung, sondern sie paraphrasieren, erklären und legen die Textvorlage mehr oder weniger extensiv aus. Dementsprechend sind Midraschim wie Targumim in ihrer schriftlichen Form als Kommentare zu den einzelnen Büchern angelegt, wobei naheliegenderweise vor allem jene Teile der Bibel Beachtung finden, die auch für die öffentliche Lesung in der Synagoge vorgesehen sind. Die Redaktion der weitgehend anonymen Midrasch-Literatur erstreckt sich über den ganzen Zeitraum des ersten Jahrtausends, bis im Spätmittelalter philologische Autorenkommentare und auf den Midrasch-Traditionen aufbauende Katenenliteratur den rabbinischen Midrasch ablösen.

ABB. 1: Talmudseite (bShab 141a)

Die Kopfzeile der Seite enthält den Titel des Traktates, Namen und Nummer des Kapitels und – da es sich um eine recto-Seite handelt – die Foliozahl. Die Spalte im Zentrum enthält den eigentlichen Talmudtext in Quadratschrift. Hier beginnt in der vierten Zeile von oben ein neuer Mischna-Satz mit dem Stichwort מתני׳, die Gemara dazu folgt in der zehnten Zeile nach dem Zeichen גמ׳. Rings um den Talmud-Text sind in einer andern Type ("Rashi-Schrift") die verschiedenen Kommentare gelegt. Auf der Innenseite des Blattes (hier rechts) steht als wichtigster Kommentar derjenige von Rashi, auf der andern die Tosafot, 'Ergänzungen', d.h. Erläuterungen und Zusätze zum Kommentar Rashis. Weitere mittelalterliche Kommentare stehen kleingedruckt im äussersten Ring im unteren Teil der Seite; im oberen Teil stehen am rechten Rand Querverweise auf innertalmudische Parallelen und am linken Anmerkungen, die auf andere halakhische Schriften verweisen.

דאית לה ריחי · ותימתי והא דקתני לה הכא פיה יפה והכא פיה רע כדמפרש וחזל פיה יפה לגיה ריחי פיה רע דלגיה דיק וחכיל שחוכל קוליס וכרקיס : **מתני'** הקש שעל גבי המטה · כדי שלא יהא נקבב עליו ומנענע כדי שיהא קל ורך להסקה ומוקלה הוא וכל נקבב נקוב · דמוקלה הוא : הכל מנענעו בגופו . כגון חפץ ומטלטל מן הצד הוא דלא אמיה פלטול · לו שהיה עליו כר או סדין · דגלי דעתיה דלקלייה לגביכה מצטה תורת כלי עליו : מכבש · פרס"ש שבי לוחים לחלוים וכבדים ושדרין בגדים על התחתון ומורידין העליון עליו וסוכשים לח הבגדים על ידי יהדוח שים עמודים קטנים מוקבין בחלבב הפילוח של התחתוה והעליוה מוקבה בחלבב זוחיות ושלה ויורדה בעמודים וכפי מה שהוא רוצה לכבוש מורידה ושוהב יפד בנקב העמוד ואיהה יכולה לעמוד: מחיצין · לח המכבש שטעל לח היבד והוא ניחב דהייבו עירב שבח שטעל לח הכלים : הכל לח טכסין · דהייב לערב חל : וכל לח טכסין לח יגע ט · מפני שהוא עשוי לחקן הבגדים ותיחבו בחוקה ומיהדק ותהיה שלו דומה לסחיבה : **גמ'** האי פוגלא לטן שבומטין בקרקע להחקיים כשבח לחלה מלמעלה למטה שרי לח היה לחלה מלמעלה ושוקלה מלמטה ושלה מלחלה שבעה לחלוה ושוקלה מעכד לחלייה מוחר לפי שבטומת ריחה מלמעלה מוין מוין הקרקע כשהוא שומטה לחכל לח חולה מלמעלה למטה ולח עלוזה שהוא עב נחון למטה והוא שומטה מסופה לרחשה לחטר לפי שבטומת קלה מלמעלה ושהוא חולה מוין הטפר ומטלטל ואע"ג דטלטול מן הלד הוא שמיה טלטול ולחטר : מניחו דלח כר"ע · לחלו ממחיחין שמטין בגופו : מידק. דיוק: חדא חדא · לשו מוחן הוא לשון כלאחר יד : דקמצני · שלח בריחים ושלח כמדוכה : לחתויי ד' לחמס · מים שעליו : קל דחי מהו · לח יחדהה המים ד' לחמות : לחד זה ולחד זה לחטר · זה משום טוהה וזה משום לחצויי גוומות : לחד זה ולחד זה מוחר · לין דרך מקטין בכך וקי"ל כר"ש : בקורה · בעין המוטל על הקרקע(ג): לחשמת לחויית · של מהי לילכא הכרית : לחדרת · מוכין שטחמין בהן פי הבר : ויטח · בף · מכסכסי · מבשפי : מבעיים · ללא מוכחת מילחא לאיחחווי כמלבן ומלבן ממש לא הוי לחין טהון שם מים : כסכוס דמי למכבוס : לחבל לא יהן · בקלוף והוי כלוי ממחק : פלוגחא דבים שמחי וביה הלי הפלפלין בחבלין טל בן נרחה לר"י דיוקר לכחוב לכחוש פלפלין ביוס טוב לחפוי במדוך של לחבן ומיהו היכא דעד מהי קודרה בעי בשולי לחטר במדוך של לחבן כעין שקורין מורטיי"ר כיון שמחבשל בה מעט מעט יותר מדלי ושרי מידי דהוי לשוחק ומבשל דשרי לר"ש לחפוי יודע מהי קודרה בעי בשולי דגרחה הוא דהשחח טעם הייט שהם כח החבלין ולימם חדין כל כך ויטול לחקן הדבר כשמרבה החבלין לחבל השחח טעם עשוי לחן ישל לחקן מידי דהוה לחשחח ולפשל ונם רוח רעה שורה עליהן [נדה יח.] לם דכן מערב יש(ה) לחפוי במדוך של לחבן לא בל בדבל שרי ושוד לחין נרחה שיהו בכלל חבלין דלח מיקרי חבלין לחפי בעין כשהן שומין ובלנוים חינם בכלל חבלין"): **דיולמא** לחי לחטויי גומות בעין טמוטי כם, בחרת דעירובין (ד' קה.) דנסיס המשחקות בלחוחים ובחשיחים לחטר דיולמא לחי לחטויי גומות טלטול כמחבין במשבחת שבח מחחת שחק שלהן: **אורא** לחשמת דשיחת-פי' כפ"ח ב"ל (לעיל ד' קיה:) [נד"ה הלי מטוכרייהא שם ט"ח] : כמנעל

*) [ועי"ש חוס' ביצה יד: ד"ה ביח כלן]

אשישא שבא יבא לידי סרוחה מים שעל גבי מטבכוי מבפנים ואין מטבכוי מבחוץ או שגרוי בשעין כשבכוי כבר ניושגיוהו למעלה . הכל אלו שאמר רבא אשר אחד בשבת ואחד ביו"ט לא שבא

רב נסים גאון

מים שעל גבי כעל אינה השפה דרבא משבחת לה בשרק כל הכלים ניטלין בשבת (דף קכד) רבא הוה קאזיל בריפתקא דשחזוח אינהו שפאניה בפיגא אחא שטעיה שקל השפה וקא מכשר ליה : תני

נליהו השיחים נם: דיולמא לחי לידי סרוחה . עיין לקמן דף קמב ע"ח חום' ד"ה כבשים : רשיעי ד"ה מבפנים וכו' ומלבן ממש לא הוי לחין טהון שם מים . ע"ין לקמן דף קמו ריש ע"ח בהגי' ד"ה מיד מחחת ניים :

[ניל וכן בשלטות]

סנ א מיי' פכ"ח מהלי שבת הלכה נב סמג לחין סה טושיע לחיח סי' שיח סעיף ח :

סו ב מיי' שכ"ו שם כלי יג סמג שם טושיע לחיח סי' שב סעיף ד :

כחח ג מיי' שכ"ח שם הלי יד סו סמג שם טושיע לחיח סי' שיח סעיף ח :

סמט ד מיי' שכ"ח שם הלכה כ סמג שם טושיע לחיח סי' שכח סעיף ז :

נ ה מיי' שפ"ח שם כלי כב סמג שם טושיע לחיח סימן שכו סעיף ז :

נא ו מיי' שכ"ח שם כלי כ סמג שם טושיע לחיח סימן שב סעיף ו :

נב ז מיי' פי"ו שב כלי יז טושיע לחיח סי' שכח סעיף ה :

נג ח טושיע לחיח סי' שלו סעיף ד :

[כלחי"ם ניים ע"ח סי' כח לחיתת רב הונא]

נד ם מיי' שכ"ו שם הלכה סו סמג שם טושיע שם סי' שב סעיף נח :

נה י מיי' שכ"ו שם הלכה ח סמג שם טושיע לחיח סי' שב סעיף ו :

לחבן קחמר: ניים ל.

רבינו חננאל

הקש שע"ג המטה לא ינענענ בידו אבל מנענעו בגופו: אמר רב נחמן האי אוגלא מלעלה למטה שרי משמטה לעלה אסור . יש בי שאומרים לא יהיה דיש כי שאומרים פוחר לנרפה ממעלה ויבר פירשנו דברי רב נחמן בפרק ב' של חבלים . אמר רב יהודה [וני] פלפלי [מירס] חדא חדא בקרא דשבינא שרי לפרק . פ' ביו"ש אבל בלהבן אמר היא אין שפיגין מעמן הזה ליה לפרק מעיו"ש . רבא אמר כיון דשני אפי' פעבא הלכחא כיבא ביו"ש ריש פי שבחיר כי האי נוונא אפי' בשבת : מים ש"ג תניא הלכחא כפר בריח דרבנא דאמר בן בקרקע ובין בטרחל ולא שרי אלא בקדרה בלבד . ואמר רבא לא לפרך אינש בבא בארעא דלא אימי לאשויי גומות ואמר רבא לא לימרוך אינש אורחא בפומיה דשישא חלמא אחא לידי סחימה . פ' לא ירחוק אדם מוכין שרוויין בפי

Die folgende Darstellung fasst – stark vereinfacht – die genannten Stationen der rabbinischen Literatur im zeitlichen Rahmen von der Zerstörung des Zweiten Tempels (70 d.Z.) bis zum Ende der rabbinischen Akademien um das Jahr 1040 zusammen:[29]

Ex. 1:

	schriftliche Tora	*mündliche Tora*		*Gelehrtengenerationen in Palästina/Babylon*
1. Jh.	Kanonisierung des TANAKH			
200 d.Z.		MISCHNA	MIDRASCHIM/ TARGUMIM zum ganzen TANAKH	Tannaiten
5. Jh. Anfang		TALMUD YERUSHALMI		Amoräer
6./7. Jh.		TALMUD BAVLI		Saboräer
9./10. Jh.	masoretischer Text			Masoreten

Aus dem Konzept von schriftlicher und mündlicher Offenbarung einerseits und dem rabbinischen Bewusstsein für die unterschiedliche Qualität von mündlicher und schriftlicher Überlieferung andererseits ergibt sich eine komplizierte Mischung bzw. eine ständige Interaktion von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Während die schriftliche Tora trotz der Fixierung ihres Textes auf eine mündliche Begleitüberlieferung angewiesen ist, schafft umgekehrt die Aufzeichnung der mündlichen Tradition eine eigentümliche Literaturform, die in mancher Hinsicht die mündlichen Verläufe des rabbinischen Lehrbetriebs wiederzugeben scheint und gleichzeitig deutliche Anzeichen von Redaktion aufweist. Dank dieser komplexen Situation besteht allerdings die Möglichkeit, relativ differenziert darüber nachzudenken, wie die beiden Bereiche zueinander stehen und aufeinander einwirken. Die Interdependenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit und besonders ihre Auswirkungen auf die musikalische Praxis werden im Zusammenhang mit der Torakantillation (Kap. 4 und 5) ausführlich zur Sprache kommen.

Für das rabbinische Schrifttum insgesamt charakteristisch ist eine Art und Weise des Denkens, die sich auch in der literarischen Komposition niedergeschlagen hat. Die einzelnen Texte sind nicht linear verlaufende narrative oder argumentative Einheiten, sondern Konglomerate von Redaktionseinheiten, die nach zuweilen schwer durchschaubaren Kriterien strukturiert sind. Oft sind es thematische Komplexe, die eher nach den Gesetzmässigkeiten eines mündlichen Diskurses assoziativ aneinandergereiht und mit Exkursen durchsetzt sind, als dass sie einer systematischen Anordnung folgten. Daher sind auch die gat-

29 Zur Diskussion der Epochengliederung vgl. Stemberger, *Das klassische Judentum*, 9-12.

tungsspezifischen Merkmale von exegetischen, erzählenden (haggadischen) und religionsgesetzlichen (halakhischen) Texten nicht an die einzelnen Bücher gebunden, sondern die Formen können sich in ein und demselben Schriftcorpus mehr oder weniger kleinräumig ablösen oder gar überlagern. Wesentlich für die Fragestellungen dieser Arbeit ist auch der Umstand, dass kleine Tradierungseinheiten, die sich auf eine bestimmte Frage oder Schriftstelle beziehen und die in der mündlichen Lehre entstanden und weitergegeben worden sind, in den verschiedensten Zusammenhängen vorkommen können. Das heisst konkret, dass etwa die Erörterung über die Zahl der zur Schriftlesung an Shabbat Aufgerufenen sowohl bei der Erörterung der öffentlichen Lesung als auch im Zusammenhang mit den Shabbatgeboten oder als Assoziation zur Zitierung eines bestimmten Schriftverses einsetzen kann. Das bedeutet weiter, dass eine Traditionseinheit als wörtliche Parallele wie auch als mehr oder weniger ausgeprägte Variante in ganz verschiedenen Büchern kondensiert sein kann, sei es in dem einen oder andern Midrasch, sei es in verschiedenen Traktaten der beiden Talmudim.

Obwohl meine Untersuchung der rabbinischen Belege text- und quellenkritische Erwägungen nicht ausser acht lässt, geht sie primär von einem formanalytischen Ansatz aus, betrachtet also den jeweiligen Text als synchrone Zeichenmenge.[30] Gerade weil es sich bei den ausfindig gemachten Textstellen nicht um spezifisch musikbezogene Aussagen handelt, und da es nicht darum geht, historische Entwicklungslinien zu konstruieren, ist es sinnvoll, das rabbinische Schrifttum als Fundus des überlieferten Gedankengutes gesamthaft zu behandeln. Die rabbinischen Texte überliefern selbst überhaupt keine historischen Daten. Sie sind daher sowohl bezüglich ihrer Entstehung als auch aufgrund ihrer inhaltlichen Aussagen, nur sehr bedingt zeitlich festzulegen. Rabbinische Literatur ist zudem zum grössten Teil "Zitatliteratur" (A. Goldberg), welche die Autorität ihrer Aussagen auf der Angabe von Tradentenketten begründet. In dieser Diskursform kommt es weniger darauf an, eine neue Idee zu lancieren, als darauf, sich in die Tradition eingebunden zu wissen. Eine Aussage erhält daher Gewicht aufgrund ihrer Anciennität, indem sie namentlich erwähnten Autoritäten zugeschrieben wird oder auf eine unbestrittene kollektive Meinung "der Weisen" zurückgeführt werden kann.

Was die Fragestellung dieser Arbeit betrifft, können wir mit Grözinger davon ausgehen, dass "trotz gewisser aufscheinender Meinungsverschiedenheiten im Detail bei den Rabbinen dieser Zeit keine grundlegenden Differenzen in der Auffassung von Musik und Gesang bestehen, d.h. dass im Grunde mit einer

30 Die Theoriebildung dieses Ansatzes ging von Arnold Goldberg aus, der sie in zahlreichen Aufsätzen in den *FJB* entwickelte, wie von dessen Schülern Schäfer, Grözinger u.a. Eine konzise Zusammenfassung der Methodendiskussion mit weiteren Literaturhinweisen gibt Stemberger, *Einleitung*, 55-65.

mehr oder weniger homogenen Musikauffassung für die gesamte Epoche [der rabbinischen Literatur] zu rechnen ist".[31] Mehr noch als die Gemeinsamkeiten der Musikauffassung zählt aber die prinzipielle Einsicht, dass "mit der Datierung eines Textes noch keineswegs die seiner Anschauungen gelungen [ist], denn die meisten Texte geben ja Traditionen wieder und formulieren nur begrenzt neues Gedankengut."[32]

Unter diesen Voraussetzungen können die ermittelten Charakteristika der rabbinischen Musikauffassung in Einzelanalysen dargestellt werden, was vor allem in der Fallstudie über Shira im zweiten Teil der Arbeit geschieht. Dabei werden in erster Linie jene Anhaltspunkte berücksichtigt, die aus dem literarischen und kulturellen Kontext zu erschliessen sind und welche die Konturen der Bedeutungen schärfer werden lassen. Was aber an den ausgewählten Texten über die inhaltlichen musikbezogenen Belange hinaus zu zeigen ist, sind die spezifischen Formen des rabbinischen Diskurses, die man schlagwortartig als "vernetztes Denken" charakterisieren kann. Die Art des Denkens in beliebig steuerbaren Assoziationszusammenhängen ist typisch für eine praktizierte mündliche Tradition, in der das kulturelle Wissen nicht in Bücher ausgelagert, sondern so sehr internalisiert und kontextualisiert wird, dass es unter den verschiedensten Gesichtspunkten aktiviert und zur Sinnproduktion eingesetzt werden kann. Dazu gehören auch bestimmte Memorierungsstrategien und das Bewusstsein für Erinnerung als einen positiven kulturellen Wert. Die interpretierende Analyse will auch solche Zusammenhänge, in die das Denken über Musik eingebunden ist, nachvollziehbar machen, um nicht den Anschein zu geben, es liesse sich doch eine kohärente Musikanschauung herausdestillieren.

Dass alles Sprechen der Rabbinen über Musik primär ein Sprechen über Gesang ist, mag vor dem Hintergrund einer neuzeitlichen Musikvorstellung, derzufolge Instrumente essentiell an Musik beteiligt sind, erstaunen. Indessen ist Instrumentalmusik in der rabbinischen Lebenswelt und zumal in der Synagoge mehr oder weniger inexistent, denn mit der Zerstörung des Zweiten Tempels war selbstredend auch die Institution der an den Tempelkult gebundenen Instrumentalmusik verschwunden. Die traditionelle Lehre hat diesen Umstand in zunehmendem Masse moralisch begründet, indem sie die Absenz von Instrumentalmusik in der Synagoge und in der rabbinischen Literatur als Zeichen der Trauer über den Verlust des Tempels interpretiert und daraus ein generelles Verbot von Instrumentalmusik abgeleitet hat.[33] Der nach wie vor gepflegte Brauch des Shofar-Blasens an hohen Feiertagen (Yom Kippur, Rosh ha-Shana) ist von dem Verbot ausgenommen, weil das Widderhorn nicht als Instrument

31 Grözinger, *Musik und Gesang*, 5.

32 Ib.

33 Die Tatsache, dass der Bann mit der Tempelzerstörung begründet wird, sieht J.A. Smith überhaupt als eine spätere Etiologie an (*Ancient Synagogue*, 3).

und seine Töne nicht als Musik, sondern als Signale betrachtet werden. Das von den rabbinischen Autoritäten gesprochene Verdikt bezieht sich indes weniger auf den Synagogengottesdienst, in dem keine Instrumente gespielt werden sollen, als vielmehr auf den ausserkultischen Bereich, namentlich auf Musik und weltlichen Gesang bei Trinkgelagen.[34] Weder das Fehlen von Instrumenten in der Synagoge noch das explizite Verbot wird also durch die monokausale Erklärung des Tempelverlustes hinreichend motiviert, und es müssen weitere Faktoren in Erwägung gezogen werden.[35] Zum einen hätte das Spielen von Instrumenten in der Synagoge im Hauptgottesdienst an Shabbat einen Konflikt mit dem für diesen Tag geltenden Arbeitsverbot heraufbeschworen.[36] Zum andern mag der Verzicht auf die Einführung von Instrumenten auch eine Abgrenzung gegenüber heidnischem und christlichem Kult bezeugen.[37] Zum dritten ist zu bedenken, dass Gesang als Verbindung von Wort und menschlicher Stimme alle Funktionen des Gotteslobes in der Synagoge abdeckt. Gerade für die zentrale Institution der Synagogenliturgie, die Schriftrezitation, ist die Partizipation von Instrumenten schlicht irrelevant. Damit verbunden ist auch die prinzipielle Einstimmigkeit des kultischen Gesanges und die untrennbare Einheit von Wort und Ton, genauer: die intonierte Artikulation von heiligem Text als inkommensurable Ausdrucksform.

34 Vgl. mSot IX,11: "Mit dem Aufhören des Sanhedrin hörte der Gesang (*ha-šīr*) bei den Festmälern auf, wie es heisst: (Jes 24,9) GESUNGEN WIRD NICHT MEHR BEIM WEIN ... " (vgl. bSot 48a und bGit 7a mit Bezug auf Hos 9,1). Allerdings geht es in diesem vielzitierten Beleg nicht explizit um Instrumentalmusik, sondern um Gesang (*šīr*). Überhaupt wird in der Sekundärliteratur oft kaum unterschieden zwischen *šīr* 'Lied, Gesang' und *zemer* 'Gesang, Musik(-instrument)', dafür leichtfertig verallgemeinert auf 'Musik'. Zudem ist hier nicht von einem Verbot die Rede. Eher wird ein Verlust beklagt, der mit dem Aufhören des Sanhedrin zusammenhängt, der aber von späteren Rabbinen als bewusster Verzicht uminterpretiert wird. Das einflussreiche Responsum des Maimonides betreffend Musik bezog sich zunächst nur auf einen lokal begrenzten Fall, doch berief man sich später darauf, um die schon bei Sa'adya Ga'on (882-942) und Ḥayya Ga'on (gest. 1038) sich abzeichnende Haltung, welche jegliche profane Musik ablehnt und lediglich Musik zu religiösen Zwecken befürwortet, zur verbindlichen Lehre für die weitere Tradition zu machen (vgl. *RISM* B IX.2, 240-242, und Grözinger, *Musik und Gesang*, 241f.; dazu auch bSanh 101a).

35 Vgl. auch MacKinnon, *Exclusion*, 80-84, sowie J.A. Smith, *Ancient Synagogue*, 1-3.

36 Vgl. dazu die Diskussion über Instrumental- und Vokalmusik in bSuk 50b.

37 Vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert sind nur wenige Ausnahmen von Instrumentalmusik in Synagogen nachgewiesen. Dass schliesslich dennoch Orgeln in Synagogen Eingang fanden, ist das Ergebnis von Reformen, die seit Anfang des 19. und bis zu Beginn des frühen 20. Jahrhunderts vor allem in Deutschland und den USA realisiert wurden. Allerdings war die Orgel Hauptgegenstand des Streites zwischen Orthodoxen und Reformern. Erstere lehnten die Einführung gerade dieses Instrumentes nicht nur wegen der Trauer um den Tempel und dem Arbeits- und Musizierverbot für Shabbat, sondern vor allem auch wegen seiner starken Gebundenheit an den christlichen Kult ab.

Zur Darstellungsweise: Eine Hauptschwierigkeit der vorliegenden Arbeit besteht darin, dass sie sich nicht nur auf grösstenteils schwer erreichbare Quellen stützt, sondern sich auch fast ausschliesslich auf hebräische und aramäische Texte bezieht, die allein schon sprachlich nicht allgemein zugänglich sind und auch längst nicht vollständig in Übersetzungen vorliegen. Die Texte werden daher immer in Übersetzungen gegeben, die zum Teil auf Standardübersetzungen basieren, aber durchweg von mir revidiert und bei grösstmöglicher Nähe zum Original auf Verständlichkeit im jeweiligen Zusammenhang angelegt sind. Die biblischen Passagen folgen im allgemeinen dem Wortlaut der Zürcher Bibel, wobei bisweilen auch eine wörtlichere Übersetzung oder eine Umdeutung einen bestimmten Zusammenhang aufklären. Gelegentlich müssen für die Erklärung eines Beleges auch sprachliche Sachverhalte erörtert werden. Soweit bei solchen Fragen, etwa beim Nachvollziehen einer rabbinischen Auslegung oder im Zusammenhang mit dem Akzentsystem, sprachliche Eigenheiten des Hebräischen ins Spiel kommen, die für das Verständnis des Ganzen unabdingbar sind, habe ich mich bemüht, auf hebraistischen Fachjargon möglichst zu verzichten. Statt dessen verwende ich allgemeine linguistische Begriffe und ziehe, wo es hilfreich scheint, deutschsprachige Beispiele oder strikt wörtliche Übertragungen zur Veranschaulichung bei. Das ist häufiger der Fall bei der Übersetzung von Bibelstellen, wenn etwa sprachliche Strukturen des Hebräischen oder der Argumentationsverlauf einer rabbinischen Exegese nachvollziehbar gemacht werden sollen.

Überhaupt sind für unsere Fragestellungen die Differenzierungen der akademischen Hebraistik weniger wichtig als die Sprachauffassung der rabbinischen Gelehrten, die – auch wenn sie philologisch argumentieren – nicht auf eine abstrakte Grammatik rekurrieren, sondern auf exegetische Sinnproduktion und auf kasuistische Konkretisierung abzielen. Das lässt sich anschaulich an ihrem Umgang mit einer charakteristischen Eigenschaft des hebräischen Sprachbaus demonstrieren. Entsprechend seiner Zugehörigkeit zur semitischen Sprachfamilie zeichnet sich das Hebräische u.a. durch die Flexion von Wurzeln und durch synthetischen Aufbau aus. Eine Wurzel besteht meist aus drei Konsonanten, und ihre Grundbedeutung wird durch die Hinzufügung verschiedener Vokale sowie durch konsonantische Prä-, In- und Suffixe verändert. Aus der Wurzel *l-m-d* 'lern-' wird u.a. abgeleitet *lamad* 'er lernte', *yilmad* 'er wird lernen', *limmūd* 'Studium', *talmūd* 'Lehre', *melammed* 'Lehrer'. Ausserdem kann die flektierte Wurzel durch weitere Prä- und Suffixe zu einem ganzen Phrasenkomplex anwachsen. So ergibt sich aus der Wurzel *ḥ-l-m* mit der Grundbedeutung 'träumen' das Substantiv *ḥalōm* 'Traum', das zu *ba-ḥalōmotam* 'in ihren Träumen' erweitert werden kann.[38] Die Rabbinen operieren selbstverständlich mit diesen Prinzipien des Sprachbaus. Das zeigt sich gerade dann, wenn sie die-

38 Cf. Jer 23,27: בחלומתם

se umstandslos auch auf Fälle anwenden, in denen es zum Beispiel darum geht, eine grammatikalische Ambiguität exegetisch zu entscheiden oder eine Irregularität des Textes inhaltlich zu deuten. Diese philologische Kundigkeit im Dienste einer hermeneutischen Kreativität wird im Zusammenhang mit Midrasch-Belegen ausführlich zur Sprache kommen.

Der leichteren Lesbarkeit halber verwende ich für semitische Wörter, die im Deutschen als Fremdwörter etabliert sind oder sonst den Stellenwert von Eigennamen haben, eine vereinfachte Transkription (Tora, Talmud usw.). Wo es hingegen um sprachliche oder terminologische Erörterungen, um Übersetzungsfragen oder Hinweise auf originale Formulierungen geht, erlaubt eine gemässigte philologische Transkription (vgl. die Umschrifttabelle im Anhang) jeweils den Rückschluss auf das Original, ohne dass sie den nicht Sprachkundigen das Lesen allzu sehr erschweren sollte. In den wenigen Fällen, in denen ein die Schrift bzw. die Sprache betreffendes Detail für das weitere Verständnis vorausgesetzt werden muss, macht die Darstellungsform oder eine umschreibende Erklärung darauf aufmerksam.

Die sehr unterschiedlichen Fragestellungen der beiden Teile in der erforderlichen Breite anzugehen wäre nicht möglich gewesen ohne einige technische Hilfsmittel. Denn das rabbinische Schrifttum ist nur rudimentär in Konkordanzen erschlossen und liegt erst zu einem geringen Teil in modernen kritischen Ausgaben vor. Eines der wichtigsten Arbeitsinstrumente war eine CD-ROM mit dem Titel *Judaic Classics Library*, die in den letzten Jahren laufend erweitert worden ist und heute (neben vielem anderen) das gesamte rabbinische Schrifttum enthält.[39] Sie ermöglichte viel weitergehende Recherchen als eine gedruckte Konkordanz und erlaubte jederzeit den raschen Zugriff auf die ganze Bibliothek. Als Forschungsgrundlage für die betreffenden Kapitel des ersten Teils diente mir zudem eine elektronische Version der hebräischen Bibel in der wissenschaftlichen Ausgabe der *Biblia Hebraica Stuttgartensia*. Die punktierten Textbeispiele im 4. und 5. Kapitel wurden zum grössten Teil daraus übernommen. Dazu schrieb Max Haas ein Programm, das es möglich machte, hinsichtlich des Akzentsystems das Corpus systematisch zu befragen und abzusuchen.

39 Eine MacIntosh-Version (IIc4 [1995]) wird vertrieben durch Davka Corporation, 7074 North Western Avenue, Chicago, IL 60645. Gewisse Inkonvenienzen im Gebrauch entstehen dadurch, dass die Textgrundlagen der CD-ROM die im traditionellen Lehrbetrieb gebräuchlichen sind, welche nicht bei allen Schriften den in der Judaistik verwendeten Ausgaben entsprechen (das trifft zum Beispiel zu für den Talmud yerushalmi und einzelne Midraschim).

Teil I

Torakantillation

1. Wörter und Sachen

Jehuda ben Halevy

Für Entwicklung seines Geistes
Sorgte früh der strenge Vater,
Der den Unterricht begann
Mit dem Gottesbuch, der Thora.

Diese las er mit dem Sohne
In dem Urtext, dessen schöne,
Hieroglyphisch pittoreske,
Altcaldäische Quadratschrift

Herstammt aus dem Kindesalter
Unsrer Welt, und auch deswegen
Jedem kindlichen Gemüthe
So vertraut entgegenlacht.

Diesen echten alten Text
Rezitirte auch der Knabe
In der uralt hergebrachten
Singsang-Weise, Tropp geheißen –

Und er gurgelte gar lieblich
Jene fetten Gutturalen,
Und er schlug dabey den Triller,
Den Schalscheleth, wie ein Vogel.[40]

1.1. Kulturspezifische Voraussetzungen

Einem traditionell sozialisierten Juden zu berichten, man beschäftige sich aus musikwissenschaftlicher Perspektive mit dem System der biblischen Akzente, bzw. mit jüdischer Kantillation und deren Praxis, wird nicht selten den entschiedenen Ausruf des Erstaunens provozieren: "Aber das ist doch gar keine Musik!" Der Ethnomusikologe Robert Lachmann bezeugt diese Erfahrung in den dreissiger Jahren mit dem Bericht über einen jemenitischen Religionslehrer, der als "Meister der traditionellen Bibelkantillation entschieden der Meinung

40 Heinrich Heine, *Romanzero*, III. Buch: *Hebräische Melodien*, Hamburg 1992 (= Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke 3.1), 131 (Ausschnitt: Strophen 9-13).

war, die Akzentzeichen bezögen sich auf die Grammatik und nicht auf die Melodie"[41].

Auch die Musikwissenschaft ist sich bis heute nicht sicher, wo sie die jüdische Kantillation einordnen soll. Unter historischem Blickwinkel scheint sie nur als archaische Form des Singens bei der Suche nach den Ursprüngen der abendländischen Musik von Bedeutung. In solcherart evolutionistischen Ansätzen wird die Dimension ihrer mehr als zweitausendjährigen Tradition zumeist ausgeblendet. Dagegen richtet die musikethnologische Forschung ihr Interesse vorwiegend auf die bis heute geübte Praxis in regional ausgeprägten Sonderstilen. Werden die Einzelstudien in einen vergleichenden oder historischen Zusammenhang gestellt, öffnen sich die Mutmassungen entweder zur Beschreibung von Archetypen oder von Universalien hin.

Die folgenden Kapitel nehmen das Phänomen der jüdischen Bibelkantillation ohne Einschränkung als für die Musikwissenschaft relevanten Gegenstand in den Blick. Sie zielen gleichsam auf den Schnittpunkt historischer und systematischer Betrachtungsweisen. Dabei kann es weder darum gehen, eine Geschichte der Kantillation zu schreiben, noch das System der Akzente umfassend darzustellen, noch erst darum, eine einzelne Tradition monographisch zu untersuchen. Statt dessen soll sowohl der Aspekt der Notation, das graphisch manifeste Zeichensystem, als auch deren stimmliche Realisierung in mehreren kasuistischen Anläufen eingekreist werden. Zum einen ist das Akzentsystem auf seine Funktionen hin zu betrachten und die Kantillation in der Vielfalt ihrer situativen, textbedingten und regionalen Ausprägungen zu bedenken. Zum andern soll versucht werden, die Bedingungen der Bibelkantillation im Lichte mündlicher Überlieferung und liturgischer Praxis zu beschreiben. Dabei geht es um die Frage der Übertragbarkeit linguistischer Modelle auf ein sprachähnliches System, aber auch um die strukturell bedingten Wechselbeziehungen zwischen Rezitationsmodellen und hebräischem Text.

Zunächst seien einige Voraussetzungen skizziert, die für die weiteren musikbezogenen Betrachtungen einen konstanten Referenzrahmen darstellen:

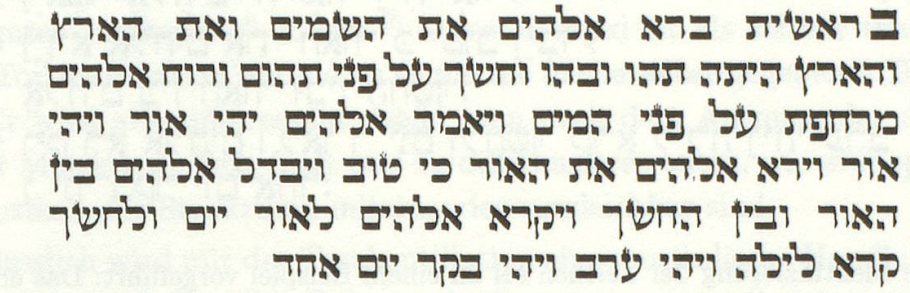
1. Bei der Bibelkantillation haben wir es zu tun mit der öffentlichen Lesung heiliger Schriften. Die Verlesung der Tora und der übrigen zur Rezitation vorgesehenen Texte ist, sprechakttheoretisch gesehen, ebensosehr ein Akt der Performation wie die Proklamation eines verbindlichen Rechts-, Moral- und Geschichtskodex. Mit andern Worten: es ist ein Hauptaspekt des ganzen biblischen Kanons, der traditionell *miqra'* 'das Gelesene' heisst, vorgelesen zu werden. Deutlich wird dies auch an der Institution eines festen Lesezyklus, der die *lec-*

41 Lachmann, *Gesänge*, 79; eine ähnliche Einschätzung der Torakantillation durch syrische Juden referiert auch Ya'ar, *Cantillation*, 169.

tio continua der Tora, d.h. des Pentateuch, in Perikopen auf alle Shabbattage eines Jahres verteilt.[42]

2. Die Eigenart der Kantillierung von Akzenten ist aufs engste verknüpft mit den Bedingungen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit bzw. mit dem Konzept von mündlicher und schriftlicher Lehre. Obwohl die Akzente spätestens gegen Ende des 1. Jahrtausends definitiv kodiert und verschriftlicht wurden, enthalten die Torarollen, aus denen die gottesdienstliche Lesung vorgetragen wird, nur den reinen Konsonantentext; sie zeigen – wie aus der nachstehenden Abbildung ersichtlich wird – ein von rechts nach links laufendes Buchstabenkontinuum ohne Vokal- und Akzentzeichen, das lediglich Worteinheiten voneinander trennt, aber keinerlei Interpunktion aufweist.

ABB. 2: Gen 1,1-5, Konsonantentext (*Tiqqūn Qor'īm*)


בראשית ברא אלהים את השמים ואת הארץ
והארץ היתה תהו ובהו וחשך על פני תהום ורוח אלהים
מרחפת על פני המים ויאמר אלהים יהי אור ויהי
אור וירא אלהים את האור כי טוב ויבדל אלהים בין
האור ובין החשך ויקרא אלהים לאור יום ולחשך
קרא לילה ויהי ערב ויהי בקר יום אחד

Die Kantillation ist mithin auf zwei Ebenen von Mündlichkeit bestimmt: Zum einen erfolgt die Überlieferung der Melodiewendungen ohne Bezug auf irgendeine diastematische Notation von Tonhöhen allein durch mündliche Unterweisung und in engem Bezug zum Text. Zum andern ist jede Rezitation eines Wochenabschnittes oder einer anderen Leseeinheit aus dem Konsonantentext eine Rekonstruktion der Aussprache von Wörtern und Sätzen bzw. Versen im Rahmen von mündlichen Gesetzmässigkeiten. Dabei ist die Verknüpfung von feststehendem Text mit melodischen Wendungen ein wichtiges mnemotechnisches Mittel.

Der Umstand der Verschriftlichung deutet ebenfalls in zwei Richtungen: Unter der plausiblen Annahme, dass in einer funktionierenden mündlichen Kultur nur das aufgeschrieben wird, dessen Überlieferung gefährdet ist, kann die masoretische Akzentuierung[43] Ausdruck einer Krise in der Tradition sein. Auf der

42 Dieser 'einjährige' babylonische Lesezyklus hat sich wahrscheinlich mit der zunehmenden Autorität der babylonischen Diaspora seit dem 8. Jahrhundert gegenüber dem 'dreijährigen' palästinischen, der den Text auf drei bis vier Jahre aufteilte, durchgesetzt (cf. mMeg III,6; bMeg 29b; Elbogen, *Gottesdienst*, 155-174; Stemberger, *Einleitung*, 239f.; J. Mann, *The Bible as Read*, Bd. 1, XI-XLIII; Shin'an, *Sermons*, 97-99).

43 Cf. infra p. 66 und p. 109.

andern Seite geschieht die Verschriftlichung aber gerade vor dem Hintergrund mündlicher Überlieferung und erfasst nicht alle Parameter dieser Tradition. Es ist deshalb damit zu rechnen, dass die Aufzeichnung weniger eine komplette und konsistente Beschreibung als vielmehr eine gedächtnisstützende Skizze eines Systems darstellt und damit einen Kontrollrahmen für die Tradition absteckt.[44] So ergeben sich zwei Schichten des Textes, der ursprüngliche Konsonantentext und die verschiedenen Sets diakritischer Zeichen:

Abb. 3: Gen 1,1-5, masoretischer Text (BHS) mit Vokalisation und Akzenten

1 בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֵת הַשָּׁמַיִם וְאֵת הָאָרֶץ׃
2 וְהָאָרֶץ הָיְתָה תֹהוּ וָבֹהוּ וְחֹשֶׁךְ עַל־פְּנֵי תְהוֹם וְרוּחַ
אֱלֹהִים מְרַחֶפֶת עַל־פְּנֵי הַמָּיִם׃
3 וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי אוֹר וַיְהִי־אוֹר׃
4 וַיַּרְא אֱלֹהִים אֶת־ הָאוֹר כִּי־טוֹב וַיַּבְדֵּל
אֱלֹהִים בֵּין הָאוֹר וּבֵין הַחֹשֶׁךְ׃
5 וַיִּקְרָא אֱלֹהִים ׀ לָאוֹר יוֹם וְלַחֹשֶׁךְ קָרָא לָיְלָה וַיְהִי־עֶרֶב
וַיְהִי־בֹקֶר יוֹם אֶחָד׃

Die Identifizierung der Zeichen sei an einem Beispiel vorgeführt: Das erste Wort (בְּרֵאשִׁית) besteht aus sechs Konsonantenzeichen (בראשית). Der Punkt im Buchstaben ב und der Punkt über dem Buchstaben ש sind Diakritika, welche die ambivalenten Grapheme *b*/*v* und *ś*/*š* phonemisch eindeutig festlegen. Die Punkte unter der Zeile (ְ/ִ) sind Vokalzeichen. Der schräge Strich unter שׁ schliesslich ist das Akzentzeichen.

3. Es gehört zu den Eigenheiten der traditionellen jüdischen Gemeinde als einer um einen heiligen Text gruppierten *textual community*[45], dass alle ihre männlichen Mitglieder – zumindest potentiell – die Kompetenz zur öffentlichen

44 Goshen-Gottstein sieht als Gründe für die Verschriftlichung primär innere Probleme (häretische Tendenzen, didaktische Erfordernisse) und betont, "writing down a tradition is not the end of *oral tradition*, a fact not appreciated sufficiently by most European (and American) scholars" (*Tiberian Bible Text*, 94 n. 54).

45 Brian Stock prägte diesen Begriff (in Analogie zu jenem der *scientific community* von Thomas Kuhn) im Blick auf Mikrosozietäten innerhalb der jüdischen und christlichen Kultur, die um das gemeinsame Verständnis eines für sie fundierenden Textes organisiert sind. *Textual communities*, die ihre Texte nicht unbedingt aufschreiben, sind Stock zufolge Interpretationsgemeinschaften, die den Text im Hinblick auf die Gruppenidentität mit spezifischer Bedeutung versehen, aber auch soziale Entitäten, die ihre Gruppensolidarität gegenüber der Aussenwelt auf dem Text bzw. den Texten begründen (cf. Stock, *Listening for the Text*, 142-158, und ders., *Implications of Literacy*, 88-90; zur sozialen Bezogenheit von Texten auch Stine, *Writing and Religion*). In einem dem unseren vergleichbaren Bereich – im Zusammenhang mit der Überlieferung des altrömischen Chorals – hat Max Haas den Begriff *chant community* eingeführt. Damit ist angesprochen, dass in der Liturgie "musikalische Handlungen vollzogen" werden,

Rezitation besitzen. Jeder Dreizehnjährige hat sich diese Fähigkeit beim Übergang zur religiösen Volljährigkeit anzueignen und sie als Bar Mitzwa durch den öffentlichen Vortrag eines Schriftabschnittes unter Beweis zu stellen. Das bringt einerseits mit sich, dass das Amt des Vorlesers in seiner Grundkonzeption nicht professionalisiert ist, und andererseits, dass die *community* über die Kontinuität der Tradition wacht und die Gültigkeit jeder einzelnen Lesung kontrolliert. Es gehört auch zu den Merkmalen dieser *textual community*, dass sich angesichts der Wichtigkeit und Heiligkeit ihres Textes eine ganze Reihe von Vorschriften und elaborierten Tabus an seine Herstellung, Überlieferung und Rezitation knüpfen.

4. Bei der Betrachtung von Akzenten und Kantillation sind Wort und Gesang, Text und Stimme nicht voneinander zu trennen. Solcherart auf Sprache bezogene und durch Sprache generierte Musik wurde mit dem Begriff "logogen" umschrieben – im Gegensatz zu von melodischen Gestaltungsprinzipien bestimmter "melogener" Musik.[46] Dieser Befund ist als solcher trivial, wenn es um Torakantillation und deren durch die Sache selbst gegebenes Textprimat geht. Er wird aber interessant, wenn man nach dem Ausmass der Abhängigkeit der Musik vom Text fragt und zu differenzieren sucht, wie weit sprachliche und musikalische Strukturen miteinander vergleichbar sind.

5. Schliesslich wird mit der Torakantillation eine musikalische Handlung vollzogen, die im soziokulturellen Rahmen des Synagogengottesdienstes von verschiedenen kontextuellen Faktoren begleitet ist. Damit die *performance* des Textes als Proklamation und als Kommunikation glückt, müssen u.a. Bedingungen erfüllt sein wie die richtige Disposition des Aufführenden, seine Akzeptanz bei den 'Zuhörern' und deren Präsenz in ausreichender Zahl.

1.2. Zur Terminologie

Angesichts des Begriffsgewirrs, welches das Phänomen der masoretischen Akzente und ihrer Verlautbarung sowohl im Hebräischen wie in europäischen Spra-

wobei die Mitglieder der *chant community* ermessen können, "ob ein Gesang seine Funktion erfüllt" (Haas, *Mündliche Überlieferung*, 40f., 49f.).

46 Die Begriffe gehen zurück auf Sachs, *Musik der Alten Welt*, 38f.; vgl. die darauf basierenden Definitionen bei Bayer (*Cantillation*, 128): "Cantillation [...] may be defined according to Curt Sachs as 'logogenic', i.e. a word-created, word-dependent, and word-supporting system of musical expression"; sowie bei Herzog (*Masoretic Accents*, 1100): "The melodic structure is of the kind defined [...] as 'logogenic', where the musical element is generated by the words, bonded to the verbal and syntactical structure, and subordinated to the communication of the text with no attempt to musical autonomy".

chen umgibt, scheint es sinnvoll, vorweg den Sprachgebrauch zu klären, damit hinter den Wörtern auch die gemeinten Sachen begreiflich werden. In den Quellen scheint die Begrifflichkeit in manchen Fällen ambivalent; doch lässt sich zumindest tendenziell ein spezifischer Gebrauch einschlägiger Vokabeln ablesen, der auf zeichenhafte Repräsentation, auf melodische Realisierung oder auf die Körperlichkeit der Stimme und die Sinnlichkeit der Wahrnehmung verweist. Dagegen zeigt die Sekundärliteratur eine merkwürdige Unsicherheit im Benennen des Gegenstandes. So verschieden die Voraussetzungen und die Absichten derer, die sich mit Akzenten beschäftigt haben, sind, so unscharf ist oft ihre Abgrenzung zwischen dem Zeichensystem und seiner praktischen Umsetzung. Deshalb muss die Begriffsgeschichte im Umkreis der masoretischen Akzente thematisiert werden, bevor die für die folgende Darstellung getroffene Sprachregelung begründet werden kann.

'Kantillation', 'Sprechgesang', 'Rezitation', 'lectio sollemnis (sollennis)' sind von der abendländischen Musikgeschichte geprägte Begriffe, die mehr oder weniger synonym verwendet werden. Die Bezeichnung 'lectio sollemnis' zielt auf die liturgische Funktion, während 'Rezitation' und die Eindeutschungen 'Halbgesang' oder 'Sprechgesang' die Mittelstellung zwischen Musik und Sprache betonen[47]. Ein pejorativer Beigeschmack haftet an dem unbestimmten, aber häufigen Wort 'Singsang', einer onomatopoetischen Bildung, die auf melodische Simplizität und Monotonie anspielt[48] und eine Differenz zu Kunstgesang markiert. Seit den Untersuchungen Idelsohns hat sich der Begriff 'Kantillation' mit den englischen Äquivalenten 'Cantillation' und 'Biblical Chant' eingebürgert[49]. Geprägt wurde der Begriff in Anlehnung an das lateinische *cantilena*, *cantilare*

47 Der Ausdruck 'lectio solennis' findet sich bei Høeg (*Notation ekphonétique*, 137), während Spanier (*Akzente*, 9) 'Sprechgesang' vorzieht. Auf die in der Sekundärliteratur überaus häufige Bezeichnung 'Sprechgesang' hat zuletzt Flender rekurriert, indem er – in Anlehnung an 'Biblical Chant' – den allgemeinen Terminus als 'biblischen Sprechgesang' präzisierte (Flender, *Sprechgesang*, 13).

48 Vgl. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 10 (1899), 1094; der Ausdruck wird verwendet z.B. von Spanier, *Akzente*, 12, und L. Goldschmidt, *Talmud*, passim.

49 Vgl. Idelsohn, *Jewish Music*, 35ff., und gleichzeitig Elbogen, *Gottesdienst*, 504; die einführenden Artikel in den einschlägigen Lexika nehmen diese Terminologie auf: *Dictionnaire de la bible*, Suppl. Bd. 5 (1956), 1449: "Lecture biblique (Cantillation)"; *Encyclopédie de la Musique*, Bd. 2 (1959), 643: "Cantillation biblique"; *RiemannL*, Sachteil (1967), 442: "Kantillation"; *NGrove*, Bd. 3, 731a: "Cantillation"; ib., Bd. 9, 623-626: "Jewish Music. Liturgical, synagogue tradition"; MGG_2 (Bd. 4 [1996], 1524-1527) bringt einen Abschnitt über "Kantillation" im Artikel "Jüdische Musik. Mittelalter. Die nahöstliche synagogale Musik" unter, nimmt mithin das Phänomen sowohl zeitlich als auch geographisch sehr eingeschränkt in den Blick. Ausserdem: *The Encyclopedia of Religion*, Bd. 3, New York, London 1987, 204-213: "Chanting. Hebrew Chant (Cantillation)"; *The Encyclopedia of Judaism*, New York, London 1989, 148-149: "Cantillation"; I. Adler, *Study of Jewish Music*, 24: "Biblical Cantillation and Liturgical Recitative"; ders., *Histoire*, 475ff.: "La Cantilation biblique et les Te'amim"; Shiloah, *Jewish Musical Traditions*, 87-108: "Cantillation". Zur Begrifflichkeit allgemein: Corbin, *Cantillation*, 5-7, und Spector, *Chant and Cantillation*, 1-21.

(*cantillare*) schon durch Forkel, der darunter "musikalisches Lesen" als defiziente Form des Gesangs verstanden haben wollte und abwertend feststellte, dass "das Lesen und Singen der Hebräer [...] nahe miteinander verwandt gewesen zu sein"[50] scheine. Bezogen auf die jüdische Tradition umfasst 'Kantillation' Curt Sachs zufolge "die verschiedenen Ausprägungen logogenen Gesangs"[51], namentlich die Rezitation der verschiedenen Texte der Bibel, aber auch nicht schriftgebundener liturgischer Poesie und ritueller Formeln, sowie schliesslich die Wiedergabe talmudischer Texte in bestimmten Lernsituationen.[52] Im engeren Sinne meint 'Kantillation' aber allein die Rezitation biblischer Texte nach standardisierten melodischen Formeln, die sich auf das Zeichensystem der masoretischen Akzente beziehen. Zur Benennung dieser Grapheme ist der aus der griechisch-lateinischen Grammatik geläufige Begriff 'Akzent' am gebräuchlichsten, obwohl seine herkömmliche Bedeutung vorwiegend den phonetischen Aspekt der Wortbetonung fasst. Stärker musikbezogene Ausdrücke wie 'Neume' (für die Zeichen)[53], 'Tropus' (für die Melodiewendungen)[54] oder gar 'Note'[55], die gerne zur Veranschaulichung beigezogen werden, suggerieren jedoch allzu

50 Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788, Bd. 1, 153-156. Zur Kritik an Forkels Begriff von Kantillation vgl. Saalschütz, *Geschichte*, 80-83. Ackermanns Bezeichnung "musikalisches Cantillieren" für die Rezitation der heiligen Texte (*Der synagogale Gesang*, 482) scheint tautologisch, doch benützt auch er vereinzelt das Wort 'Kantillation' (z.B. *Das hermeneutische Element*, 3).

51 Sachs, *Musik der Alten Welt*, 30-44.

52 Bayer, *Cantillation*, 128-129. Der Begriff ist für den jüdischen Bereich also weiter gefasst als für den christlichen, wo Corbin zufolge zwischen 'Kantillation' für Prosatexte und 'Psalmodie' für poetische Texte unterschieden wird (Corbin, *Cantillation*, 9).

53 Spector verglich die Akzente erklärungshalber mit adiastematischen ("non-diastematic") Neumen (*Significance*, 142); zur Diskussion dieses Begriffs vgl. infra p. 47 n. 81.

54 Z.B. Sachs, *Musik der alten Welt*, 75; Rosowsky, *The Cantillation*, passim. Die Bezeichnung 'Trope(s)' ist vor allem im englischen Sprachraum gebräuchlich. Für diesen Begriff findet sich allerdings ein früher Beleg im Talmudkommentar von Rashi (11. Jh.): "[...] sie beeilten sich, den zwölfbuchstabigen Gottesnamen zu verschlucken, so dass er von der Menge nicht gehört wurde vor dem Hintergrund der Melodie (*neʿīma*), die ihre Kollegen mit melodischem Wohllaut der Stimme (*be-neʿīmat bisūm qōl*), die man *ṭrop* (טרוף) nennt, vortrugen" (Kommentar zu bQidd 71a). Der Neologismus *ṭrop* ist nicht einfach – wie Shereshevsky meint – vom griech. τρόπος bzw. dem lat. *tropus* abgeleitet, sondern dürfte die Rezeption einer im Frankreich des 11. Jahrhunderts florierenden Tropenpraxis zumindest auf sprachlicher Ebene widerspiegeln. Wie weit angesichts des vieldeutigen Tropus-Begriffs auf der einen und des einzigen Belegs auf der andern Seite auf konkrete Analogien geschlossen werden kann – was Werner zu zeigen versucht hat –, ist hingegen fraglich (cf. Shereshevsky, *Accents*, 280; E. Werner, *Trop and Tropus*, 289-296).

55 Z.B. Elbogen, *Gottesdienst*, 504. Die Bezeichnung ist deshalb missverständlich, weil der Ausdruck *nota* entweder ganz allgemein die Bedeutung 'Marke' hat oder dann spezifisch einen Einzelton meint und die Tatsache verstellt, dass ein einzelnes Akzentzeichen in der Regel für eine ganze Tongruppe steht.

leicht Ähnlichkeiten und können den Blick auf das Gemeinte verstellen, wenn sie nicht ohnehin unzutreffend sind.

Die Begrifflichkeit im Hebräischen ist aus zwei Gründen schwierig zu handhaben. Erstens sind die als einschlägig erachteten Begriffe in allen frühen Belegen nicht in definitorischer oder normativer Weise verwendet, sondern sie erscheinen in den unterschiedlichsten deskriptiven Zusammenhängen und in verschiedenen Sprachstadien, so dass sich ihre Bedeutung nur durch eine sorgfältige Analyse des jeweiligen Zusammenhanges erschliessen lässt. Die Sache ist umso heikler, wenn normalsprachliche Wörter des Althebräischen im Neuhebräischen einen Bedeutungswandel erfahren haben oder zu spezifischen Termini geworden sind. Dabei fördert nicht zuletzt die besonders hohe Konstanz der Orthographie die gegenläufige Projizierung von Bedeutungen. Geringes Bewusstsein für Sprachwandel und begriffliche Differenzierung ist oft gerade in der hebräischsprachigen Sekundärliteratur anzutreffen, wenn moderne Termini nicht auf ihre Bedeutung im historischen Kontext hin geprüft werden. Zweitens stellt sich das Problem der Übersetzbarkeit von Wort und Gemeintem besonders akut, wenn es sich wie hier meist um metaphorisch verwendete Begriffe mit je eigenem Assoziations- und Konnotationsradius handelt. Eine Analyse der Quellen muss daher sowohl den Kontext der terminologischen Evidenz als auch die Diachronie des Sprachstandes vom Bibelhebräischen über das Mischna-Hebräische bis zu der mittelalterlichen Gelehrtensprache (Mittelhebräisch) berücksichtigen.

Mit der masoretischen Verschriftlichung der Akzente im 9./10. Jahrhundert zeichnet sich eine Unterscheidung der Begrifflichkeit in zwei Bereiche für die Zeichen und deren Realisierung ab. Auf der einen Seite werden die Grapheme und deren Formen im Hinblick auf ihre phonetische und semantische Funktion benannt. Der Grundbegriff dafür, *ṭaʿam* (טעם Pl. *ṭeʿamīm*), kommt bereits im talmudischen Schrifttum in mehreren Varianten mit Genetivverbindungen vor (*ṭaʿamē tōrā*[56] טעמי תורה, *simanē ṭeʿamīm*[57] סימני טעמים, *pisqē/pisūq ṭeʿamīm*[58] פסקי טעמים/פיסוק טעמים). Auf der andern Seite decken die Begriffe *qerī'ā* (קריאה) 'Lesung', *neʿīmā* (נעימה) und *negīnā* (נגינה) 'Gesang, Melodie' das semantische Feld der stimmlichen Realisierung, der intonierten Artikulation ab.

Der Begriff *ṭaʿam* gehört ursprünglich ins Feld sinnlicher Wahrnehmungen; im biblischen Hebräisch bedeutet er 'Geschmack' von Speisen im Mund und auf der Zunge, aber auch 'Vernunft', 'Befehl', 'Grund' oder 'Ursache'[59]. Auf das Gehör und die übrigen Sinne erweitert meint *ṭaʿam* später auch 'Geschmack'

56 bBer 62a; bPes 119a; bSanh 102a.

57 bEruv 21b.

58 bMeg 3a bzw. bNed 37a.

59 In der Reihenfolge der Lemmata z.B. Ex 16,31; Prov 26,16; Jon 3,7; Ben Sira 25,18. Zu erwähnen ist hier auch der Beleg in Ps 119,60 (LEHRE MICH GUTE EINSICHT [*ṭuv ṭaʿam*] UND ERKENNTNIS, DENN ICH VERTRAUE DEINEN GEBOTEN), der später mit der umfassenden

allgemein. Im Sinn von 'Bedeutung' erscheint *ṭaʿam* dann im rabbinischen Diskurs öfter als hermeneutische Kategorie im Zusammenhang mit der Auslegung von Schriftversen:

> Abbayye sprach: Die Schrift sagt: EINES HAT GOTT GEREDET, ZWEI HABE ICH VERNOMMEN, DENN DIE MACHT IST BEI GOTT (Ps 62,12). Ein Schriftvers hat verschiedene Deutungen (*ṭeʿamīm*), nicht aber geht eine einzige Deutung (*ṭaʿam*) aus verschiedenen Schriftversen hervor. In der Schule R. Yishmaʾels wurde gelehrt: [IST NICHT MEIN WORT WIE EIN FEUER] UND WIE EIN HAMMER FELSEN ZERSPLITTERT? (Jer 23,29)[60]

Diese Lehrmeinung – dass der schriftlich offenbarte Text der Tora niemals redundant, wohl aber mehrdeutig oder gar elliptisch sei – ist eine für die rabbinische Hermeneutik grundlegende Prämisse, die hier auch mit dem Standardbeleg für den mehrfachen Schriftsinn (Jer 23,29) illustriert wird. Der Begriff *ṭaʿam* steht an dieser Stelle für die Bedeutungsnuancen eines Verses, die im Diskurs der mündlichen Lehre erwogen werden. Er taucht in diesem Sinn auf, wenn die Gelehrten über verschiedene Auslegungsmöglichkeiten schwieriger Schriftverse streiten,[61] die sich auch in der Akzentuation niederschlagen können, oder wenn Begründungen für in der Tora enthaltene Vorschriften eruiert werden.[62] Dabei kommt es vor, dass die Rabbinen ihre Interpretation in einem Zirkelschluss selbst wieder auf die Verseinteilung (durch Akzente) abstützen:

> R. Ḥisda fragte: Ist zu erklären: DANN SANDTE ER DIE JÜNGLINGE DER KINDER ISRAEL, UND SIE BRACHTEN BRANDOPFER DAR (Ex 24,5), nämlich Schafe, UND SIE BRACHTEN SCHLACHTOPFER DAR FÜR DEN HERRN, RINDER; oder aber beides Rinder? – Worin besteht der Unterschied? Mar Zutra erwiderte: In der Akzenteinteilung (*le-pisūq ṭeʿamīm*).[63]

Bedeutung der Akzente für die richtige Interpretation des Textes in Verbindung gebracht wird; in diesem mehrdeutigen Sinne wird *ṭuv ṭaʿam* auch zum Titel für Traktate über Akzente und Kantillation.

60 bSan 34a; Parallelen: bShab 88b, MHG Gen (ed. Margulies), 39.

61 Z.B. bSanh 102a (*ṭaʿamē tōrā*); eine Reihe von fünf Stellen des Pentateuch, über deren Gliederung nicht entschieden werden kann, ist aufgelistet in bYom 52a-b (mit Parallelen in MekhY *amaleq* 1 [p. 179], yAZ II,8 [41c-d], CantR 1,2 [p. 56], GenR 80,6 [p. 957]). Vgl. in diesem Sinne – bezogen auf die Lehrsätze der Mischna – auch Rashi zu bBM 33a: "Der ihn Weisheit lehrte: Er erklärte die Gründe/den Sinn der Mischna (*ṭaʿamē ha-mišnā*)." Zu Rashi vgl. infra p. 94 n. 213.

62 Z.B. bEruv 21b (*ṭeʿamīm*); bSan 21b, bPes 119a (*ṭaʿamē tōrā*) und bAZ 18a (*devarīm šel ṭaʿam* 'Worte, die Sinn geben'); vgl. dazu auch die talmudische Wendung *mā ṭaʿam qaʾamar* 'was ist der Grund?' als Einleitung für eine nachgestellte begründende Erklärung eines Lehrsatzes (z.B. bBer 52b; vgl. Frank, *Talmud Dictionary*, 159, und Jastrow, *Dictionary*, 543bf.).

63 bHag 6b. Rashis Kommentar zu dem Begriff *le-pisūq ṭeʿamīm* führt aus: "Er bezieht sich auf die Akzentuierung (*be-negīnōt*). Wenn es um zwei Arten Opfer geht, muss man auf *wa-yaʿalū ʿalōt* ein *atnaḥ* als Trennungszeichen setzen, wie wir es nennen; oder *zaqef qatōn*, einen Akzent, der das Gesagte vom Folgenden trennt. Wenn es nur eine Art wäre, müsste man mit einem der übrigen Akzente lesen, die nicht trennen (z.B. *pašta*, oder *revīaʿ*)."

Der hier zitierte Schriftvers DANN SANDTE ER JÜNGLINGE DER KINDER ISRAEL, UND SIE BRACHTEN BRANDOPFER DAR UND SCHLACHTETEN HEILSOPFER FÜR DEN HERRN, STIERE impliziert die Frage, warum an dieser Stelle zwei verschiedene Opferarten, aber nur eine Tierart erwähnt werden. Nach rabbinischer Auffassung muss diese scheinbare Redundanz des Textes eine Bedeutung haben. R. Ḥisda exponiert zwei mögliche Erklärungen: Wenn sich das Wort 'Rinder' bzw. 'Stiere', das ganz am Schluss des Verses in einer syntaktisch ungewöhnlichen Position steht, semantisch und grammatikalisch sowohl auf 'Brandopfer' als auch auf 'Schlachtopfer' bezieht, würden bei beiden Opfern Rinder dargebracht; wenn hingegen die Nennung zweier verschiedener Opferarten auch auf zwei gesonderte Tierarten hinweist, wäre eine zu interpretierende Leerstelle, ein *gap*, im Text anzunehmen. Die Antwort Mar Zutras entscheidet nicht über die eindeutige Festlegung der Akzente, sondern weist darauf hin, dass die Interpretationsmöglichkeiten gerade auf dem Wissen um deren Varianten basieren.[64]

Im mittelhebräischen Sprachgebrauch der Rabbinen sind die sinnlichen und die rationalen Bedeutungsaspekte der Akzentuierung begrifflich vereint, sodass *ṭaʿam* als umfassender Begriff die verschiedenen Implikationen von Akzenten abdeckt bzw. deren Konnotationen evoziert. Besonders die mit *ṭaʿam* gebildeten Komposita (*ṭaʿamē tōrā*, *simanē ṭeʿamīm*, *pisqē/pisūq ṭeʿamīm*) weisen hin auf die verständliche, richtige Aussprache und Betonung sowie auf die sinnstiftende Intonation und die korrekte Gliederung bei der Lesung des Schrifttextes.[65]

Im Gegensatz dazu beziehen sich die Begriffe *qerīʾā* 'Lesung', *negīnā* und *neʿīmā* 'Gesang, Melodie' in spezifischerem Sinne auf die stimmliche Verlautbarung der heiligen Schrift oder auch eines anderen Textes. Dabei meint *qerīʾā* wörtlich 'Ruf, Lesung', also eine vom normalen Sprechen abweichende Art der verkündenden Rezitation, im besonderen jenes Textes, der selber *miqraʾ* 'das zu Lesende' heisst.[66] Das Wort kommt im biblischen Hebräisch an einer einzigen Stelle vor (Jon 3,2) und meint dort die Ausrufung einer (nichtschriftlichen) Gottesbotschaft, vielleicht auch im Sinne der Verkündung einer Texteinheit, die aus dem Gedächtnis ab- oder zusammengelesen wird. Im rabbinischen Sprachgebrauch erfährt der Begriff *qerīʾā* eine schrittweise Erweiterung in Richtung

64 Vgl. zur Stelle auch Kogut, *Correlations*, 37.

65 Vgl. Kogut, *Correlations*, 13. Kahle (*Kairoer Genisa*, 111ff.) untersucht die Begriffsgeschichte von *ṭaʿam* fokussiert auf den Masoreten Moshe Ben Asher und dessen Terminologie. Eine Diskussion der wichtigsten Belege zum Begriff *ṭaʿam* findet sich schon bei Ackermann (*Der synagogale Gesang*, 489-492).

66 Gemäss bQidd 18b und bSanh 4a wird unterschieden zwischen dem Konsonantentext (*masōret*) und der überlieferten Lesung (*miqraʾ*) (cf. Dohmen/Stemberger, *Hermeneutik*, 79). Zu denken ist in diesem Zusammenhang auch an den wurzelverwandten arabischen Begriff *Qurʾān* für die heilige Schrift des Islam, zu deren Charakteristika ebenfalls eine spezifische Art kantillierender Rezitation gehört (vgl. dazu Exkurs 3, p. 126ff.).

auf die öffentliche Proklamation von Texten. Er erscheint in spezifischer Verwendung im Zusammenhang mit dem Gebot, das aus drei Schriftabschnitten bestehende Shemaʿ (Deut 6,4-9; Deut 11,13-21; Num 15,37-41) am Morgen und am Abend zu rezitieren[67], im weiteren bezogen auf einzelne Bücher, deren Lesung schon früh vorgeschrieben war (z.B. Ester[68]), und schliesslich als eigentlicher Terminus für die Toralesung in dem Kompositum *qerīʾat ha-tōrā* 'Lesung der Tora'[69]. Diese Verwendungsweisen zeigen, dass der Begriff *qerīʾā* trotz der Voraussetzung gehobenen Sprechens weniger auf die stimmliche Artikulation zielt als auf das Gebot einer institutionalisierten rituellen Lesung. Ob allerdings der Sonderstatus der Torakantillation innerhalb der Liturgie durch die Tatsache bedingt ist, dass sie primär als Lesung und nicht als Gesang aufgefasst wird, ist fraglich. Wohl führt Lachmann den Umstand, dass die Kantillation niemals von orthodoxen Musik- und Gesangsverboten betroffen war, gerade auf diese begriffliche Trennung zurück.[70] Doch erfasst diese kausale Ableitung nur ein Symptom, nicht die Ursache dieses Sonderstatus, der bereits dem Text als solchem und folglich auch seiner Verkündigung zukommt.

Der Begriff *negīnā* kommt bereits im biblischen Hebräisch mehrmals und mit verschiedenen Bedeutungen vor.[71] Er steht für 'Lied' oder 'Melodie', meint hier aber – wie das zugehörige Verb *n-g-n* – vor allem auch instrumentales Spiel. Im rabbinischen Schrifttum erscheint *negīnā* dann häufig und fast ausschliesslich in Zitaten aus den betreffenden Schriftversen oder in Anspielungen darauf, kaum jedoch im sonstigen Sprachgebrauch.[72] Das Verbalsubstantiv der gleichen Wurzel, *niggūn*, kommt erst im nachbiblischen Hebräisch vor. Einerseits ist es bezogen auf bestimmte Psalmverse und den Saitenspieler David[73], andererseits wird damit eine von zehn Arten des Singens und Spielens bezeichnet, die der Midrasch in listenartigen Aufzählungen für Ausdrucksweisen des Gotteslobes zusammenstellt.[74] Lediglich an einer Stelle steht *niggūn* in direk-

67 Vgl. bBer 13b: *miṣwat qerīʾā* 'das Gebot der Lesung' bzw. *qerīʾat šemaʿ* 'die Lesung des Shemaʿ'.

68 mMeg I,4: *qerīʾat ha-megillā*.

69 Zuerst Sof XVI,12 und XVIII,4; bBer 8a Tos *kol ha-tora* und passim; Rashi zu bBer 22a.

70 Lachmann, *Gesänge*, 33; vgl. auch Koranrezitation infra p. 130.

71 Z.B. Jes 38,20, Hab 3,19, Ps 77,7, Ekha 5,14: 'Saitenspiel'; Ekha 3,14: 'Spottlied'; als "musikalischer terminus technicus" in mehreren Psalmen (Koehler/Baumgartner, *Lexikon*, Bd. 3 [1983], 631a).

72 Die einzige mir bekannte Stelle ist PRE 35,1 (*kol divrē negīnōt*); der Text ist jedoch korrupt, eine andere Lesart hat *pangiyōt* 'Täuschung' (vgl. PRE [Ed. Friedlander], 262 n. 1).

73 Z.B. NumR 16,11; bPes 117a; TanB *be-haʿalōtkha* 12 (p. 50).

74 Z.B. MTeh 1,6; yMeg I,11 (72a).

tem Zusammenhang mit der Lesung von Schriftversen.[75] Rashi verwendet den Begriff *niggūn* in seinen Kommentaren vereinzelt für Melodiewendungen der Akzente, während *niggūn* im Neuhebräischen spezifisch für einzelne Modi der Kantillation oder für dialektale Ausprägungen von Kantillationsmelodien eintritt.[76] Das Wort *negīnā/negīnōt* bietet erst Rashi regelmässig als Synonym für *ṭeʿamīm*; damit prägt er die spätere spezifische Verwendung des Begriffs als Bezeichnung für die melodische Ausführung der masoretischen Akzente.[77]

Der letzte hier zu erwähnende Begriff, *neʿīmā*, ist besonders interessant, weil er im biblischen Hebräisch gar nicht, aber im rabbinischen Schrifttum öfter im Sinne von erklingenden Tönen vorkommt.[78] Dabei wird ein aus dem Syrischen stammendes Lehnwort *naʿem/neʿemta* 'Laut, Stimme, Lied' semantisch verknüpft mit der hebräischen Wurzel *n-ʿ-m* 'angenehm (sein)'[79]. So ergibt sich die an mehreren Stellen belegte Verwendung von *neʿīmā* für 'Melodie, Gesang'

75 CantR 4,24 (zu 4,11): "... wer die Schrift mit ihrem Wohllaut und ihrer Melodie (*be-niggūnō*) liest ..."; cf. infra p. 97.

76 Vgl. z.B. den Artikel "*ṭeʿamīm*", in: *Encyclopaedia biblica*, Bd. 3 (1958), 405.

77 Vgl. Jastrow, *Dictionary*, 874b; *Encyclopaedia biblica*, Bd. 3 (1958), 394: die Definition von *ṭeʿamīm* gibt *negīnōt/neʿīmōt* als Synonyma an.

78 Der früheste Beleg findet sich in dem apokryphen Buch Ben Sira: "Und er brachte eine Menge Glöckchen und Granatäpfel an ringsum [am Kleid], um seinen Schritten einen angenehmen Laut (*neʿīmā*) zu geben und ihren Klang hören zu lassen im Heiligtum zum Gedenken an die Kinder seines Volkes" (Ben Sira 45,9).

79 Dazu gehören auch die arabischen Entsprechungen *naġma* 'Melodie' und *nġm* 'leise singen' unter Voraussetzung der semitischen Lautverschiebung von *ġ* zu *ʿ* (Koehler/Baumgartner, *Lexikon*, Bd. 3 [1983], 666a). Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die terminologischen Entsprechungen zwischen mittelalterlichen jüdisch-arabischen Traktaten und deren zeitgenössischer Übersetzung ins Hebräische. Als Äquivalent für *taʿam/ṭeʿamīm* steht im Arabischen *laḥn/alḥān* (z.B. bei Ben-Bilʿam, Halevi [Kuzari] und in *Hidāyat al-qāri*). Diese Entsprechung ist deshalb besonders aufschlussreich, weil sich für die Wurzel *lḥn* semantisch ein ähnlich komplexes Bild wie für den Ausdruck *taʿam* ergibt. Manfred Ullmann hat eben diese Wurzel in einem monographischen Aufsatz aufgearbeitet und als deren Grundbedeutung 'ungewöhnliche Sprechweise, schwerverständliche Redeweise' ausgemacht. Die darin enthaltenen Hauptbedeutungen decken laut Ullmann die folgenden semantischen Felder ab: 1. Art zu sprechen, Redeweise, Tonfall, Idiom – 2. Kauderwelsch, Sprachfehler – 3. Singweise, Melodie, Gesang – 4. Anspielung, Andeutung, Verschlüsselung. Die erste Hauptbedeutung schliesst auch nichtverbalsprachliche Laute von Tierstimmen ein (etwa das Gurren der Taube, das schwerlich als melodischer Gesang aufgefasst werden kann), während die dritte erst spät und vor allem im Zusammenhang mit der arabischen Rezeption griechischer Musiktheorie seit dem 9. Jh. belegt ist (Ullmann, *Wa-ḫairu*, 12ff.). Der Vergleich zwischen den terminologischen Äquivalenten *taʿam* und *lḥn* erbringt für beide Begriffe ein ähnlich weites Bedeutungsspektrum. Weder der eine noch der andere sollte daher semantisch auf die Bedeutung 'Melodie' reduziert werden, wie es in den "Bemerkungen zu *lḥn* im Nordwestsemitischen" von Rainer Degen geschieht (Anhang zu: Ullmann, *Wa-ḫairu*, 31). Vielmehr scheinen die verschiedenen Konnotationsfelder essentielle semantische Bestandteile beider Termini zu sein, deren Äquivalenz dadurch umso stärker wird.

Wie bei *lḥn/taʿam* scheint sich die Bedeutung von *neʿīmā* in Anlehnung an arab. *naġma* und *tanġīm* zunehmend auf Akzente und Akzentuation ausgeweitet zu haben. Die Bedeutungsdifferenzen von hebr. *neʿīmā* belegt Allony, wobei er den Einfluss der Nachbarsprachen Aramäisch

mit eindeutig positiver ästhetischer Konnotation, die aus der assoziativen Verknüpfung zwischen den beiden Grundbedeutungen resultiert.[80] Im Gegensatz zu *niggūn* bezeichnet *neʿīmā* möglicherweise weniger Musikalisch-Technisches als den sinnlichen Aspekt von Gesang und Stimme[81], weniger das Moment der Erzeugung von Klang als dessen Wirkung.

Eine begriffliche Klärung der Vokabeln *ṭaʿam*, *negīnā* und *neʿīmā* kann über die Mehrdeutigkeit und die jeweilige Kontextabhängigkeit nicht hinwegsehen, zumal eine behelfsmässige Übersetzung diese kaum wiedergeben kann, sondern zwangsläufig Interpretation, Festlegung und oft auch Simplifizierung bedeutet. Dennoch sei als Arbeitshypothese formuliert, welche Tendenz sich – bei aller Freiheit der begrifflichen Verwendung – abzeichnet: jeder der drei Termini scheint sich stärker auf eine einzelne Komponente der Kantillation zu beziehen, obwohl jeder auch das Phänomen als Ganzes bezeichnen kann. So zielt *ṭaʿam/ṭeʿamīm* in erster Linie auf das Ganze, vereinzelt auch auf Grapheme und schriftlichen Text, *negīnā/niggūn* auf die zugehörige Melodie, *neʿīmā* auf den Klang der rezitierenden Stimme.

und Arabisch und besonders der arabischen Musiktheorie annimmt. Für die spezifische Bedeutung von *neʿīmā* als Akzentuierung im Zusammenhang mit der Schriftlesung rechnet Allony sogar mit einer direkten Verbindung zu *naġma* als Bezeichnung für die Koranrezitation (Allony, *Neʿima*, 20 und 25ff.; ausserdem Farmer, *Saʿadya Gaʾōn*, 33; al-Faruqi, *Annotated Glossary*, 153f., 225; zu *Hidāyat al-qāri* vgl. infra p. 116).

80 bTaan 16a; bMeg 32a. Ein interessanter Beleg für diese semantische Kontamination findet sich in MTeh 1,6. Dort wird eine ganze Midraschauslegung begründet aus dem semantischen Zusammenhang zwischen den Wortformen *naʿam* 'angenehm, lieblich sein' und *neʿīmā* – cf. infra p. 349.

81 Mögliche Beziehungen zwischen dem hebr. *neʿīmā* und dem griech. νεῦμα 'Wink, Zeichen' wurden öfter erwogen; vgl. Fleischer (*Ursprung*, 32) und vor allem Riemann (*Handbuch*, Bd. 1, 82f.), der davon ausging, "der christliche Psalmengesang [sei] wahrscheinlich dem alten jüdischen Tempelgesange viel näher" und könne deshalb "in viel höherem Grade als dessen Konservierung betrachtet werden als der heutige Synagogengesang in seinen verschiedenen Formen" (gedacht war dabei allerdings an die assimilierte Liturgie der deutschen Reformsynagogen). Eric Werner (*Sacred Bridge*, 110) versuchte mit der Ähnlichkeit von *neuma/neʿīmā* – über die Begrifflichkeit hinaus – Wechselbeziehungen zwischen Gesangstraditionen und Notationssystemen in Synagoge und Kirche zu begründen. Solche Einflüsse lassen sich jedoch nicht belegen. Auch Solange Corbin hat eine Verwandtschaft zwischen *neuma/neʿīmā* erwogen und darauf hingewiesen, dass beide Begriffe sowohl Zeichen als auch Modellmelodien bezeichnen (Art. "Neume", in: *Encyclopédie de la musique*, Bd. 3, Paris 1961, 283bf.). Zu denken ist jedoch auch hier eher an eine assoziative Beziehung auf lautlicher Ebene, wie Haas im Zusammenhang mit der Übersetzung von arab. *naġam* durch lat. *neuma* überzeugend erwogen hat (*Arabische und lateinische Musiklehre*, 364; vgl. dazu auch Hommel, *Lautlehre*, 74, und Koehler/Baumgartner, *Lexikon*, Bd. 3 [1983], 666a, sowie Haas, "Notation. IV. Neumen", in: *MGG*$_2$, Bd. 7 [1997], 296); schliesslich hat Michal Smoira aufgrund der einschlägigen Stellen in der rabbinischen Literatur die ästhetischen Konnotationen des Begriffs *neʿīmā* untersucht, wobei sie aber zu der unhaltbaren Hypothese gelangte, der Terminus *neʿīmā* impliziere eine spezifische Art polyphonen Singens (Smoira, *Neʿima*, 68f.).

In den folgenden Kapiteln werde ich mich terminologisch – auf das Risiko der Monotonie hin – auf die Verwendung weniger eindeutig festgelegter Begriffe beschränken. Grundsätzlich soll unterschieden werden zwischen zwei Seiten: den 'Akzentzeichen' als graphischem Befund mit allen Eigenschaften eines Zeichensystems und der 'Kantillation' für die praktischen Belange schriftbezogener Rezitation und besonders der mündlichen Realisierung von masoretischen Zeichen. Das Wort 'Akzente' wird dagegen verstanden als umfassender Begriff, der entsprechend dem hebräischen *ṭaʿam/ṭeʿamīm* sämtliche Aspekte einschliesst.

2. Die Erforschung von Akzenten und Kantillation. Verschiedene Optiken

Die masoretischen Akzente der hebräischen Bibel fallen als Gegenstand der Forschung in mehrfacher Hinsicht zwischen Stühle und Bänke. Ein Gang durch die wichtigsten Forschungsarbeiten zeigt, dass die masoretischen Akzente ein interdisziplinäres Thema par excellence darstellen, jedoch bis heute kaum als solches behandelt wurden. Das Interesse der Philologie – sowohl innerhalb der alttestamentlichen Wissenschaft als auch im Bereich der frühen spezifisch masoretischen Studien – richtete sich auf die grammatischen und phonologischen Aspekte der Akzente sowie auf ihren Nutzen für die biblische Textkritik. Demgegenüber suchte die Musikwissenschaft in Verbindung mit der vergleichenden Liturgiewissenschaft eher nach Einflüssen von jüdischem auf christlichen Kult, nach Abhängigkeiten zwischen liturgischen Formen, Gesangstraditionen und frühen Notationen. Die Musikethnologie schliesslich kümmerte sich mit mehr oder weniger grosser Nähe zur "Wissenschaft des Judentums" um erhaltene mündliche Traditionen, aufgrund deren sie zu den Ursprüngen der masoretischen Akzente zu gelangen oder Aufschluss über universale Merkmale schriftgebundenen Gesanges zu erhalten hoffte. In methodischer Hinsicht musste sich diese Forschung sowohl auf die schriftliche Tradition in historischen Quellen abstützen als auch die mündliche Tradition, wie sie seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in umfänglichen Feldforschungsprojekten erhoben worden ist,[82] einbeziehen.

Verständigungsschwierigkeiten zwischen jüdischen und christlichen Forschern bzw. die eingeschränkte, befangene Wahrnehmung der jeweils anderen Seite sind bis heute spürbar und lassen sich nur bedingt mit dem Umstand begründen, dass hebräische Literatur für westeuropäisch sozialisierte WissenschaftlerInnen eine sprachliche Hürde darstelle und schier nicht zu rezipieren sei. Die aufklärerische gegenseitige Öffnung zwischen der akademischen Forschung und der Wissenschaft des Judentums seit Ende des 19. Jahrhunderts, die vor allem die philologischen und theologischen Fachbereiche, aber auch musikwissenschaftliche und ethnologische Forschung betraf, fand ihr jähes und folgenschweres Ende bekanntlich in den dreissiger Jahren. Nach 1945 wurden die ehedem eminent von deutschen und assimilierten Juden mitgeprägten und im deutschen Sprachbereich florierenden geistes- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen in getrennten Bahnen weitergeführt, von Exilanten in den USA, in Grossbritannien und Israel und erst allmählich wieder in Deutschland in neubegründeten Fachbereichen für Judaistik.

82 Cf. Kap. 2.2.1., p. 64ff.

Streng genommen ausserhalb der wissenschaftlichen Literatur stehen auf die Praxis ausgerichtete Darstellungen oder Lehrbücher über Akzente und Kantillation. Sie können aber dadurch von Bedeutung sein, dass sie eine bestimmte Gesangstradition dokumentieren oder Aufschluss geben über die Art der Systematisierung und über die Methoden der Aneignung. Bezeichnenderweise basieren diese Werke primär auf Traditionen des aschkenasischen (west- und osteuropäischen) Judentums.[83] Ihr nicht selten positivistischer Anspruch, der sowohl dem Bewusstsein um gefährdete Traditionen als auch einem assimilationsbestrebten Legitimationsbedürfnis entspringen mag, steht unübersehbar unter dem Einfluss der europäischen Musiktradition.[84]

Angesichts der heterogenen und diskontinuierlichen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Akzenten und Kantillation ist es unmöglich, einen 'Stand der Forschung' einigermassen verbindlich zusammenzufassen. Es geht mir hier vielmehr darum, mit der Darstellung unterschiedlicher Optiken in die Vielschichtigkeit des Themas einzuführen und eine Orientierung darüber zu geben, in welche Fachbereiche es hineinreicht und welche Fragen dadurch aufgeworfen werden. Die folgenden Unterkapitel stellen daher keinen umfassenden Forschungsbericht dar, sind jedoch breit abgestützt, wobei vor allem auch schwer zugängliche Literatur berücksichtigt worden ist. Skizziert werden über den engeren Rahmen der Musikwissenschaft hinaus Theorien und methodische Ansätze, die für die Erforschung der Akzente wichtige Stationen darstellen. Daraus ergibt sich ein breites Spektrum von Beschreibungsversuchen, dessen Summe eine Annäherung an den Gegenstand in seiner Vielschichtigkeit erlaubt. In der Reflexion über die beigezogenen Arbeiten wird gelegentlich auch sachlich ins Detail zu gehen sein, obwohl die Darstellung des Akzentsystems im Einzelnen dem vierten Kapitel vorbehalten bleibt. Aus dieser Auseinandersetzung mit historischen, systematischen und didaktischen Darstellungen des Akzentsystems wie

83 An praktischen Lehrbüchern, die für die vorliegende Arbeit konsultiert wurden, sind zu nennen: Yehoshua Leib Ne'eman, צלילי המקרא, *The Tunes of the Bible. The Musical Elements of the Biblical Accentuation Signs*, Tel Aviv 1954/55 (mit Beispielen auf einer Schallplattenbeilage); Abraham Wolf Binder, *Biblical Chant*, London 1959; Shmuel Yehuda Halevi Weinfeld, טעמי המקרא של כל כ"ד כתבי הקודש [Die Akzente aller 24 biblischen Bücher], Jerusalem ^{2}1981/82; Yehuda Kadari, ושיננתם לבניך, *Teaching biblical ṭeʿamīm with the aid of recordings*, Bd. 1: *Tora*, Jerusalem 1978/79 (dieses als Lehrmittel für den Schulunterricht konzipierte Werk integriert ausdrücklich die wichtigsten ethnischen Gruppen Israels und bietet Lernkassetten für vier verschiedene Traditionen: aschkenasisch [Israel], sefardisch [Israel], Marokko [Casablanca], Jemen [Zan'a]). Auch Rosowsky, *Cantillation*, ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, da er nicht nur eine deskriptive Grammatik der in Israel praktizierten litauischen Tradition liefert, sondern mit umfassenden Transkriptionen der Melodiefloskeln in westliche Notation zur Erneuerung der Kantillationspraxis beitragen will.

84 Zu den assimilatorischen Liturgiereformen im 19. Jahrhundert und der Rückbesinnung auf authentische jüdische Traditionen seit Anfang des 20. Jahrhunderts vgl. G. Goldberg, *Jewish Liturgical Music*, 60-77.

mit der empirischen Erforschung der jüdischen Bibelkantillation ergeben sich die wesentlichen Fragen für meine weitere Untersuchung (Kap. 3-5). Dort geht es um die Beschreibung der Akzente als eines musikalischen Phänomens im umfassenden Sinne, zum einen im Licht jüdischer Musikauffassung, zum andern als Beispiel eines musikalischen Zeichen- und Formelsystems, dessen praktische Rekonstruktion über die Kontinuität der mündlichen Überlieferung bis heute gesichert ist.

Der Gang durch die Literatur ist in groben Zügen chronologisch angeordnet. Damit verbindet sich je nach der Struktur des Materials eine Gruppierung von Fragestellungen in thematischen Kreisen oder auch eine fachbezogene Anordnung.

2.1. Die Anfänge der Akzentforschung: Materialsammlung

Zunächst ist eine Reihe von Texten zu nennen, auf die sich alle späteren Arbeiten zur Erforschung der Akzente mehr oder weniger direkt beziehen. Es sind mindestens zum Teil Quellentexte, die sich dem Corpus des masoretischen Textes als der primären Quelle beiordnen. Der Übergang zu eigentlicher Sekundärliteratur ist fliessend, doch stellen diese frühen Texte das Material bereit, das den Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Erforschung der Akzente im 19. Jahrhundert bildet.

Der älteste erhaltene Traktat über die masoretischen Akzente ist bekannt unter dem Titel *Sefer Diqduqē ha-Ṭeʿamim* 'Grammatik der Akzente' und stammt von Ahron Ben Asher, also aus dem Kreis der tiberianischen Masoreten in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts.[85] Ben Asher gibt nicht nur die Namen der Akzente wieder, er stellt auch als erster altüberlieferte Akzentregeln zusammen. Ihm zufolge dienen die Akzente dem Hauptzweck der Masora: sie klären die Vokalisation und sichern die korrekte Aussprache des hebräischen Textes.

Mehrere frühe Traktate sind anonym überliefert und – wie aus den Titeln zu erschliessen ist – primär als Einführung für Vorleser gedacht. Meist enthalten sie eine Liste aller Akzente, bisweilen wird auch eine Einteilung in zwei Gruppen von Akzenten vorgenommen: trennende (Disjunktive, *Domini*) und verbindende (Konjunktive, *Servi*). Ein jemenitischer Traktat, der sich aufgrund von Fragmenten bis ins 10. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, ist in mehre-

85 Die erste Ausgabe von Baer und Strack, *Dikduke Ha-Teʿamim*, bietet einen aus verschieden Grammatiktraktaten kompilierten Text. Eine von Aron Dotan bearbeitete Neuausgabe liegt bisher leider nicht gedruckt vor (*The Diqduqē Haṭṭeʿamim of Aharon ben Moše ben Ašer*, with a Critical Edition of the Original Text from New Manuscripts, Jerusalem 1967 [ms.]).

ren arabischen und hebräischen Versionen überliefert. Er ist bekannt unter dem Namen *Maḥberet ha-Tīǧān* oder *Hidāyat al-Qāri/Hodayat ha-Qōrē* 'Unterweisung des Vorlesers'[86]. Die meisten Versionen geben bereits Regeln für die Plazierung und die Kombination von Akzenten. Bemerkenswert ist aber in diesem Traktat vor allem eine Einteilung in drei Gruppen von Akzenten, die sich nicht nach dem Trennungswert, sondern nach dem musikalischen Kriterium der Stimmhöhe richtet. Die drei Kategorien lauten (mit Varianten): *derekh gōvā* 'hoch, Höhe' – *derekh ha-rōm* 'hoch, gehoben' – *derekh šehīyyā (meyuššav, niṣav)* 'tief, stillstehend'.[87]

Nachdem das Gebiet ein halbes Jahrtausend den jüdischen Grammatikern vorbehalten gewesen war, öffnete der Hebraist Elija Levita (1469-1549) mit seiner Tätigkeit als Lehrer und Forscher auch der christlichen Hebraistik den Zugang zum masoretischen Akzentsystem. Sein Schüler und Freund, der in Basel wirkende Hebraist Sebastian Münster, übersetzte mehrere Werke Levitas ins Lateinische, darunter die von Akzentzeichen und -terminologie handelnde Schrift *Massoret ha-Massoret* (Venedig 1538) sowie den Traktat *Tuv Ṭa'am* (Venedig 1538), in dem Levita die Erklärung von Akzentregeln aufgrund von grammatischem Wert und Wechselbeziehungen der Akzente untereinander versuchte. Als einer der ersten christlichen Gelehrten, die den hebräischen Bibeltext, Grammatik und Masora studierten, verfasste Johannes Reuchlin (1455-1522) den Traktat *De accentibus et orthographia linguae Hebraicae* (1518). Die in einem Anhang zu dem Traktat wiedergegebenen Transkriptionen der Melodiewendungen zu den einzelnen Akzenten ist zugleich das erste notierte und publizierte Zeugnis der mündlichen Überlieferung von Torakantillation.[88] Mit seinen Schriften begründete Reuchlin eine lange Tradition christlicher Hebraistik, die mit ihren Ansätzen wiederum nachhaltig auf jüdische Gelehrte zurückwirkte.[89] Von besonderer Bedeutung waren die Beiträge von Samuel Bohlius

86 Eine kürzere arabische Version wurde herausgegeben von Neubauer als *Petite grammaire hébraïque provenant de Yemen*, Leipzig 1891; eine längere hebräische Rezension des Textes edierte Dérenbourg als *Manuel du lecteur* bereits 1871; Fragmente des Textes finden sich bei K. Levy, *Zur masoretischen Grammatik*.

87 Dérenbourg, *Manuel du Lecteur*, 383; vgl. hierzu auch Yeivin, *Introduction*, 168 (§ 195).

88 Als früheste bekannte Notation jüdischer Gesänge gelten die Aufzeichnungen des normannischen Konvertiten Obadya, der nach seinem Übertritt zum Judentum im Jahre 1102 Babylonien, Syrien und Palästina bereiste, bevor er sich 1121 wahrscheinlich in Ägypten niederliess. Erhalten sind zwei Fragmente aus der Geniza von Kairo, die zwei in normannischen Neumen geschriebene Piyyutim und fünf notierte Bibelverse (aus Jer, Prov und Job) enthalten. Angesichts dieser minimalen Materialmenge und des Umstandes, dass nur einer der Verse (Jer 17,7) zur Schriftlesung gehört (Haftara zu *be-har/be-ḥuqqōtai*), scheint es indessen forciert, hier von einer "faithfull transcription of a traditional synagogal cantillation" zu sprechen (I. Adler, *RISM* B IX.1, 551); cf. infra p. 59 n. 117.

89 Ein Seitenstrang dieser Überlieferung findet sich auch in musikalischen Theoretica des 16. bis 18. Jahrhunderts wieder; so etwa bei Zarlino, der mit Bezug auf die hebräischen Akzente

(gest. 1639)[90], der die Gruppe der disjunktiven Akzente ihrer syntaktischen Trennungskraft entsprechend in vier Klassen unterteilte[91]. Diese hierarchische Klassifikation wurde mit wenigen Modifikationen allgemein übernommen und bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nicht grundsätzlich in Frage gestellt[92].

Einzelne Gelehrte, so etwa Salomo Hanau (1687-1746)[93], untersuchten den Zusammenhang zwischen der syntaktischen Struktur eines Verses und seiner Akzenteinteilung und formulierten Regeln für die Zuordnung der Akzente. Mit dem um die Mitte des 19. Jahrhunderts aufkommenden historischen Bewusstsein wuchsen die positivistischen Bestrebungen, von den unzuverlässigen Bibeldrucken weg zu einem "originalen" Text der Bibel zu gelangen. Bis dahin hatte die Bibel des Jakob ben Ḥayyim, die erste mit Masora versehene, aber eklektisch hergestellte Druckausgabe (Venedig 1524/5) als *textus receptus* gegolten. Ein langer Prozess der Evaluierung von punktierten Codices und Bibelfragmenten führte – was die Masora betrifft – zu der verbindlichen Ausgabe der *Biblia Hebraica* von Rudolf Kittel (BHK, 1937). Sie basiert auf der ältesten vollständigen Bibelhandschrift, dem *Codex Leningrad B 19a*, und bietet einen korrigierten Text mit Emendationen und Konjekturen. Die neue Auflage, die 1967 unter dem Titel *Biblia Hebraica Stuttgartensia* (BHS) erschien, gibt dagegen den Text diplomatisch inklusive der vollständigen Masora wieder und verlegt den kritischen Kommentar ganz in den Apparat.[94]

Im 19. Jahrhundert, als das kritische Bewusstsein für die Historizität des Bibeltextes und das Streben nach der Rekonstruktion des 'Originals' einsetzte, beginnt auch die moderne Masoraforschung. Den grundlegenden methodischen

unterscheidet zwischen *accento grammatico* (*ṭaʿam*), *accento rhetorico* (*meteg*) und *accento musico* (*negīnā*) (*Supplementi Musicali* [1588], ND Ridgewood [NJ] 1966, III, 322f.); oder bei Athanasius Kircher, der mit Bezug auf Münster eine Liste der Akzente sowie eine Transkription aschkenasischer Melodiewendungen wiedergibt und dabei bemerkt, die Akzente zielten weniger auf den Gesang als auf die schöne Aussprache ("non ad canendum tantum, sed ad pulchram pronunciationem") (*Musurgia universalis* [1650], ND Hildesheim 1970, II, 64-67).

90 *Scrutinium sensus Scripturae Sacrae ex accentibus*, Rostock 1636, und *Vera divisio Decalogi ex infallibili principio accentuum*, Rostock 1637.

91 Die Einteilung lautet (mit sinngemässen Varianten): *Imperatores* (קיסרים) – *Reges* (מלכים) – *Duces* (משנים/שרים) – *Comites* (שלישים). Die Konjunktive werden pauschal als '*Servi*' (משרתים) bezeichnet.

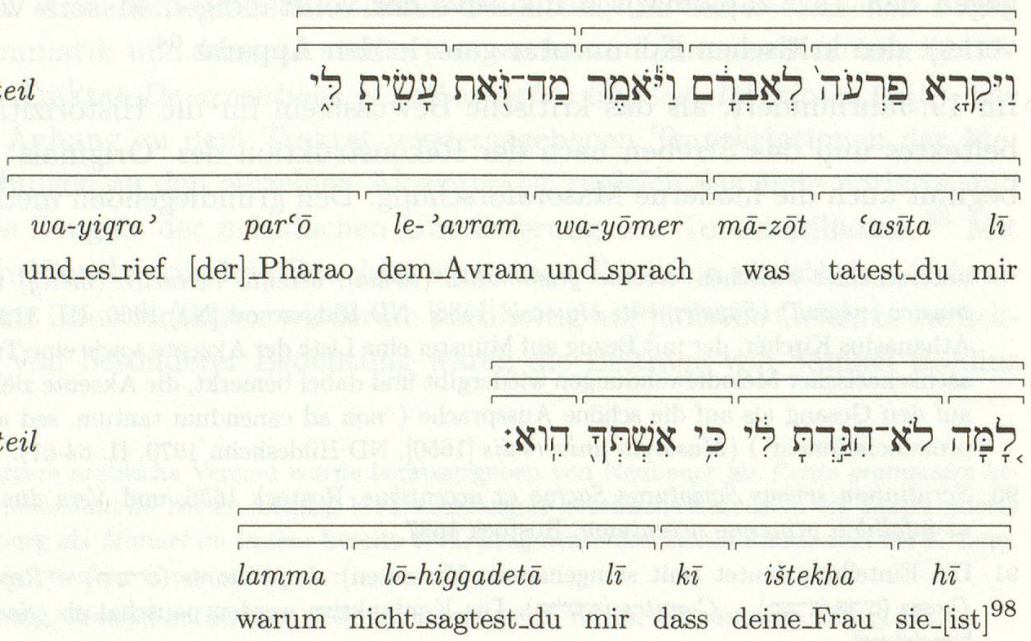
92 Einen kommentierenden Überblick über frühe Traktate jüdischer wie christlicher Provenienz mit umfassenden bibliographischen Hinweisen gibt Dotan, *Research*, vii-xxxvii; breitgestreute monographische Abrisse zur Erforschung von Kantillation und Akzenten im 18. und 19. Jahrhundert finden sich bei Wohlenberg, *Kultmusik in Israel*, passim; vgl. dazu auch Yeivin, *Introduction*, 160-163 (§§ 181-189), und mit besonderer Rücksicht auf die Erforschung des poetischen Akzentsystems Flender, *Hebrew Psalmody*, 24-31.

93 שערי זמרה [*šaʿarē zimra*], Hamburg 1718.

94 Einen Überblick über Konstitution und Überlieferung des hebräischen Bibeltextes gibt Roberts, *Textual Transmission*, 1-14; Einzelheiten zu Textkritik und Editionen finden sich bei Tov, *Text*, 129-166.

Impuls dafür gab William Wickes mit zwei einflussreichen Arbeiten zu den Akzenten der poetischen und der sogenannten prosaischen Bücher.[95] Seine Bedeutung liegt Dotan zufolge in "the creative synthesis of the approaches of the Jewish scholars of the nineteenth century with the approach of the seventeenth century Christian scholars, a synthesis, which [...] in itself constitutes a new approach"[96]. Wickes' wegweisender Neuansatz, auf den sich die Akzentforschung bis heute bezieht, bestand im Wesentlichen in der Formulierung eines Strukturgesetzes für die Verteilung der Akzente. Er gab die hierarchische Klassifikation in Akzentgruppen auf und erklärte die logisch-syntaktische Aufteilung der Verse aufgrund einer Regel, die er als Prinzip der "kontinuierlichen Dichotomie" (*continuous dichotomy*) bezeichnete. Dieses besagt, dass alle Verse der hebräischen Bibel – entsprechend dem Muster des *parallelismus membrorum* in den poetischen Teilen – fortlaufend in zweiteilige Glieder unterteilt werden können. In dieser Struktur spiegeln sich hauptsächlich die syntaktischen Verhältnisse, die aber nicht selten mit den semantischen übereinstimmen.

Ex. 2: Das Modell der *continuous dichotomy*[97] Gen 12,18



95 טעמי אמ"ת, *A Treatise on the Accentuation of the Three so-called Poetical Books of the Old Testament, Psalms, Proverbs, and Job*, Oxford 1881; טעמי כ"א ספרים, *A Treatise on the Accentuation of the Twenty-one so-called Prose Books of the Old Testament*, Oxford 1887.

96 Dotan, *Research*, xvi.

97 Zur Darstellungsweise vgl. p. 149 n. 353.

98 [Zürcher Bibel:] Da liess der Pharao den Abram rufen und sprach: Was hast du mir da angetan! Warum hast du mich nicht wissen lassen, dass sie dein Weib ist?

Dem Prinzip der kontinuierlichen Dichotomie zufolge wird jeder Vers zweigeteilt, und die entstehenden Glieder werden weiter halbiert bis alle einzelnen Wörter bzw. durch konjunktive Akzente verbundenen Wortgruppen isoliert sind. Dieser Gliederungsprozess ist vergleichbar mit dem Verfahren der Konstituentenanalyse (*immediate constituent analysis*), das später in der Linguistik des amerikanischen Strukturalismus entwickelt wurde.[99] Auf der Basis der durch fortlaufende Zweiteilung definierten rekursiven Regel beschrieb Wickes die Gesetzmässigkeiten für die Verteilung der disjunktiven Akzente. Allerdings liess sich die Zuordnung der einzelnen Disjunktive zu den Gliederungsebenen nicht immer zwingend determinieren, sondern es war mit Ausnahmen in der Akzentuation zu rechnen. Wie sich im Beispiel 2 auf der dritten Gliederungsebene zeigt, lässt sich die halbierende Unterteilung nicht immer konsequent durchführen. Bisweilen ergeben sich ein- bzw. dreiteilige Glieder, was Wickes als Irregularität beurteilte.

Später modifizierte Reinhard Flender Wickes' Theorie der kontinuierlichen Dichotomie, indem er vor allem für asymmetrisch geteilte Verse das Gliederungsprinzip auf Dreiteilung erweiterte und dafür den Begriff 'Trichotomie' einführte.[100] Auch James Price hat die Ausschliesslichkeit von Wickes' Dichotomie-Konzept als "unnatural binary restraint" kritisiert.[101] Der Grund für die Einschränkung liegt in dem Umstand, dass Wickes seine Theorie ursprünglich ausgehend von den poetischen Büchern (besonders den Psalmen) und dem Modell des *parallelismus membrorum* entwickelte.[102] Deshalb ist besonders die Übertragung auf die restlichen Bücher des Tanakh problematisch. Deren prosaische Verse weisen sehr viel flexiblere syntaktische Muster auf, so dass eine auf Zweigliedrigkeit beruhende Beschreibung nicht hinreicht. Als adäquatere Gliederungselemente hat daher Price neben der Zweiteilung auch "triplets and quadruplets or in fact any multiple within the natural limits of language" vorgeschlagen.[103]

Im Gegensatz zu den Disjunktiven betrachtete Wickes alle konjunktiven Akzente als musikalische Varianten für syntaktisch gleichwertige Funktionen. Die Möglichkeit, dass einzelne Akzente in bestimmten Konstellationen durch andere ersetzbar sind, bezeichnete er als 'Transformation' und erklärte diesen Vorgang ebenfalls als Resultat musikalischer Einflüsse (v.a. des Bedürfnisses

99 Zum Verfahren der Konstituentenanalyse vgl. Bussmann, *Lexikon*, 413; zu deren Anwendung auf das Akzentsystem vgl. infra p. 144ff.

100 Cf. Flender, *Sprechgesang*, 38f., 45.

101 Price, *Syntax*, 40.

102 Dieses dichotome Modell hat ein Pendant auch in der Paarbildung der ekphonetischen Zeichen, wie sie in den Bibelhandschriften der byzantinischen Überlieferung greifbar sind; cf. infra p. 70f.

103 Price, *Syntax*, 40.

nach Variation).[104] Die Funktionen der Akzente haben nach dem Prinzip der kontinuierlichen Dichotomie folgende Rangordnung: "The principle was clearly twofold – primarily melody, and secondarily (as far as the law of melody allowed) development of sense"[105]. Wickes' grundlegende Prämisse ist demzufolge "the essentially musical character of the accentual system. [...] Most of the exceptional cases that occur are due to this cause"[106]. Sie dient als generelle Erklärung für Irregularitäten, ohne dass darauf eingegangen würde, was die Bedingungen und Eigenschaften dieses musikalischen Systems wären. Es scheint vielmehr, dass Wickes darin eine Grösse fand, welche die Inkonsequenzen eines durch die Logik der Syntax generierten Zeichensystems tolerierbar machte. Da er die Bedeutung dieser "musical reasons" auch nie weiter konkretisiert hat, lässt sich nicht ausmachen, wie weit eine solche Aussage von Musikvorstellungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts geprägt ist und wie weit sie etwas von der musikalischen Komplexität des Akzentsystems intuitiv erfasst. Trotz einiger hellsichtiger Bemerkungen liegt Wickes' primäres Interesse nicht in diesem Bereich. Seine erklärte Absicht ist vielmehr die normative Beschreibung von Regeln mit dem Zweck einer Revision des bis dahin gültigen *textus receptus* in der zweiten Edition der *Miqra'ōt gedōlōt*, der von Daniel Bomberg gedruckten Rabbinerbibel (Venedig 1524/5).

Um die Wende zum 20. Jahrhundert erschien eine Reihe weiterer Untersuchungen, die – oft unabhängig von Wickes – verschiedene Richtungen verfolgten. Einige davon richten ihr Interesse auf den Ursprung und die Entwicklung der Akzente[107], andere sind eher auf die Praxis ausgerichtet[108]. Aufgrund seiner Eigenständigkeit bemerkenswert ist der Ansatz Aron Ackermanns, der mit seiner Schrift *Das hermeneutische Element der biblischen Accentuation* (1893) zu zeigen versuchte, dass die Akzentuation ursprünglich zu logischen und exegetischen Zwecken eingeführt worden sei. Wie andere Forscher seiner Zeit ging er davon aus, dass die Akzente "keine Noten im eigentlichen Sinne, sondern eine Art Notenstenographie" seien[109], und legte das Gewicht auf die Feststellung, dass "bei Erfindung der Accentuation selbständig, unabhängig, ohne alle

104 Wickes, *Poetical Books*, 98.

105 Wickes, ib., 50.

106 Wickes, ib., 6; id., *Prose Books*, 3.

107 Adolf Büchler, *Untersuchungen zur Entstehung und Entwickelung der hebräischen Accente. 1. Theil: Die Ursprünge der verticalen Bestandtheile in der Accentuation des hebräischen Bibeltextes und ihre masoretische Bedeutung*, Wien 1891; Franz Praetorius, *Über die Herkunft der hebräischen Akzente*, Berlin 1901; id., *Die Übernahme der früh-mittelgriechischen Neumen durch den Juden*, Berlin 1902; Hommel, *Lautlehre*.

108 J. M. Japhet, מורה הקורא, *Die Accente der heiligen Schrift*, Frankfurt a.M. 1896; Arthur Davis, *The Hebrew Accents of the Twenty-one Books of the Bible*, London 1900.

109 Ackermann, *Das hermeneutische Element*, 14.

Rücksicht auf den musikalischen Vortrag die Absicht tätig gewesen war, einen Kommentar zur heiligen Schrift zu schaffen"[110]. Dabei lässt Ackermann keinen Zweifel daran, dass die Kantillation – zumindest im Stadium des "altüberlieferten Sprachgesangs" in früher Zeit – sozusagen als natürliche sinngebende "Sprachmelodie" dazu diente, das Verständnis des Textes zu unterstützen[111]. So kommt er nach einem historischen Überblick über den exegetischen Aspekt der Akzente und die Bewertung ihrer Funktion in Talmud und Midrasch, bei Sa'adya Ga'on, Rashi, Abraham Ibn Esra bis zu den Toragelehrten in neuerer Zeit zu der eigenwilligen These, "dass die zu rein exegetischen Zwecken erfundene biblische Accentuation erst später einem schon vorher gangbaren Melodiensystem als Notenschrift untergelegt worden ist. [...] Jedenfalls hat die Anlehnung der Melodien an dasselbe [sc. das Akzentsystem] auf seine weitere Ausgestaltung bedeutenden Einfluss geübt, woher es kommt, dass manche Accentverbindungen nur durch musikalische Momente erklärt werden können"[112]. Mit dieser Bemerkung wirft Ackermann die bis heute diskutierte schwierige Frage auf, ob das Vorhandensein gewisser Akzente oder Akzentkombinationen sich allein dadurch erklären lasse, dass sie musikalisch motiviert seien. Daran knüpft sich die grundsätzliche Überlegung, welcher Stellenwert der musikalischen Funktion als generativem Element der Akzentuation zuzuordnen sei. Ackermanns Bedeutung für die hier verfolgte Fragestellung liegt darin, dass er trotz seiner Betonung des hermeneutischen Elementes mit der Interdependenz der verschiedenen Aspekte rechnet.

Mit der Entdeckung von Bibelhandschriften und punktierten Fragmenten zumal aus der Geniza von Kairo kamen um 1900 auf einmal andere Akzentsysteme in den Blick, die vor oder neben dem kanonischen tiberianischen System bestanden hatten. Allen voran hat Paul Kahle die Abhängigkeiten zwischen den frühen babylonischen und palästinischen und den tiberianischen Punktationen erforscht und die Entstehung der einzelnen Systeme zu datieren versucht.[113] Unter diesen neuen Voraussetzungen hinsichtlich des Quellenstandes näherte sich auch Arthur Spanier in einer Monographie über *Die massoretischen Akzente* (1927) dem Problem. Spanier sah die Bedeutung der Akzente vor allem in ihrer Aufgabe, den "natürlichen Satzakzent" sowie "die Rhythmik der althebräischen Poesie und Prosa" zu erschliessen, also in einer rhetorischen Funktion. Die "musikalische Funktion" stellt er damit in den Hintergrund, obwohl er erwähnt, dass "doch heutzutage in der Synagoge die musikalische Funktion si-

110 Ackermann, *Das hermeneutische Element*, 88.

111 Ackermann, *Das hermeneutische Element*, 85; cf. id., *Der synagogale Gesang*, 492.

112 Ackermann, *Das hermeneutische Element*, 88.

113 Kahle, *Masoreten des Ostens*, 1913; id., *Masoreten des Westens*, 1927; id., *Beiträge*, 1901; id., *Zur Geschichte*, 1901.

cherlich die hervorstechendste der Akzente" sei. Denn Spanier geht davon aus, dass die Akzente eigentliche "Musikzeichen" darstellen müssten, sieht aber richtig, "dass der Nachweis einer Korrespondenz zwischen den einzelnen Akzenten und einzelnen Tönen oder Tonintervallen nicht zu erbringen ist"[114]. Unter diesen Voraussetzungen kann Spanier auch die von ihm festgestellten strukturellen Kombinationsmöglichkeiten nicht in einem musikalischen Zusammenhang verstehen, sondern muss diesen Befund regelhafter Kombinationen allein als Pendant syntaktischer Gliederungsprinzipien einschätzen. In der strikten Reduktion auf das rhythmische Element gelangt er aber zu der Formulierung eines "Sprechtaktprinzips", in dem die strukturellen Momente seiner Untersuchung ihren Niederschlag finden.[115] Bemerkenswert ist schliesslich, dass Spanier den zentralen Aspekt des Verhältnisses von mündlicher und schriftlicher Tradierung reflektiert und wie er sich zu der Frage stellt, ob die masoretische Akzentuierung als normative Vortragsanweisung oder als (deskriptive) Protokollierung einer langen mündlichen Überlieferung zu verstehen sei:

> [...] selbstverständlich lässt sich das eine vom anderen gar nicht trennen; insbesondere ist nicht einzusehen, wie man Normen der Vortragsweise schaffen konnte, ohne dabei die Überlieferung aufs weitgehendste zu berücksichtigen. Die Vortragsweise, die aus der akzentuatorischen Gliederung resultiert, ist daher im ganzen als die Überlieferung anzusehen, die die Akzentuatoren vorfanden.[116]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts bei ganz unterschiedlicher Gewichtung der einzelnen Faktoren die Auffassung durchgesetzt hatte, dass die Funktion der Akzente auf drei Ebenen zu erklären sei: Jene, die den deklamatorisch korrekten Vortrag und die rhetorische Wirkung in den Vordergund stellten, hoben die phonetisch-morphologische Funktion hervor, die sich aus der Position der Akzente über der betonten Silbe eines Wortes ergibt. Jene, die das Gliederungsmoment und die syntaktische Funktion als wichtigste Komponente betrachteten, leiteten daraus die hermeneutische Bedeutsamkeit der Akzente ab. Als drittes und am wenigsten bestimmbares Moment wird die musikalische Funktion genannt. Keine der grammatischen Beschreibungen der Akzente durch Hebraisten und Masoraforscher geht ein auf den damit verbundenen Aspekt der melodischen Intonation. Das mag einerseits mit der Distanz der philologischen Theorie zur liturgisch-

114 Spanier, *Die massoretischen Akzente*, 10; vgl. auch den Artikel "Akzente" desselben Autors in: *EJ (Berlin)*, Bd. 2 (1928), 50-59.

115 Spanier, *Die massoretischen Akzente*, 110/112: "Gegen die Musikzeichentheorie spricht ausser all dem schon früher Angeführten auch die grosse Gebundenheit der Akzente. Es sind immer nur ganz bestimmte Konstellationen, in denen sie vorkommen [...]. Die Gebundenheit der Akzente in ihren Kombinationsmöglichkeiten hat ihren Grund in der Tatsache, dass es syntaktische oder, allgemeiner gesagt, strukturelle Momente sind, durch die die Akzentuation bedingt ist."

116 Ib., 112.

musikalischen Praxis zusammenhängen, zeigt andererseits aber auch, dass die nach wie vor mündlich überlieferte Kantillation nicht als Objekt des wissenschaftlichen Studiums begriffen wurde.[117] Zwar gab es schon im 18. Jahrhundert Rekonstruktionsversuche;[118] doch erst die reformerische Bewegung des deutschsprachigen Judentums im 19. Jahrhundert hielt es in ihren Assimilationsbestrebungen für angemessen, die Melodien der Kantillation in westlicher Notation aufzuschreiben oder sie – wie etwa im Fall von Leopold Arends[119] – gar mit einer Instrumentalbegleitung zu versehen.

2.1.1. Die Sichtweise der hebräischen Grammatiken

Die wichtigen hebräischen Grammatiken aus der protestantisch dominierten 'Gründerzeit' der alttestamentlichen Wissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ignorierten die bestehende Praxis der jüdischen Kantillation zwar nicht völlig, dispensierten sich aber von musikalischen Belangen und betonten den historischen Ansatz ihrer Forschung. Indem den masoretischen Akzenten jeweils ein Kapitel eingeräumt wurde, das den Zeichenbestand als hierarchisch aufgebautes System formalisierte, war das Thema mit aller Selbstverständlichkeit abgehandelt, ohne dass auf dessen praktische Seite weiter einzugehen war. Die 'musikalische Bedeutung' der Akzente wurde gleichzeitig zur Chiffre für ein nicht näher bestimmtes Element, zu dem es kaum eine Verbin-

117 Lediglich als Anschauungsmaterial fügte Reuchlin seinem Traktat *De accentibus* die Transkription einer sogenannten Zarqa-Tafel entsprechend der aschkenasischen Torakantillation bei. Einmalig und etwas irritierend an Reuchlins Zarqa-Tafel ist, dass die Melodiewendungen zu den einzelnen Akzenten als Tenorstimme in einen homophonen vierstimmigen Satz eingebunden sind (*De accentibus*, fol. [83v] – [87v]). Die Notation der Floskeln und deren Aussetzung stammen allerdings nicht von Reuchlin selber, sondern von einem seiner Zeitgenossen. In Frage kommen der Hebraist Johannes Böschenstein oder dessen Schüler Caspar Ammann, von denen weitere handschriftliche Aufzeichnungen erhalten sind (vgl. die Beschreibung in *RISM* B IX,I, 554-563, wo auch Literatur genannt wird; zur humanistischen Rezeption der masoretischen Akzente und zum Stellenwert Reuchlins vgl. Don Harrán, *In Search of Harmony. Hebrew and Humanist Elements in Sixteenth Century Musical Thought*, Neuhausen-Stuttgart 1988 [= Musicological Studies & Documents 42], 24-48).

118 Speidel, *Unverwerffliche Spuren* (dazu die frühe Kritik von Saalschütz [*Geschichte*, 80f.]); Anton, *Versuch*.

119 Die Akzente als Notenzeichen interpretierend und sie auf einer Skala anordnend, meinte Arends, dass "sich die althebräische religiöse Vocalmusik [...] wiederum so weit correct herstellen lässt" (*Über den Sprachgesang*, 88). In die gleiche Richtung zielte schon der Versuch des Theologen Leopold Haupt, der die "Grundakzente" mit den einfachen Intervallen (Prim bis Septim) assoziierte, daraus Melodien zusammenstellte und diese vierstimmig aussetzte (*Sechs alttestamentliche Psalmen*). Der Berliner Kantor Aron Friedmann blieb bei der Einstimmigkeit, erklärte die nach seiner Tradition notierten Akzentwendungen aber trotz der emphatischen Betonung von Alter und Tradition im Rahmen funktionaler Dur-Moll-Tonalität (*Der synagogale Gesang*, 6ff.).

dung gab und das sich vor dem Hintergrund bürgerlicher Musikvorstellungen ohnehin schwer einordnen liess.

In der Folge von Wickes ist öfter die Bemerkung anzutreffen, die Akzentsetzung und ihre Gesetzmässigkeiten stünden unter dem Einfluss "musikalischer Momente"[120], deren Bedingungen aber nicht rekonstruierbar seien. Wilhelm Gesenius sah in den Akzenten "eine Art musikalischer Noten", die im Laufe der "allmählichen Entwickelung des Sprechvortrags zum kantillierenden Gesangsvortrag"[121] entstanden, deren ursprüngliche Bedeutung aber bis auf wenige Spuren verloren sei. Deshalb behandelte er die Akzente ausschliesslich unter den grammatischen Gesichtspunkten der Wortbetonung und der Interpunktion. Eine andere Gewichtung setzte allerdings Bergsträsser, indem er hinsichtlich ihres Stellenwertes die musikalische der grammatischen Funktion voranstellte. Dennoch war auch er überzeugt von der Unmöglichkeit, die Kontinuität des Systems in der vorhandenen Kantillationspraxis aufzudecken:

> Die Akzente sind in erster Linie die Noten für den synagogalen kantillierenden, d.h. halb singenden Vortrag des alttestamentlichen Textes. Sie besitzen jedoch auch grammatische Bedeutung. [...] Über die ursprüngliche musikalische Bedeutung der einzelnen Akzente liegen nur spärliche Nachrichten vor, die zu ihrer Bestimmung nicht ausreichen. Man müsste die ursprünglichen Melodien aus den jetzt üblichen rekonstruieren; das ist noch nicht versucht worden und würde auch, da die gegenwärtig üblichen Melodien sehr kompliziert und bei den Juden verschiedener Länder sehr verschieden sind, auf grosse Schwierigkeiten stossen.[122]

In ähnlicher Weise wird auch in der Grammatik von Bauer und Leander das hohe Alter des kantillierenden Vortrags mit der erhaltenen, aber komplizierten und korrupten Praxis kontrastiert, und es wird nur mit einer geringen Aussicht auf Rekonstruktion von Ursprüngen des kantillierenden Vortrags gerechnet. Der Versuch einer Charakterisierung beschreibt die Akzente gleichwohl recht zutreffend als "eine Art *Notenschrift*, bei der ein Akzentzeichen eine bestimmte grössere oder kleinere Folge von Tönen bezeichnet und die Silben des Wortes sich auf die Töne verteilen"[123]. Indes wird auch hier der Vorrang des musikalischen Elementes relativiert durch die Feststellung, dass sich der Vortrag streng nach der logischen Gliederung des Satzes richte.[124] Grundlegende Kritik an der Behandlung der Akzente durch die Hebraistik übte Alexander Sperber mit einer umfangreichen Sammlung von Belegen, die gerade auch die grammatischen Funktionen der Akzente (Wortbetonung und Syntax) radikal in Frage

120 Bergsträsser, *Grammatik*, 74; Joüon, *Grammaire*, 45.

121 Gesenius/Kautzsch, *Grammatik*, § 45 (p. 60).

122 Bergsträsser, *Grammatik*, 73-74.

123 Bauer/Leander, *Historische Grammatik*, 136 (Hervorhebung i.O.), mit kritischem Bezug auf die Theorien Idelsohns (Autor des ganzen Akzentkapitels ist Paul Kahle).

124 Bauer/Leander, *Historische Grammatik*, 137.

stellten. Sperber versuchte mit der Evidenz von Ausnahmen, die Beliebigkeit akzeptierter Regeln sichtbar zu machen, und kam zu dem bemerkenswerten, ja überraschenden Schluss:

> Accentuation and stress were originally not connected. The only function which grammarians throughout the ages have attributed to the accents, and which remains unshaken by these researches, is that of musical notation.[125]

Doch bleibt auch diese Feststellung unbefriedigend, da Sperber weder seinen Befund belegt noch auf Eigenschaften dieser musikalischen Funktion eingeht, sondern sich mit einer pauschalen Inkompetenzerklärung begnügt.[126]

Von Seiten der Liturgiewissenschaft hat Ismar Elbogen in der umfassenden Darstellung *Der jüdische Gottesdienst in seiner historischen Entwicklung* auf den "melodischen Vortrag" der Akzente hingewiesen. Er geht zwar davon aus, dass "die Akzente mehr harmonische als musikalische Bedeutung" haben, und spricht etwas vage von "kantillierender Rezitation" bzw. "rezitierendem Gesang", macht aber dennoch auf die komplexe Verbindung von Kantillation, Akzenten, Satzeinteilung und Rhythmus aufmerksam. Er stellt schliesslich – wenn auch nur summarisch – fest, dass "jeder Akzent die Bedeutung einer Note oder vielmehr meist einer musikalischen Phrase" aufweise und benennt damit eines der wesentlichen Merkmale, das die musikalische Funktion der Akzente betrifft.[127]

2.1.2. Das musikwissenschaftliche Interesse

Das zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch junge Fach Musikwissenschaft nahm die Toralesung in der Synagoge nicht als eigenständiges Phänomen in den Blick. Dafür scheinen vor allem zwei Gründe von Bedeutung zu sein. Zum einen wurde die rezente jüdische Tradition – wenn überhaupt – nur in ihrer an die klassisch-romantische Musik assimilierten Form des deutschen Reformjudentums wahrgenommen und deshalb im Vergleich etwa zur christlichen als viel weniger ursprünglich eingestuft.[128] Zum andern wurde das Akzentsystem ähnlich wie in

125 Sperber, *Historical Grammar*, 462.

126 "I have to admit that I am entirely unmusical, and thus incompetent to deal with the problem of the value of the accents as notation of the melody – an unsolved mystery anyhow. " (Sperber, ib.)

127 Elbogen, *Gottesdienst*, 503-504.

128 Vgl. etwa Riemann, *Handbuch*, Bd. 1, 82f. Eine Ausnahme stellt die 1925 eingereichte Dissertation Jakob Schönbergs über *Die traditionellen Gesänge des israelitischen Gottesdienstes in Deutschland* dar. Schönberg unternahm den methodisch begründeten Versuch, eine für orthodoxe Vorbeter zusammengestellte Sammlung von Synagogengesängen in der aschkenasischen Tradition aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer musikalischen Analyse zu unter-

der Bibelwissenschaft als eine historische Grösse betrachtet, deren graphische Erscheinung Anlass zu semiologischen Vergleichen mit ekphonetischen Notationen im syrischen und byzantinischen Bereich gab, ohne dass Fragen der praktischen Realisierung aufgeworfen oder Verbindungen zur aktuellen Kantillationspraxis gezogen worden wären.

Erst Abraham Z. Idelsohn machte die Kantillation der biblischen Akzente zum Gegenstand systematischer empirischer Forschung. Als in Litauen geschulter Synagogenkantor und an deutschen Konservatorien ausgebildeter Musiker leistete er mit seinen phonographischen Aufnahmen orientalischer wie europäischer Gesangstraditionen des Judentums musikethnologische Pionierarbeit. In den Jahren 1906-1921 sammelte Idelsohn im ganzen Mittelmeerraum und darüber hinaus bis nach Jemen und Indien Tausende von Tondokumenten, deren Transkriptionen er nach dem Vorbild deutscher Volksliedforschung in einem umfassenden *Thesaurus* publizierte.[129] Bei der Auswertung seiner Aufnahmen klassifizierte Idelsohn alle Beispiele von Kantillation als "nicht-rhythmisch", womit wohl lediglich deren relative rhythmische Freiheit gemeint war. Er ging davon aus, die orientalischen – oftmals isolierten – Gemeinden hätten sehr alte Traditionen bewahrt, betonte jedoch, dass die jüdische Kantillation nicht einfach als Ausprägung der allgemeinen orientalischen Art öffentlichen Lesens zu betrachten sei. Vielmehr sah er in der Kantillation die Absicht ausgedrückt, den Text mit musikalischen Mitteln rhetorisch zu verdeutlichen.[130] Als Begründung dafür führte er den Umstand an, dass nur jene biblischen Bücher mit spezifischen "Melodien" (*tunes*) ausgestattet wurden, die zur öffentlichen Lesung vorgesehen sind. Anhand von Ähnlichkeiten zwischen Melodieformeln gänzlich voneinander entfernter Gemeinden sowie von Berührungspunkten mit dem gregorianischen Choral glaubte Idelsohn zu den vormasoretischen Ursprüngen der Bibelkantillation zu gelangen und hoffte, eine direkte Verbindung zu ihrer Entstehung im vorchristlichen Palästina herzustellen.[131] In den ersten Bänden des *Thesaurus* behandelte er deshalb vorgängig die isolierten Gemeinden in Jemen und "Babylon" (heute Iraq/Iran), weil er davon ausging, dass die Einflüsse der nichtjüdischen Umgebungen nur auf die säkulare

ziehen. Sich auf die Theorien Idelsohns stützend untersuchte er dieses Material (Bibel- und Gebetskantillation), das ihm aufgrund der "unpersönlichen Darstellung" (d.h. Dokumentation ohne kompositorische Bearbeitung) besonders geeignet schien, auf der Basis von regelhaft gruppierten Akzentmotiven und pentatonisch bestimmter Tonalität. Diese in ihrer Ausrichtung einzigartige Arbeit wurde allerdings – wohl auch infolge geringer Verbreitung – kaum rezipiert.

129 Abraham Z. Idelsohn, *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*, 10 Bde., Leipzig, Berlin, Wien 1914-1932.

130 Idelsohn, *Jewish Music*, 35.

131 Idelsohn, *Jewish Music*, 47f.; vgl. auch Idelsohn, *Parallelen*, 515-524. Eine kritische Diskussion von Idelsohns Theorie führt Flender, *Hebrew Psalmody*, 63-76, 79.

Musik der jüdischen Gemeinden eingewirkt hätten, die liturgische Musik aber und insbesondere die Kantillation davon unberührt geblieben sei. Diese spekulative Extrapolation erwies sich jedoch als problematische Konstruktion. Es sei hier lediglich hingewiesen auf den ungefähr gleichzeitig verfassten Lexikonartikel Alfred Einsteins, der zwar ebenfalls annimmt, "alle musikalischen Akzente lassen sich auf ganz wenige Typen zurückführen", eine Urtypentheorie aber ablehnt und vielmehr die "Musik der Akzente" und die ältesten hebräischen Rezitationen in den "fremden Weisen" der Umwelt aufgehoben sieht.[132] Idelsohns Untersuchungen waren von einem stark gerichteten Erkenntnisinteresse geleitet und zielten unter der Voraussetzung unvermischt erhaltener Traditionen in erster Linie auf die Beschreibung von archetypischen Gemeinsamkeiten ab. Deshalb konzentrierten sich seine Untersuchungen auf die Oberfläche der melodischen Gestalten, ohne dass deren Zustandekommen aus der Synthese formelhafter Motive konsequent in Rechnung gezogen wurde.

Noch bei Sachs wird deutlich, wie aussergewöhnlich die Art der Generierung von Melodien bei der Kantillation aus musikologischer Perspektive erschien: "Alle jüdischen Melodien sind im wahrsten Sinne des Wortes aus melodischen 'Fertigteilen' *zusammengesetzt*."[133]. Diese Einsicht basierte auf dem Modell der Centonisierung, der lange Zeit herrschenden Vorstellung, dass sich die Melodien des gregorianischen und altrömischen Chorals aus stereotypen Formeln zusammensetzten. Analog zum Bild des Patchwork (*cento*) beschrieb Sachs das Verfahren der Kantillation als "Mosaiktechnik", bei dem vorgegebene Motive als "Komposition" im ursprünglichen Sinne des Wortes zu einer Melodie verbunden werden. Den Einwand, "ein solches Verfahren schein[e] auf ersten Blick mechanisch", räumte er aus mit dem Hinweis auf die im Osten und im Westen ganz unterschiedliche Auffassung über die melodische Elementareinheit: dort das melodische Motiv, hier der "leblose Einzelton" als Baustein.[134] In solchen Aussagen spiegelt sich der Versuch, aber auch die Schwierigkeit, Fremdes mit adäquaten Begriffen zu beschreiben. Allerdings gingen die frühen komparativen Untersuchungen so selbstverständlich von einer Dichotomie Abendland-Morgenland aus, dass sie sich kaum scheuten, das orientalische Fremde an den eigenen Massstäben zu messen und mit den eigenen Wahrnehmungskategorien zu erfassen.

132 Alfred Einstein, "Akzente (Melodie)", in: *EJ (Berlin)*, Bd. 2 (1928), 59-73.

133 Sachs, *Musik der alten Welt*, 74 (Hervorhebung i.O.).

134 Vgl. Sachs, *Musik der alten Welt*, 75f. Die Theorie der Mosaiktechnik wohlgemerkt wurde von H. Avenary noch 1964 bei einem Round Table über "Mündliche und schriftliche Traditionen im Mittelmeerraum" vertreten (*Mosaikstruktur*, 124-128). Zur Kritik dieses Konzeptes vgl. Treitler, *Centonate Chant*; Haas, *Mündliche Überlieferung*, 105.

2.2. Neuere Theorien und Methoden

2.2.1. Ethnomusikologie

Wenn Idelsohn, noch durchaus mit dem positivistischen Sammeleifer kolonialistischer 'Völkerkunde', darauf bedacht war, möglichst viel an musikalischer Tradition authentisch zu dokumentieren, tat er dies doch auch mit der Selbstverständlichkeit des mit der jüdischen Liturgie vertrauten Kantors und mit dem stillschweigenden Vorverständnis eines in der mündlichen Tradition verankerten Insiders.

Ganz anders Robert Lachmann, der als akademisch ausgebildeter westeuropäischer Musikethnologe mit dem Blick eines Aussenstehenden auf die gleiche Sache zuging. Mit der Monographie über die *Gesänge der Juden auf der Insel Djerba* legte er eine Fallstudie vor, die zwar gleichermassen auf frühen phonographischen Aufnahmen (seit 1929) basierte und unter anderem von der Motivation geleitet war, deren Spuren bis auf die Zeit des Zweiten Tempels zurückzuverfolgen.[135] Im Gegensatz zu Idelsohn war sich Lachmann aber der methodischen Schwierigkeiten seines Unternehmens bewusst und thematisierte die Probleme, die sich ihm bei der Beschreibung einer mündlicher Gesangstradition, besonders der Kantillation, stellten.

a) Lachmann zeichnete einerseits einzelne kantillierte Abschnitte in der Realisierung durch verschiedene Gewährspersonen auf; andererseits liess er einzelne Gewährspersonen mehrere Ausführungen ein und desselben Abschnittes lesen. Der Vergleich dieser Varianten zeigte, dass die Fassungen in absoluter Tonhöhe, Tempo und Melodieformeln erheblich voneinander abweichen können. Diese Einsicht warf für Lachmann grundsätzliche Fragen über die Gestaltung und die Wahrnehmung von Identitäten sowie über die akzeptierte Variationsbreite von realisierten Lesungen auf. Als Ergebnis hielt er fest: "Der orientalische Musiker kennt keine Noten, sondern nur melodische Bewegung; verschiedene Töne und Tonfolgen können einander vertreten, solange sie – für ihn – die gleiche musikalische 'Gestalt' bilden, die gleiche musikalische Bewegung gestalten."[136]

b) Jede Transkription suggeriert "dem abendländischen Musiker die rationale und analytische Vorstellung [...], dass die Melodie aus einer Folge eindeutig bestimmter und scharf voneinander getrennter Töne (Noten) besteht". Lach-

135 Die Arbeit erschien erstmals in einer posthumen englischen Version unter dem Titel *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba*, Jerusalem 1940, dann im deutschen Original und mit einem vollständigen Faksimile der handschriftlichen Transkriptionen als Robert Lachmann, *Gesänge der Juden auf der Insel Djerba. Posthumous Works 2*, ed. Edith Gerson-Kiwi, Jerusalem 1978.

136 Lachmann, *Gesänge*, 52.

mann hingegen geht davon aus, dass Vorstellung und Gedächtnis des "orientalischen Musikers" sich an akustischen Tatbeständen orientieren und kommt zum Schluss: "der orientalische Musiker" denkt synthetisch in Gestalten, der "abendländische" hingegen analytisch, bezogen auf einen Notentext und auf die Wahrnehmung von Einzeltönen.[137]

Es scheint mir wichtig, die treffenden Beobachtungen Lachmanns von den stereotypen Kategorien, in die sie eingebunden sind, zu trennen. Dass hier – wie auch bei Sachs – noch ganz unbefangen die Dichotomie von "abendländischem" und "orientalischem Denken" appliziert wird, eine holistische und essentialistische Denkfigur, die bereits im Zusammenhang mit der Orientalismus-Kritik seit Said angesprochen wurde, ist nicht zu übersehen und entspricht dem wissenschaftlichen Diskurs jener Zeit. Doch werden Lachmanns Bemerkungen aufschlussreich, wenn man sie zu den Gesetzmässigkeiten mündlicher und schriftlicher Überlieferung in unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen in Beziehung setzt.

c) Im Bereich der unter b) angesprochenen Unvermittelbarkeit kulturell bedingter Wahrnehmung liegt ein weiteres Problem, das sich vergleichen lässt mit der Übertragbarkeit von Idiomen und Homonymen zwischen verschiedenen Wortsprachen. Einerseits gibt es für einzelne Akzente Melodiewendungen, die hochgradig charakteristisch (idiomatisch) erscheinen. Andererseits ist denkbar, dass identisch klingende Melodieteile für den Sänger funktional nicht identisch sein müssen. Diese Möglichkeit entspräche dem Phänomen der Homonymie. Sie gründet auf der Beobachtung Lachmanns, dass gleiche melodische Wendungen auf Textstellen mit verschiedenen Akzenten gesungen werden, bzw. dass verschiedene Akzente melodisch die gleiche Ausprägung erfahren.[138]

d) Schliesslich erkannte Lachmann, dass die Kantillation zwar auf einem formelhaften System basiert, dass aber die Formeln nicht mechanisch zusammengesetzt werden können, sondern systemimmanent aneinander angepasst werden müssen. Daraus zog er die Folgerung: "Tatsächlich werden nicht nur die Teile gelernt, sondern auch das Ganze, das nicht die Summe der Teile ist."[139]

Trotz ihres Modellcharakters fand die Fallstudie Lachmanns lange Zeit nur vereinzelt Nachahmung oder Fortsetzung, dies vor allem durch seine Nachfolgerin Edith Gerson-Kiwi und – stärker historisch ausgerichtet – durch Hanoch Avenary.[140] Dass in den letzten zwanzig Jahren erneut grundsätzliche Fragen

137 Lachmann, *Gesänge*, 51f.

138 Ib., 79, 85.

139 Ib., 96.

140 Gerson-Kiwi, "Bards of the Bible", in: *Studia Musicologica* 7 (1965), 61-70; ead., "The Music of Kurdistan Jews – A Synopsis of Their Musical Styles", in: *Yuval* 2 (1971), 59-72; ead., *Ethnomusicological Studies on Israel's Communities*, Tel Aviv 1972; Hanoch Avenary, "The

zur Erforschung der Kantillationspraxis gestellt[141] und zahlreiche lokale Traditionen mit empirischen musikethnologischen Methoden untersucht wurden[142], ist wohl auch deren Neuausgabe von 1978 zu verdanken.

2.2.2. Hebräische Akzente im Vergleich mit anderen ekphonetischen Notationen[143]: Datierungsversuche

Seit den masoretischen Studien Paul Kahles zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind für die Akzentuation der hebräischen Bibel drei verschiedene Systeme bekannt geworden: neben dem tiberianischen sind es das babylonische und das sogenannte palästinische. Das tiberianische (masoretische) System ist von den dreien das ausgefeilteste und komplizierteste mit dem grössten Zeichenbestand, aber auch das jüngste, das schliesslich die anderen beiden vollständig ablöste. Die palästinische Akzentuation ist lediglich durch eine geringe Zahl von Quellen dokumentiert und gilt als das einfachste und älteste System. Sie verwendet ähnliche aus Strichen und Punkten kombinierte Formen wie das tiberianische System, doch stimmen die Zeichen in den wenigsten Fällen funktional überein. Dagegen sind die Akzente im System der babylonischen Diaspora mit supralinearen Buchstaben bezeichnet, die als Abkürzungen für die betreffenden Namen stehen. Das babylonische unterscheidet sich vor allem dadurch von den beiden andern Systemen, dass es nur disjunktive Akzente aufweist und auch nicht unterscheidet zwischen den sogenannt prosaischen und poetischen Büchern.[144]

Concept of Mode in European Synagogue Chant", in: *Yuval* 2 (1971), 11-21; id., *Studies*; id., *Mosaikstruktur*; Avigdor Herzog, *The Intonation of the Ḥeder of Tunis*, Tel Aviv 1963; Johanna Spector, "Samaritan Chant", in: *Journal of the International Folk Music Council* 16 (1964), 66-69; ead. "The Significance of Samaritan Neumes and Contemporary Practice", in: *Studia Musicologica* 7 (1965), 144-153; Isaac Levy, *Antología de liturgia judeo-espagñola*, 10 Bde., Jerusalem 1965-1980.

141 Vgl. etwa Arom, *New Perspectives*, 40-58; Flender, *Hebrew Psalmody*; Alvarez-Pereyre, *Interdisciplinary Study*, 11-33.

142 Die nachstehend genannten Arbeiten reflektieren die allgemeine Tendenz, sich auf die 'orientalischen' als die ursprünglicheren Traditionen zu konzentrieren: Macy Nulman, "The Musical Service of the Syrian Synagogue. Its Structure and Design", in: *The Journal of Jewish Music and Liturgy* 2 (1977), 34-56; Sharvit, *Musical Realization*; Ruth Frances Davis, "Songs of the Jews on the Island of Djerba. A Comparison between Two Surveys: Hara Sghira (1929) and Hara Kabira (1979)", in: *Musica Judaica* 7 (1986/7), 23-33; Flender, *Sprechgesang*; Spiegel, *Biblical Cantillation*; Tasat, *Cantillation*; Randhofer, *Psalmen*; Kligman, *Modes of Prayer*; Kollender, *Patterns*.

143 Hier im Sinne von Engberg (*Ekphonetic Notation*, 99) als Sammelbegriff für Notationssysteme, die in unterschiedlich differenzierter Form zur Kodierung der rituellen Lesung biblischer Texte in Synagoge und Kirche dienten.

144 Vgl. Dotan, *Masorah*, 1437-1441; 1445-1447, bzw. Flender, *Hebrew Psalmody*, 86f.

Die palästinische und die babylonische Akzentuation wurden seit Kahle allgemein als heterogen ausgeprägte Protosysteme betrachtet. Demzufolge wurde argumentiert, dass sich das tiberianische System nicht in sich verändert, sondern dass es die vorgefundene palästinische Akzentuation weiterentwickelt habe.[145] Solche Überlegungen spielten auch für Idelsohn eine Rolle, als er zum Schluss kam, die Kantillation in Jemen habe ein einfacheres System vormasoretischer Akzente bewahrt. Dass die Verhältnisse zwischen den verschiedenen Systemen jedoch komplexer sind als lineare Entwicklungsmodelle vorschlagen, hat Ernest J. Revell im Detail an den Quellen nachgewiesen.[146]

Die Frage nach der Datierung und der Entwicklung des tiberianischen Akzentsystems hat Aron Dotan erneut aufgegriffen.[147] Ausgehend von der Annahme, dass Vokalisation und Akzentuation zu verschiedenen Zeiten schriftlich festgehalten wurden, gelangte er zu der These, dass das tiberianische Akzentsystem ebenfalls nicht in einem Zuge konstruiert, sondern schrittweise entwickelt worden sei. Indem er terminologisch nicht-eindeutige Talmudstellen (cf. p. 98f.) als mögliche Belege für die Nennung von Zeichen interpretierte, folgerte Dotan, dass Akzente eventuell schon im 5. Jahrhundert aufgeschrieben worden seien, womit auch die Priorität des syrischen Systems in Frage gestellt war.[148] Yeivin hielt dagegen fest, dass die frühesten zweifelsfreien Zeugnisse für die Notation von Zeichen nicht vor dem 8./9. Jahrhundert festzumachen seien, und nimmt deshalb die Entwicklung des tiberianischen Akzentsystems seit dem Abschluss des babylonischen Talmuds (um 600) an.[149]

Die Diskussion um Alter und Priorität der Akzentuierungssysteme erscheint im Ganzen als wenig ergiebig und mag einer falsch gestellten, nicht selten auch von apologetischen Interessen geleiteten Frage entspringen, einer Frage zumal, die für eine weniger realhistorisch als mentalitätsgeschichtlich ausgerichtete Studie wie diese keine Rolle spielt. Die Interpretation des Tatbestandes, dass bis ins späte 9. Jahrhundert schriftliche Zeugnisse gänzlich fehlen, wird ebenso wie die Altersbestimmung talmudischer und midraschischer Traditionen zu einer schieren Glaubensfrage. Wenigstens hinzuweisen ist hier aber auf die Arbeit Randhofers, die auf dem Gebiet der syrisch-christlichen und jüdischen Psalmodie eine andere Richtung eingeschlagen hat. Aufgrund empirischer Untersuchungen führt sie nämlich die beobachtete Substanzverwandtschaft nicht auf genealogische Abhängigkeiten, sondern vielmehr auf geographi-

145 Yeivin, *Introduction*, 166.

146 Revell, *Hebrew Accents*, 145-149.

147 Dotan, *Chronology*, 87ff.

148 Ib., 98.

149 Yeivin, *Introduction*, 164.

sche Nähe und gemeinsamen kulturellen Hintergrund (z.B. aramäisch-stämmige Sprachen) zurück.[150]

Das Hauptinteresse vergleichender Untersuchungen richtete sich über das Hebräische hinaus auf benachbarte Kantillations- und Notationssysteme, namentlich die christlich-syrische Akzentuation und die ekphonetische Notation in Byzanz.[151] Auf diesem insgesamt erst wenig erforschten Gebiet ging es zunächst um die Bestimmung von Wechselbeziehungen zwischen den einzelnen Traditionen. Dabei sind Gemeinsamkeiten und Einflüsse sowohl auf der Zeichenebene wie auf der Ebene der Rezitationsweise denkbar. Es ist aber zu betonen, dass beide Aspekte mit grössten Schwierigkeiten und Ungewissheiten verbunden sind, sobald es um die Beschreibung kausaler Abhängigkeiten geht. Was die Rezitation betrifft, ist die melodische Realisierung in allen Systemen nicht aus den Zeichen selbst eruierbar, sondern höchstens durch Vergleiche mit bestehender Praxis in heutiger Zeit. Die einzelnen Traditionen scheinen aber hinsichtlich ihrer Kontinuität eine ganz unterschiedliche Konstanz aufzuweisen. In Bezug auf die graphische Erscheinung der Zeichen weichen die Formen bereits innerhalb der Systeme in verschiedenen Handschriften erheblich voneinander ab; ausserdem stellt sich beim Vergleich von Zeichenbeständen stets die Frage, wieweit ähnliche Formen tatsächlich Verwandtschaften bezeugen, anders gesagt: es ist ungewiss, ob gleiche oder ähnliche Zeichen auch die gleiche Funktion haben und womöglich für die gleiche Melodiewendung stehen. Auf diese Komplexität hat nicht zuletzt der vielzitierte Eric Werner hingewiesen, indem er die Aufgaben benannte: "Such a [detailed] comparison would have to investigate the syntactic function of each accent, its external shape, its traditional musical significance, and its name."[152] Doch ist gerade Werners Absicht, alles mit (fast) allem zu vergleichen – etwa die ekphonetische Notation mehrerer christlicher Denominationen mit jüdischer Akzentuation in paläographischer, philologischer und musikalischer Hinsicht – von erheblichen Voreingenommenheiten belastet. Kategorien wie "really musical rendering" und "primitive acoustically unorganized rendering of Scripture" in Bezug auf die Kantillation oder "truly musical notation" in Bezug auf die Akzentuation zielen unweigerlich an der Sache vorbei, nämlich letztlich auf die problematische Kategorie einer "autonomous musical expression", die sich laut Werner erst in der Notierung wortunabhängiger Melismen verwirklicht.[153] Werner bemerkt zurecht, dass die Suche nach ei-

150 Vgl. Randhofer, *Psalmen*, 259-261.

151 Weitere Parallelen, die hier lediglich erwähnt seien, finden sich in den ekphonetischen Notationen von samaritanischen, koptischen, armenischen und soghdischen Quellen (cf. Engberg, *Ekphonetic Notation*, 99-100, 102; Avenary, *Studies*, 4).

152 E. Werner, *Sacred Bridge*, 110.

153 E. Werner, *Sacred Bridge*, 414, 432.

nem gemeinsamen Ursprung der Zeichen aussichtslos sei und schlägt deshalb den Begriff 'Urakzente' für die parallel zu betrachtenden frühen Ausprägungen ekphonetischer Notation vor. Über die Notation der Zeichen hinaus betont er aber das hohe Alter der Kantillation und sichert damit deren Ursprung in der jüdischen Tradition, wenn er auch die Praxis der "Cheironomie" (siehe dazu Exkurs 1, p. 73ff.) als ein allgemein orientalisches Phänomen betrachtet. So richtig Werner die Fragen und Probleme von Kantillation und ekphonetischer Notation ahnungsweise gesehen hat, so wenig war es ihm möglich, sie angesichts der Überfülle des Materials triftig zu diskutieren.[154]

Zum Vergleich der verschiedenen ekphonetischen Systeme lässt sich bis hierher nur weniges mit einiger Bestimmtheit sagen:

a) Alle ekphonetischen Notationen beziehen sich primär auf biblische Texte und behandeln den Vers als deklamatorische Grundeinheit.

b) Die jüdische Kantillation, deren System sich später in den Akzenten verfestigte, lässt sich schon für das 2. Jahrhundert v.d.Z. indirekt nachweisen. Sie wurde also ein Jahrtausend vor der Verschriftlichung, wahrscheinlich überhaupt seit Einführung der Schriftlesung mündlich praktiziert. Anhand eines der ältesten erhaltenen Papyrus-Fragmente der Septuaginta hat Revell dargelegt, dass die Wortabstände im griechischen Text genau den hebräischen disjunktiven Akzenten entsprechen, dass sie also die hebräische, nicht die griechische Syntax wiedergeben und somit möglicherweise die frühe Praxis der Torakantillation reflektieren.[155] Revell nimmt überdies an, dass die betreffenden griechischen Handschriften auch für die liturgische Lesung dienen konnten (wofür es in der

154 Werners Arbeit war in ihrer Einzigartigkeit ebenso einflussreich wie verfänglich in der Oberflächlichkeit, mit der sie das Thema der Wechselbeziehungen zwischen Synagoge und Kirche scheinbar umfassend behandelte. Es sei deshalb hier auch darauf hingewiesen, dass der 1984 als *The Sacred Bridge II* erschienene Band lediglich eine erweiterte, aber kaum überarbeitete Neuauflage der Ausgabe von 1959 darstellt. Helmut Hucke hat in einem auf eine spätere Publikation bezogenen Review-Essay nicht nur Werners Ansatz kritisiert, sondern auch zahlreiche Fehler und Ungenauigkeiten in dessen früherer Arbeit nachgewiesen (Hucke, *Kirchenmusikgeschichtsklitterung*, 240-242; vgl. ausserdem die Kritik von Peter Jeffery: "*Werner's The Sacred Bridge*, Volume 2: A Review Essay", in: *JQR* 78 [1987], 283-298). Jüngst hat Regina Randhofer (*Psalmen*) die komparativen Fragestellungen Werners aufgenommen. Sie ist unter strikter thematischer Eingrenzung (auf die Psalmen) und mit sorgfältiger kritischer Klärung ihrer methodischen Voraussetzungen aufgrund empirischer Untersuchungen nicht zu spektakulär neuen, aber zu differenzierten und triftig begründeten Ergebnissen hinsichtlich des interkulturellen Vergleichs gekommen. Randhofer revidiert bisherige lineare Einflusstheorien und Brückenschlagsmodelle mit stichhaltigen Argumenten in Richtung einer komplexeren Beschreibung von "Kulturraumelementen". Da die Arbeit allein auf die Analyse von Melodiemodellen der Psalmodie und den Vergleich zwischen jüdischer und christlicher Psalmodie ausgerichtet ist, auf akzentologische Aspekte aber nicht eingeht, wird sie hier nicht weiter berücksichtigt.

155 Revell, *Oldest Evidence*, 219; Engberg, *Ekphonetic Notation*, 99-100.

rabbinischen Literatur tatsächlich einige Anhaltspunkte gibt) und dass deshalb die Usanzen des hebräischen Vortrags sich darin spiegelten.

c) Es besteht bis heute ein gewisser Konsens in der Auffassung, dass das älteste notierte Akzentsystem aus der Punktierung von syrischen Manuskripten des Alten und Neuen Testamentes seit dem 5. Jahrhundert d.Z. entstand.[156] Im Syrischen waren diakritische Punkte verschiedener Kategorien gebräuchlich, um die Defizienz der Konsonantenschrift zu kompensieren, was Segal auch mit dem Umstand in Verbindung bringt, dass die Aussprache der syrischen Bibelübersetzung (Peshitta) noch mehr gesichert werden musste als die der hebräischen Vorlage.[157] Gemeinsamkeiten zwischen syrischer und hebräischer Akzentuation sind dann aber deshalb naheliegend, weil es sich um die Überlieferung des gleichen Textes in benachbarten Kulturen und eng verwandten Sprachen handelt. Heikler ist die Frage nach allfälligen Wechselbeziehungen, wenn die Gemeinsamkeiten weniger auf der Zeichenebene liegen als vielmehr in der Grunddisposition, den zur Rezitation vorgesehenen Text zu strukturieren. Was die Ähnlichkeit von Zeichen betrifft, ist mit einer hohen Kontingenz zu rechnen, wenn man einerseits die Varianz der Formen in verschiedenen Handschriften berücksichtigt und andererseits bedenkt, dass sich der Zeichenbestand jeweils aus einem Fundus von symbolischen Grundformen (Punkte, Striche usw.) zusammensetzt.

d) Auf der andern Seite ist eine Beziehung zwischen syrischer und griechischer Ekphonese fraglich. Die ekphonetische Notation in Byzanz, die im allgemeinen auf antike Prosodie- und Lektionszeichen zurückgeführt wird, ist in Handschriften seit dem 9. Jahrhundert belegt. Spätere Hinzufügungen finden sich in einem Manuskript des 5. Jahrhunderts, und Engberg nimmt als Entstehungszeit das 8. Jahrhundert an.[158] Anders als die übrigen Systeme kam das griechische aber aus unbekannten Gründen spätestens im 15. Jahrhundert vollständig ausser Gebrauch, und diese Diskontinuität ist wohl auch der Grund dafür, dass fortan die mündlich überlieferte Kantillation nicht mit der mittelalterlichen Notation verglichen wurde.[159]

In Anlehnung an die grundlegende Studie Carsten Høegs[160] lassen sich die wichtigsten Charakteristika der griechischen ekphonetischen Zeichen folgendermassen zusammenfassen: Eine Bezeichnung ist – wie die nachstehende Abbil-

156 Yeivin, *Introduction*, 36, 164; vgl. J.B. Segal, *Diacritical Point*, 58f.; Avenary zieht die Möglichkeit in Erwägung, dass die frühesten syrischen Handschriften nachträglich punktiert worden sind (*Studies*, 7).

157 J.B. Segal, *Diacritical Point*, 59.

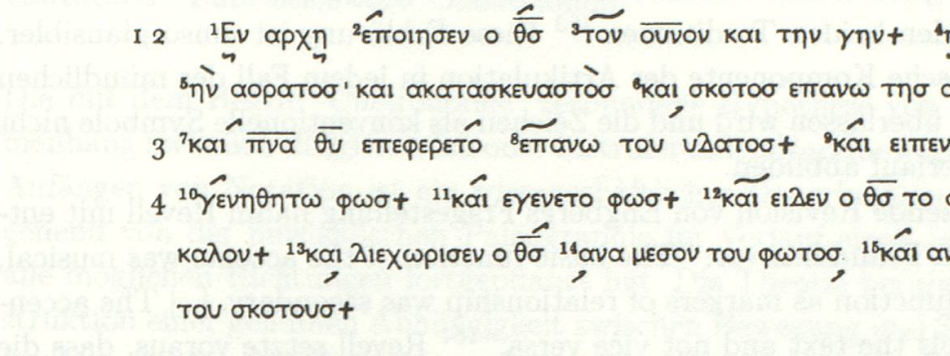
158 Engberg, *Ekphonetic Notation*, 102.

159 Engberg, *Greek Ekphonetic Notation*, 53f.

160 Høeg, *Notation ekphonétique*.

dung zeigt – aus Paaren gleicher oder verschiedener, supra- oder infralinearer Symbole zusammengesetzt. Dabei steht am Anfang und Ende eines Textsegmentes je ein Zeichen, so dass jeder Abschnitt von zwei Zeichen eingefasst wird:

ABB. 4: Ekphonetische Notation: Gen 1,1-4



Hochgestellte Ziffern im Text bezeichnen die jeweils mit einem Zeichenpaar versehenen Verssegmente (nach: Carsten Høeg; Günther Zuntz [edd.]: *Prophetologium*, Kopenhagen 1939 [= Monumenta Musicae Byzantinae. Lectionaria I.1], 36).

Die Verteilung der Zeichenpaare beruht auf einem differenzierten System, das Syntax und Aussage des Verses, aber auch bestimmte Gesetzmässigkeiten der Aufeinanderfolge von Zeichenpaaren berücksichtigt. Dabei sind bestimmte Zeichen der direkten Rede oder den Verba dicendi zugeordnet. Anhaltspunkte für die melodische Bedeutung der Zeichen ergeben sich aus der nachträglichen Neumierung einer Zeichenliste im *Codex Sinaiticus 8*, einem Prophetologion mit den Perikopen des Alten Testamentes aus dem 10./11. Jahrhundert. Der paläobyzantinischen Notation ist zu entnehmen, dass einem Zeichenpaar jeweils eine Gruppe von mehreren Tönen zugeordnet ist, wobei am Anfang und Ende jedes Segmentes eine akzentuierte Silbe mit einem melodischen Kulminationspunkt versehen wird und der dazwischenliegende Text auf einem tonus currens rezitiert wird. Die ekphonetischen Zeichen stehen also auch hier nicht für Einzeltöne.[161]

e) Was den fraglichen Zusammenhang zwischen hebräischen Akzenten und griechischen ekphonetischen Zeichen betrifft, hat erst Gudrun Engberg es unternommen, einen semiologischen Vergleich anzustellen. Trotz der prekären Quellenlage – kaum eine Textpassage ist in ältesten Fragmenten sowohl griechischer als auch hebräischer Handschriften erhalten – schien ihr der Schluss möglich, dass die wichtigsten Trennungszeichen in ihrer syntaktischen Funktion übereinstimmen. Damit reduzierte sie allerdings ihren Vergleich auf die eine Ebene

161 Høeg, *Notation ekphonétique*, 22-24; vgl. auch Haas, *Byzantinische Notationen*, 115, und Engberg, *Ekphonetic Notation*, 101.

der Interpunktion.[162] Über die melodische Bedeutung von ekphonetischen und masoretischen Zeichen, bzw. deren Übereinstimmung oder Differenz ist damit nichts ausgesagt. Ausserdem relativierte Engberg die Interpretation ihres Vergleichs später dahingehend, dass die Korrespondenzen zwischen griechischen und hebräischen Zeichen eher aus den syntaktischen Parallelen zwischen hebräischer und griechischer Version herrühren als aus musikalischen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Traditionen.[163] Diese Erklärung ist umso plausibler, als die melodische Komponente der Artikulation in jedem Fall der mündlichen Überlieferung überlassen wird und die Zeichen als konventionelle Symbole nicht den Melodieverlauf abbilden.

Eine umfassende Revision von Engbergs Fragestellung nahm Revell mit entgegengesetzten Prämissen vor: "The basic function of the accents was musical, and [...] their function as markers of relationship was secondary. [...] The accentuation controls the text and not vice versa."[164] Revell setzte voraus, dass die Kantillation und möglicherweise auch "cheironomische" Zeichen jeder schriftlichen Akzentuation voraus- oder damit einhergingen. Deshalb sieht er in den Akzenten hauptsächlich die melodische Funktion. Aufgrund von Vergleichen zwischen ekphonetischer Notation, syrischer Akzentuation und der rudimentären Bezeichnung von Akzenten in der Mischna kommt Revell zum Schluss, dass diese drei Systeme unter ähnlichen Bedingungen zu betrachten seien. Bemerkenswert ist allerdings, dass allein in der hebräischen Tradition die simplen Kantillationsmuster für Mischna, Talmud und Zohar, die nie systematisch notiert waren, fortdauernd angewendet worden sind.

Zuletzt hat Flender den Vergleich zwischen masoretischen Akzenten und ekphonetischer Notation neu aufgenommen. Unter dem Titel *Der biblische Sprechgesang und seine mündliche Überlieferung in Synagoge und griechischer Kirche* (1988) legte er eine in ihren Ergebnissen überzeugende, aber in der darstellenden Erörterung extrem verkürzende Studie vor. Flender revidierte die frühere Vorstellung von melodischen und graphischen Archetypen (Idelsohn) und ging stattdessen davon aus, dass in den verschiedenen lokalen Traditionen Prototypen entstanden. Aufgrund kasuistischer Untersuchungen an äusserst breit gestreutem mündlichem Material aus jüdischer Kantillation ("Stichproben" aus Psalmodie und Prophetenlesung) und Evangelienlesung in der griechischen Kirche gelangte er zum Schluss, dass "beide Systeme autonome Schöpfungen sind und keine direkte Abhängigkeit voneinander aufweisen"[165]. Dennoch rechnet Flender mit einem komplexen historischen Austauschprozess zwischen

162 Engberg, *Greek Ekphonetic Notation*, 40-49.

163 Engberg, *Ekphonetic Notation*, 100.

164 Revell, *Hebrew Accents*, 142.

165 Flender, *Sprechgesang*, 120.

jüdischen Masoreten und griechischen Grammatikern, wobei er die Übernahme von Zeichen eher auf graphischer als auf funktionaler Ebene sieht.[166]

Exkurs 1: Zum Stichwort 'Cheironomie'

Die mit dem Begriff 'Cheironomie' verbundene Hypothese von einem Zusammenhang zwischen dirigierenden oder instruierenden Handbewegungen und den Anfängen von Notation ist ein wissenschaftlicher Dauerbrenner, der sich ausgehend von der musikalischen Paläographie im Verlauf eines Jahrhunderts in alle möglichen Richtungen fortgepflanzt hat. Die Theorie beruht auf der Konstruktion einer genuinen Abhängigkeit zwischen Bewegung und Zeichen bei der Entstehung der abendländischen Notenschrift. Auch im Forschungsgebiet der masoretischen Akzente hat sich ein Stereotyp behaupten können, das mit dem Etikett 'Cheironomie' belegt worden ist und demzufolge bei der Einführung von Akzentzeichen resp. bei der Realisierung von Kantillation Handbewegungen als Anschauungsmodell dienten.[167]

In einer Wiedererwägung von Wissenschafts- und Begriffsgeschichte hat Helmut Hucke die Cheironomie-Theorie als ein Produkt von Phantasie und Spekulation begraben und hartnäckige Missverständnisse ausgeräumt.[168] Hucke hat gezeigt, dass der Terminus 'Cheironomie' in den griechischen Quellen nicht mit der angenommenen spezifisch musikalischen Bedeutung vorkommt und dass nicht von einer alten Praxis der musikalischen Zeichengebung im Sinne eines Nachzeichnens von Melodieverläufen in der Luft die Rede sein kann. Vielmehr gab es offenbar in der griechischen Spätantike eine Technik zur präzisen Darstellung von Tonstufen und Intervallen mittels Handzeichen, welche didaktischen Zwecken diente: "Die Funktion der Cheironomie ist nicht die einer Gedächtnisstütze in mündlicher Überlieferung, und schon gar nicht ist Cheironomie ein Zaubermittel, das die tongetreue Überlieferung vor der schriftlichen Aufzeichnung ermöglicht hätte. [...] Cheironomie war kein Mittel musikalischer Überlieferung, sondern ein Hilfsmittel, um die richtige und einheitliche Wiedergabe

166 Ib., 121-122.

167 Vgl. z.B. Ackermann, *Der synagogale Gesang*, 490; Rosowsky, *Cantillation*, 531f.; E. Werner, *Sacred Bridge*, 107-109; Avenary, *Studies*, 6-8; I. Adler, *Histoire*, 473; Levin, *Traditional Chironomy*, 59-62; Revell, *Hebrew Accents*, 142; Spector, *Chanting*, 212.

168 Hucke, *Cheironomie*. Ungeachtet dessen wird etwa im neuesten Artikel "Handzeichen" (*MGG*$_2$, Bd. 4 [1996], 6-24) weiter mit dem Terminus 'Cheironomie' als einem universal anwendbaren Begriff hantiert, während andernorts klargestellt wird, dass solche "Gräzismen mit dem Glanz ihrer Namen über die Unklarheit des von ihnen Gemeinten hinwegleuchten" (Max Haas, "Notation. IV. Neumen", in: *MGG*$_2$, Bd. 7 [1997], 314).

einer Melodie bzw. einer musikalischen Überlieferung zu erreichen, die auf andere Weise überkommen war."[169]

Diese begriffliche Klärung ist notwendig, weil der Ausdruck 'Cheironomie' als verwaschener terminus technicus auch in Bezug auf die masoretischen Akzente heraufbeschworen wird, wenn es um die Beteiligung von Handbewegungen geht. Es empfiehlt sich aber, auf diesen falsch verstandenen Ausdruck zu verzichten, sich statt dessen mit der einfachen Unterscheidung von Handbewegungen und Handzeichen zu begnügen, um sich dann auf die Frage einzulassen, was Handbewegungen bei der Kantillation für eine Funktion haben und was sie für die Überlieferung leisten können.

Zunächst ist zu bedenken, dass die Torakantillation immer solistisch ausgeführt wurde, dass Handbewegungen also nicht gebraucht wurden, um eine singende Gruppe zu koordinieren. Darin liegt der wichtigste Unterschied zur Funktion von Handbewegungen bei neumierten Gesängen der christlichen Liturgie.[170] Hingegen ist bekannt, dass die Hand immer wieder als didaktisches Hilfsmittel eingesetzt wurde und dass manuelle Gebärden sowohl beim Unterricht als auch in der kommunikativen Situation des Vorlesens die Vermittlung unterstützten. Im einen Fall wären die Hand*bewegungen* eine individuelle und spontane gestische Begleitung des Gesangs, im andern ist denkbar, dass eigentliche Hand*zeichen* bestimmte Tongruppen symbolisieren und als konventionelle Zeichen eingesetzt werden, um das Lernen und das Memorieren zu unterstützen. Allerdings stellt sich hier – ebenso wie bei frühen Neumenschriften – einerseits die Frage nach dem ikonischen Zusammenhang zwischen Musik und Schrift; andererseits ist unklar, ob ein solcher Zusammenhang zwischen Handbewegungen und Akzentzeichen besteht. Wollte man damit rechnen, bleibt offen, ob die Schriftzeichen räumliche Bewegungen abbilden oder umgekehrt und wie überhaupt diese Wahrnehmungsbilder mit der melodischen Bewegung korreliert sind.

Wenn in verschiedenen Quellen (vgl. Kap. 3, passim) davon die Rede ist, dass auf Akzente mit der Hand hingewiesen werde, muss jeweils geklärt werden, ob in einem bestimmten Fall schriftliche Zeichen gemeint sein können, oder ob Handzeichen gemeint sind, die in die Luft 'geschrieben' werden, um auf melodische Wendungen hinzudeuten. Dass solche Handzeichen als pädagogisches Hilfsmittel eingesetzt wurden und werden, steht ausser Frage. Die Vorstellung, dass es sich dabei um eine systematisch kodifizierte und überlieferte Technik handelt, gehört aber wohl ebensosehr ins Gebiet der retrojizierenden Konstruktion von Tradition wie die Annahme eines kausalen Zusammenhangs zwischen Hand- und Schriftzeichen.

169 Hucke, *Cheironomie*, 11.

170 Vgl. dazu Haug, *Wechselspiel*, 37.

Hinsichtlich der Datierungsfrage besteht meines Erachtens wenig Aussicht auf die Möglichkeit, zwischen den in wenigen Jahrhunderten nebeneinander entstandenen Notationssystemen eindeutige Entwicklungslinien und Abhängigkeiten festzustellen, noch halte ich solche Fragestellungen für besonders sinnvoll. Denn unter anderem ist in Betracht zu ziehen, dass vergleichbare Umstände in der Überlieferung, im Verhältnis zur Schrift und in der liturgischen Praxis die benachbarten Kulturen zu ähnlichen Konservierungs- und Verschriftlichungsmassnahmen disponierten, ohne dass die Gemeinsamkeiten im einzelnen kausal zu bestimmen wären. Universalistische Betrachtungen, wie sie Spector in der Nachfolge Idelsohns und Sachs' beim Vergleich von samaritanischer und hebräischer Kantillation angestellt hat,[171] gehen auch auf diesem Gebiet von dem problematischen Impuls aus, beliebige Gemeinsamkeiten herauszugreifen und dabei spezifische Unterschiede zu übersehen.

2.2.3. Grammatik der Akzente und hermeneutische Aspekte

Im Rahmen der tiberianischen Masora betrachtet sind die Akzente Teil einer umfassenden Dokumentation, welche Aussprache, Betonung und Gliederung betrifft und somit die konstante Überlieferung des kanonischen Schrifttextes sichert. Das Studium der Masora nahm in den letzten Jahrzehnten einen neuen Aufschwung an den israelischen Universitäten, wo die hebräische Bibel für alle judaistischen Fächer, sei es historischer, philologischer, literarischer oder philosophischer Ausrichtung, den wichtigsten referentiellen Kodex darstellt.

Im Gegensatz zu früheren, normativ oder historisch angelegten Grammatiken entstanden nun deskriptive Akzenttheorien, die sich ausschliesslich auf das tiberianische Akzentsystem konzentrierten. Genannt seien hier zwei Titel, die auf unterschiedliche Weise als Einführungen in die masoretischen Akzente dienen sollten. In einem informationsreichen Handbuch mit dem Titel *Introduction to the Tiberian Masorah*[172] behandelt Israel Yeivin die Akzente als einen Hauptbestandteil der Masora. Bei der Darstellung des Akzentsystems konzentriert er sich auf die Akzente der 21 sogenannt prosaischen Bücher. An deren Zeichenbestand erörtert er Form und Klassifizierung, das System der Verwendung, die Beziehungen der Zeichen untereinander und ihre Bedeutung als syntaktische distinktive Merkmale (*markers*). Gleichzeitig berücksichtigt er aber auch die musikalische Funktion, die er zuvor als primären Aspekt eingestuft hat, in stärkerem Masse als andere Grammatiken. Was bis dahin zumeist pauschal als

171 Spector, *Significance*, 152-153.

172 Die Einführung erschien ursprünglich als Reader für die Studierenden der Hebrew University, Jerusalem; sie wurde 1980 auf englisch – und mit eigenen Anmerkungen erweitert – publiziert durch Ernest J. Revell.

musikalisch begründete Irregularität bezeichnet worden war, versucht Yeivin mit systemischen Merkmalen zu konkretisieren:

> Such [musical] considerations fix the maximum and minimum limits for the accents in a verse; they require that some accents must occur in certain positions, and that some accents cannot follow others. In some cases a particular accent cannot be used unless there is a certain number of words or syllables between it and the following accent, and so on. For this reason, different accentuation may be used on the same phrase in different passages, depending on its position in the verse, the length of the verse, and similar considerations. Such phenomena reflect the requirements of the musical basis of the accentuation [... which] is the source of many of the rules governing the use of accents.[173]

Im weiteren neutralisiert Yeivin die bestehenden hierarchischen Klassifikationen, indem er die disjunktiven Akzente in vier Grade (I-IV) einteilt und im übrigen die rekursive Regel der kontinuierlichen Dichotomie von Wickes übernimmt. Dadurch wird verdeutlicht, dass die einzelnen Grade nicht einen absoluten Trennungswert haben, sondern sich in *relativer* Abhängigkeit zueinander verhalten. Mit diesem Ansatz schuf Yeivin eine neue Basis für die Beschreibung differenzierter Regeln in einem sprachähnlichen, flexiblen System.

Mit dem erklärten Zweck, ein "Lehrbuch der Grammatik der biblischen Akzente" zu verfassen, hat Mordechai Breuer eine umfangreiche Darstellung des prosaischen wie des poetischen Akzentsystems publiziert.[174] Sein Anliegen ist, von der normativen Grammatik weg zu einer rein deskriptiven, wertfreien Formulierung von Regeln zu kommen. Die Anregungen Yeivins aufnehmend und sich in der Anlage der Darstellung an Wickes orientierend stellt sich Breuer jedoch eher in die Reihe früherer masoretischer Traktate. Dort sieht er die wertfreie ökonomische Katalogisierung von Regeln und Ausnahmen realisiert: was häufig zu beobachten ist, bildet eine Regel, was selten vorkommt, kann in systematischen Listen erfasst werden. Breuer bewegt sich, was Alter, Funktionen und Stellenwert der Akzente betrifft, im Rahmen traditioneller Auffassung. Bedenkenswert scheinen mir vor allem seine Überlegungen zum Verhältnis von Akzenten und Exegese. Der musikalischen Funktion spricht Breuer in umfassendem Sinn die Priorität zu. Insofern sieht er die syntaktische Gliederung und deren musikalische Artikulation als absolut untrennbare und sich gegenseitig bedingende Faktoren; anders gesagt zeigen die beiden Faktoren in Breuers Auffassung die gleiche Sache, nämlich die Interpretation der Schrift von zwei verschiedenen Seiten.[175] Von diesem plausiblen Konzept ausgehend stellt sich die

173 Yeivin, *Introduction*, 159.

174 Breuer, *Ṭa'amē ha-Miqra'* [Die Akzente der Bibel], Jerusalem 1982.

175 Hier ist die Erklärung Breuers überzeugender als die Einschränkung, die er mit der Opposition scheinbar sich ausschliessender Begriffe impliziert: "Der Hauptzweck der Akzente lag nicht in der Auslegung der Schrift. Denn sie sind nicht Gliederungszeichen (סימני פיסוק), sondern

Frage nach dem Verhältnis zwischen der von den Akzenten implizierten Auslegung und den zum Teil widersprechenden Erklärungen von Rabbinen und späteren Bibelkommentatoren. Breuer schliesst aus dem Befund oftmals gegensätzlicher Auslegungen nicht etwa gegenseitiges Ignorieren. Vielmehr geht er davon aus, dass die verschiedenen Traditionen gleichzeitig bekannt waren, aber unter verschiedenen Bedingungen wirksam wurden. So gibt er zu bedenken, dass die Akzente und die Interpretation, die sie wiedergeben, nur für den Moment der rituellen Lesung verbindlich sind, nicht aber für die Situation des Studiums, in der stets alle Bedeutungen offenbleiben. Überdies macht Breuer die interessante Beobachtung, dass in den Fällen, in denen die Akzentuation nicht mit dem einfachen Schriftsinn übereinstimmt, meist ein Zusammenhang zu einer Midraschauslegung besteht.[176]

Dieses Verhältnis zwischen Akzentuation und traditioneller Bibelauslegung machte Simcha Kogut zum Gegenstand einer eigenen Untersuchung[177], womit er an den viel früheren Ansatz Ackermanns anknüpfte. Indem er sich auf die ursprünglichen Bedeutungen des Wortes *ṭaʿam* besinnt, geht Kogut davon aus, dass die Akzente (*ṭaʿamē ha-miqraʾ*) alle Ebenen der Schriftlesung umfassen. Ihr hermeneutischer Aspekt besteht seiner Auffassung nach darin, dass sie die Deutungen der Gelehrten widerspiegeln und umgekehrt dazu beitragen, dass der Sinn bereits akustisch verständlich wird. Kogut betont, dass nicht immer zu entscheiden sei, ob der Einfluss von Gesetzmässigkeiten der Akzentuation oder von der Auslegung ausgegangen sei; dieser Unsicherheitsfaktor fiel bei andern Untersuchungen meist in die Kategorie musikalischer Irregularitäten.

Anders als Breuer unterscheidet Kogut historisch die unterschiedlichen Bedingungen, die für die Auslegung der rabbinischen Gelehrten vor der Verschriftlichung der Akzente und jener der mittelalterlichen Bibelkommentatoren nach der Fixierung der Masora galten. Für letztere ist klar, dass die Akzente bekannt waren und nicht selten für die Interpretation eine Rolle spielten. Bei den früheren Midraschim hingegen ist unsicher, inwieweit sich die Rabbinen der mündlich überlieferten Gliederung durch Akzente bewusst waren oder ob sie gar irgendwelche schriftlichen Zeichen kannten. Kogut ist der Ansicht, dass sich die Richtung wechselseitiger Einflüsse zwischen Akzentuierung und rabbinischer Auslegung nicht bestimmen lasse. Ausgehend von der Feststellung, dass der schriftlichen Fixierung aber zweifellos eine längere Phase mündlicher Über-

Melodiezeichen (סימני נגינה); sie sollten dem Vorleser die Melodie weisen, mit der er die Verse zu lesen hatte. Aber die Melodie eines Verses ist in starkem Mass von dessen Auslegung abhängig. Deshalb unterrichtet der Akzent, indem er die Melodie angibt, per se auch über die Auslegung" (Breuer, *Ṭaʿamē ha-Miqraʾ*, 368; Übersetzung H.Z.).

176 Breuer, *Ṭaʿamē ha-Miqraʾ*, 368.

177 Kogut, המקרא בין טעמים לפרשנות [*Correlations between Biblical Accentuation and Traditional Jewish Exegesis*], Jerusalem ^{2}1996.

lieferung zur musikalisch-syntaktischen Gliederung vorausging, konzentriert er sich darauf, offene und implizite Bezüge zwischen Akzentuierung und Schriftauslegung bzw. -kommentierung festzumachen. So stellt er eine umfangreiche Sammlung von Belegen bereit, ohne diese aber hinsichtlich der Frage nach Mündlichkeit und Schrift im einzelnen auszuwerten.

2.2.4. Strukturalistische Ansätze

Zum Schluss seien hier drei Arbeiten thematisiert, die sich unter verschiedenen Blickwinkeln mit dem System der masoretischen Akzente auseinandersetzen und sich dabei in je eigener Weise strukturalistischer Methoden bedienen. Hatten schon die Arbeiten von Wickes, Spanier u.a. in Richtung eines strukturalistischen Ansatzes gewiesen, so stellen sich hundert Jahre später bei einem strukturalistischen Vorgehen zwei grundsätzliche Probleme. Zum einen ist zu fragen, inwieweit sich linguistische Modelle überhaupt auf das System der masoretischen Akzente übertragen lassen, inwiefern dieses folglich als ein sprachähnliches Zeichensystem aufzufassen ist; zum andern wäre zu klären, ob der hebräische Text und die Ebene der Akzentuierung als eine untrennbare Einheit oder als zwei voneinander unabhängige sprachliche Systeme zu behandeln sind. Hinter jeder Anwendung eines strukturalistischen Ansatzes auf das Akzentsystem steht selbstredend die Prämisse, dass dieser Zeichenbestand und seine Anwendung im masoretischen Text ein geschlossenes Corpus darstellt und sich als sprachähnliches System analysieren lässt.

James D. Price geht in seinem 1990 erschienenen Buch *The Syntax of Masoretic Accents in the Hebrew Bible* davon aus, dass die Akzente eine eigene, vom Hebräischen unabhängige Syntax aufweisen. Diese Voraussetzung einer "kontextfreien Grammatik" erlaubt ihm, die Strukturgesetze des Akzentsystems losgelöst von der Syntax des Textes, ausschliesslich anhand der Verteilung und Kombination von Akzentzeichen zu untersuchen.[178] Aufgrund der so gefundenen Kombinationsregeln beschreibt Price eine Phrasenstrukturgrammatik für die Akzente sowohl der prosaischen als auch der poetischen Bücher. Was Price – methodisch an Wickes und Yeivin anknüpfend – leistet, ist eine detaillier-

178 Die statistische Erhebung des Materials leistete Price computergestützt mit der Facility for Computer Analysis of Texts (FCAT) der University of Pennsylvania, deren Center for Computer Analysis of Texts die gebräuchliche elektronische Version der BHS erstellt hat. Er macht allerdings keinerlei Angaben über die Programme, mit denen die Daten ermittelt wurden. Eine ebenfalls auf diesem Material basierende Dissertation über die Akzentstruktur des masoretischen Textes ist zur Zeit noch nicht zugänglich (Henry Churchyard, Univ. of Texas [Austin]). – Ein Nebeneffekt derartiger Untersuchungen ist, dass neben Irregularitäten des Systems auch die in BHK korrigierten Fehler der handschriftlichen Vorlage und die Druckfehler im Text der BHS eruiert werden können.

te, systematische Beschreibung hierarchischer Determinationsregeln. Aus seiner Einteilung in fünf Klassen[179] folgt das Prinzip der Subordination, wonach die Akzente einer höheren Klasse jeweils mit bestimmten Akzenten aus der nächstunteren kombiniert werden. Wickes' "Prinzip der kontinuierlichen Dichotomie", das er als "unnatural binary constraint" kritisiert, modifiziert und differenziert Price, indem er die Kategorien "nah" (*near*) und "fern" (*remote*) zur Differenzierung der Subordination in den einzelnen Segmenten einführt.[180] Spätestens bei der Begründung der Regeln für die Zuordnung der konjunktiven Akzente erweist sich jedoch die Prämisse der Textunabhängigkeit als nur scheinbare Durchbrechung einer zwangsläufig zirkulären Argumentation. Denn schon der Umstand, dass die konjunktiven Akzente häufig mit bestimmten Wortgruppen oder Wortarten einhergehen, zeigt, dass das Akzentsystem wenn nicht auf die syntaktische, so zumindest auf die morphologische Struktur des Textes reagiert.[181] Über die systemimmanenten "Zwänge" (*constraints*) der Akzente hinaus ist also auch mit Einflüssen von Gegebenheiten des Textes zu rechnen.

Reinhard Flenders Studie *Hebrew Psalmody. A Structural Investigation*[182] ist, wie der Titel besagt, vornehmlich ein Beitrag zur Erforschung der jüdischen Psalmkantillation. Doch sind die Ergebnisse, zu denen er kommt, auch für die übrige musikbezogene Akzentforschung so bedeutsam, dass es mir notwendig scheint, sie hier kurz zu referieren. Methodisch strebte Flender die Synthese eines theoretischen Ansatzes mit einer Untersuchung an empirischem Material an. Sich auf das insgesamt wenig erforschte System der Akzente zu den poetischen Büchern und namentlich zu den Psalmen beschränkend, bezieht er

179 Price hat als erster die gängige Einteilung der Disjunktive in vier Klassen revidiert, indem er das Doppelzeichen am Versschluss (Silluq/Sof pasuq) in zwei Klassen aufteilte. Damit hat er eine qualitative Unterscheidung der Hauptzäsuren im Versinnern und am Versende postuliert und die Bedeutung des Verses als primär strukturierende Einheit hervorgehoben. Diese für jede nach Strukturen fragende Grammatik interessante Unterscheidung wird allerdings für die Bedeutung der Akzente relativiert durch die Tatsache, dass Sof pasuq keine eigene Melodieformel trägt, das heisst, dass die ganze strukturelle Information des Zeichens bereits in dem damit gekoppelten Silluq enthalten ist.

180 Price, *Syntax*, 40.

181 Hier setzt auch Richard L. Goerwitz mit seiner Kritik an Price an; seine Erörterungen des Problems sind mir über einen bisher nicht publizierten Aufsatz bekannt geworden, den mir der Autor freundlicherweise zur Verfügung stellte. Darin kommt Goerwitz anhand von Beispielen komplexer Substitutionsregeln zum Schluss: "This complex series of replacement rules requires prosodic information simply not available to a [...] context-free accentual grammar" (*A Fast Practical Method for Checking the Accentual Structure and Integrity of Tiberian Pointed Biblical Texts* [1996]; vgl. ausserdem Goerwitz' Rezension der Arbeit von Price in: *Journal of the American Oriental Society* 114 [1994], 276-277).

182 Die Arbeit erschien 1992, stellt indes die überarbeitete Fassung einer Jerusalemer Magisterarbeit von 1981 dar (*Hebräische Psalmodie. Ihr Verhältnis zu Text und Akzenten des Psalters. Eine strukturale Untersuchung, dargestellt anhand der mündlichen Überlieferung einiger orientalischer Gemeinden in Israel* [ms.]); vgl. ausserdem Flender, *Neue Aspekte*, 327ff., und Flender, *Entzifferung*, 484ff.

mündliche wie schriftliche Tradition in seine Untersuchung ein und spricht von einer "Symbiose" aller die Psalmodie bestimmenden Elemente (Text, Akzente, liturgische Situation und Rezitation). Als Ausgangspunkt wählt Flender die strukturalistische Literaturkritik von Roland Barthes, um damit die Psalmodie unter den Aspekten von *évaluation*, *interpretation*, *communication* und *lecture* in umfassender Weise als "Lesemethode" (*method of reading*) innerhalb eines synchronen Kommunikationsprozesses, das heisst der öffentlichen Lesung, zu charakterisieren. Dazu rekurriert er auf ein frühes Stadium der linguistischen Theorie Noam Chomskys, um die Arbeit der Masoreten mit einer generativen Grammatik zu vergleichen. Allerdings scheint es schwierig, in dieser Beiziehung strukturalistischer Begriffe mehr als pauschal zitierende Verweise zu entdecken, da ihre formalen Implikationen nicht weiter ausgewertet werden. Ausserdem wäre zu bedenken, dass Chomsky selbst seine Theorie später revidiert und darauf aufmerksam gemacht hat, dass eine formalisierte Analyse dem empirischen Sprachgebrauch – und dazu ist das schriftliche Akzentsystem wie seine mündliche Realisierung zu rechnen – nicht adäquat ist, weil sie die Komplexität der kognitiven Prozesse nicht erfasst.[183] Flender geht es darum, die Untersuchung des Akzentsystems von hermeneutischen Gesichtspunkten zu lösen und seinen strukturellen Ansatz im Hinblick auf funktionale Aspekte von Akzenten und Psalmodie geltend zu machen. Seine Grundthese lautet, "that the accent system represents a *method for the intonation of the text*. The musical performance of this clearly defined intonation depends [...] on liturgical function"[184].

Von da ausgehend nahm Flender eine funktionale Unterscheidung vor zwischen sogenannter *book psalmody* (nicht-liturgischer, auf Akzenten basierender und meist zyklischer Rezitation) und liturgisch gebundener Psalmodie (mit den drei Kategorien: zum Morgengebet der Wochentage, zur Liturgie von Festtagen sowie zu Fast- und Trauertagen). Diese überaus bedeutsame Unterscheidung war bis dahin für die Konzeption der hebräischen Psalmodie nicht beachtet worden, doch gibt sie den Anstoss, Fragen der Priorität, des Alters und der jüdisch-christlichen Beeinflussung neu zu überdenken.[185]

Allerdings fehlen bei Flender grundlegende strukturalistische Überlegungen weitgehend. Seine Prämisse, den Strukturalismus von der Sprache auf die Musik zu übertragen, rechnet stillschweigend mit analogen Strukturen, bzw. mit der wechselseitigen Bedingtheit beider Ebenen. Sie wird aber nicht auf ihre Konsequenzen hin befragt, wenn Flender annimmt, das Zeichensystem stelle keine präskriptive Theorie dar, sondern sei vielmehr eine Reproduktion der

183 Cf. Chomsky, *Sprache und Geist*, 14ff.

184 Flender, *Hebrew Psalmody*, 41 (Hervorhebung i.O.).

185 Diesen Anstoss hat Randhofer (*Psalmen*, 140ff.) aufgenommen und in fruchtbarer Weise weitergeführt.

mündlichen Tradition.[186] So kommt er in seiner empirischen Untersuchung zum handfesten Ergebnis einer textgebundenen Dreierstruktur, wonach er die Verteilung der Akzente mit Bezug auf die dreistufige Einteilung der Tonlagen in den Traktaten *Diqduqē ha-Teʿamim* und *Maḥberet ha-Tiğān* und in Analogie zum gregorianischen Psalmodie-Modell mit den Elementen *Initium* (*Tuba*), *Mediante*, *Finalis* setzt. Dennoch betont Flender, dass sein Hauptanliegen ein grundsätzlicheres sei, nämlich das Verhältnis zwischen Text und Psalmodie zu untersuchen und die Struktur der Akzente mit der Struktur der Rezitation zu vergleichen.[187] Die beiden Erscheinungsformen repräsentieren seiner Auffassung nach schriftliche und mündliche Tradition als dialektisch miteinander verbundene Parameter. Im Akzentsystem spiegeln sich demnach als Momentaufnahme einer in den Grundzügen konstanten Praxis die strukturellen Elemente der Rezitationsmelodie.[188] Trotzdem kann die Rezitation nicht identisch sein mit den Akzenten, sondern es gibt eine Differenz, einen Spielraum, den Flender als "musical realization of the accent structure" bezeichnet[189]. Mit andern Worten: die strukturelle Offenheit der schriftlichen Tradition wird in der Praxis der mündlichen Tradition gefüllt mit Modifikationen und Variantenbildungen. Hinsichtlich seines strukturellen Vergleichs kommt Flender zu dem überzeugenden Schluss:

> [...] the relationship between text and recitation is not on the level of expression or interpretation, but is rather one of a structural linkage of syntactic-logical units with recitative-melodic phrases. This relationship is expressed by the accents, which, as was shown in the discussion of their historical development, do not possess hermeneutical intentions, but form a detailed code for the phonetic-phonemic process in the sense of a generative grammar.[190]

Diese aufgrund der akzentgebundenen Buchpsalmodie gezogenen Folgerungen mögen Anhaltspunkte liefern auch für eine generelle Betrachtung der Torakantillation, obwohl dort noch andere Elemente wie Offenbarungscharakter des

186 Sein Vorgehen ist im Ansatz durchaus überzeugend, doch bleibt seine Charakterisierung struktureller Eigenschaften des Akzentsystems auch andernorts allgemein und wenig differenziert: "Funktion und Charakter des tiberianischen Akzentsystems sind auf den Begriff der Struktur und der strukturellen Beziehungen ausgerichtet. [...] Die *ṭaʿamē emet* erfüllen die Funktion einer Orientierungshilfe zur Struktur des Textes" (Flender, *Neue Aspekte*, 329f.).

187 Den Begriff 'Kantillation' vermeidet Flender in der Absicht, von der eindeutigen Konnotation des Singens weg und in die Nähe der betonten Funktion des Vorlesens zu kommen.

188 Flender deutet einen methodischen Bezug zu der bereits von Simcha Arom aus der Linguistik übernommenen Unterscheidung in etische (materielle) und emische (funktionale) Betrachtung von Strukturen lediglich an, überträgt sie aber nicht weiter auf das Akzentsystem (*Hebrew Psalmody*, 80).

189 Flender, *Hebrew Psalmody*, 95.

190 Flender, *Hebrew Psalmody*, 85-86.

Textes, liturgische Situation und prosaische Textstruktur eine wichtige Rolle spielen.

Die einzige neuere Arbeit zur Kantillation der 21 prosaischen Bücher von musikwissenschaftlicher Seite legte Daniel Meir Weil mit *The Masoretic Chant of the Bible* (1995) vor. Es scheint mir aufschlussreich, Weils ambitionierte Theorie und deren nicht in allen Teilen nachvollziehbare Ergebnisse zu diskutieren, um die hier aufkommenden Schwierigkeiten auf eigene Fragestellungen hin zu reflektieren.[191]

Auslöser für Weils Forschungen war der Versuch Suzanne Haïk-Vantouras, den ursprünglichen Gesang der Psalmen zu rekonstruieren, erschienen 1976 unter dem publizistisch wirksamen Titel *La musique de la bible révélée*. Haïk-Vantoura glaubte, über das in ihren Augen degenerierte Zeichensystem der masoretischen Akzente die "originalen Melodien" der Leviten im Tempel "enthüllen" zu können, indem sie einen Teil der infralinearen Akzentzeichen mit Tönen einer phrygischen Skala belegte und andere aufgrund ihrer Form oder ihres Namens als Verzierungen interpretierte. Diese ebenso naive wie willkürliche Hypothese wurde indessen von Fachleuten verschiedener Disziplinen nicht ernst genommen.[192]. Weil nahm die Theorie Haïk-Vantouras zum Ausgangspunkt und erklärte sie umstandslos als falsch. Auf dem Weg zu seiner "korrekten Lösung" benützte er aber im wesentlichen die gleichen Erklärungsmodelle wie seine Vorgängerin, ging es ihm doch um nicht weniger als die "Rekonstruktion der originalen [musikalischen] Ausführung der Akzente"; mit andern Worten darum, die Vielzahl lokaler Ausprägungen in der mündlichen Tradition verschiedener ethnischer Gruppen auf einen gemeinsamen Archetypen zurückzuführen.

Im Gegensatz zu manchen bisherigen Arbeiten wählt Weil einen rein deduktiv-formalistischen Ansatz. Statt wie Idelsohn, Flender u.a. vergleichend und deskriptiv von synchron greifbaren Traditionen auf gemeinsame Patterns oder auf einen "Urtypus" zu schliessen, konstruiert er aus dem Bestand an Zeichen und den sie bestimmenden Regeln eine musikbezogene generative Gramma-

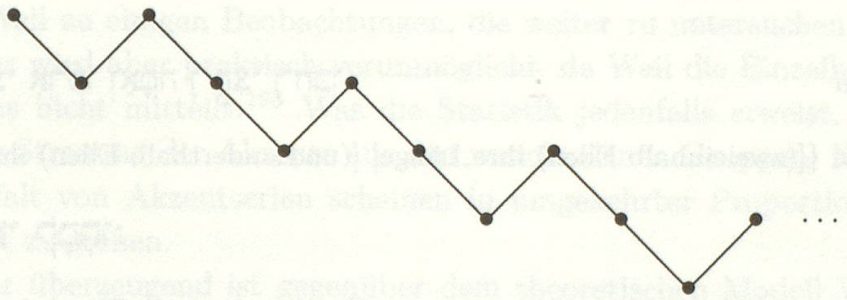
191 Vgl. hierzu auch meine Rezension in: *Mf* 50 (1997), 454-457.

192 Alexander Ringer hat bereits beim Kongress Berkeley 1977 mit einer prägnanten Kritik u.a. auf Haïk-Vantouras Publikation reagiert und die spekulativen Stereotypen von solcherlei Rekonstruktionen herausgestellt (Ringer, *Oral Transmission*, 423f.; vgl. auch die Kritik in Weil/Rivière/Serfaty, *Concordance*, viii-xii); dass dieser Theorie jüngst sogar eine Dissertation gewidmet wurde, zeigt allerdings die Dauerhaftigkeit der rekonstruktionistischen Theorie (vgl. Earsel Wray Bryant, *A Multidisciplinary Evaluation of Suzanne Haïk-Vantoura's Musical Interpretation of Tiberian Masoretic Accents* (*ṭe'amim*), Ph.D. Diss., The Southern Baptist Theological Seminary, 1995 [UMI Microform AAC 9627007]). Die Vorstellung, dass sich die Tempelmusik irgendwo authentisch erhalten habe, ist ein Mythos, der sich schon im Reisebericht des Benjamin von Tudela (2. Hälfte 12. Jh.) findet: "Er und seine Brüder [die Vorsteher der Akademie in Bagdad] verstehen es, die Gesänge vorzutragen (*le-naggen ha-zmirōt*) wie die Sänger sie zu der Zeit vortrugen, als der Tempel noch stand." (M. N. Adler, *Itinerary*, 39/לט, § 60, bzw. Schreiner, *Benjamin*, 67).

tik. Sein strukturalistischer Ansatz fusst – wie der Flenders – auf der Prämisse, dass die aufgeschriebenen Zeichen die mündliche Praxis der Masoreten im 9./10. Jahrhundert kondensieren und dass die grammatischen Regeln des Systems somit musikalische Gesetzmässigkeiten unmittelbar reflektieren. Diese Annahme suggeriert eine Deckungsgleichheit zwischen sprachlichen und musikalischen Strukturen, die zumindest hinterfragt werden muss.

Zu den theoretischen Grundlagen von Weils Rekonstruktion gehört zunächst ein "globales symmetrisches Modell", das sogenannte *chain system*, das als musikalisches Organisationssystem jeder Realisierung von Akzenten zugrunde liegen soll. Das Modell ist definiert durch das Tonmaterial, eine anhemitonische pentatonische Skala, zudem meint *chain* einen festgelegten melodischen Verlauf, dessen Konturen sich als absteigende Zickzack-Linie auf der gegebenen Skala abzeichnen:

Ex. 3: Weils Modell des *chain system*



Als weitere Determinanten kommen ein konstanter Finalton für Versschlüsse und bestimmte Progressionsregeln hinzu; allen voran die, dass innerhalb der Reihe Brüche nicht erlaubt sind und allfällige Sprünge immer als Rückversetzung erfolgen. Der Melodieverlauf hat daher immer nur zwei Möglichkeiten: zum nächsten Ton in der vorgegebenen *chain* zu gehen oder darin einen Sprung rückwärts zu machen, was zur Konsequenz hat, dass sich die melodische Progression aus längeren und kürzeren *chain*-Segmenten zusammensetzt. Innerhalb des *chain system* als generellem Rahmen entwickelt Weil die für das Akzentsystem gültigen strukturellen Regeln. Er unterteilt nach primären Strukturgesetzen, die für den Gesamtbestand der Akzente Gültigkeit haben, und sekundären, welche deren Beziehungen untereinander differenzieren. Als Basis für seine Klassifikation der Akzente wählt er die von Yeivin vorgeschlagene Einteilung in vier Gruppen verbunden mit Wickes' Prinzip der "kontinuierlichen Dichotomie". An die Stelle dieses grammatischen Algorithmus tritt ein Komplex von Kombinationsregeln, das "Gesetz der hierarchischen kontinuierlichen Gruppierungen", welches besagt, dass die konjunktiven Akzente verschiedene Grade (also Tonstufen) einnehmen können, je nachdem, mit welchem disjunk-

tiven Akzent sie zusammentreffen. Für die Bestimmung solcher "binären Relationen" findet Weil drei strukturelle Einschränkungen: die Verbindung zweier Akzente ist immer antireflexiv (nie a-a, b-b), antisymmetrisch (nie a-b, b-a) und antitransitiv (nie a-c, wenn a-b, b-c möglich ist). Dieses modifizierte Konzept der relativen Graduierung leitet Weil aus dem linguistischen Modell einer Phrasenstrukturgrammatik ab.[193] Mit den dort für die Darstellung von komplexen Beziehungen gebräuchlichen Strukturbäumen oder Klammerausdrücken erfasst er die syntaktischen Nuancen des Textes durch rekursive Regeln. Hierarchische logische Strukturen können so mit Determinationsregeln für die Kombination von Akzenten beschrieben werden.

Ex. 4: Strukturbeschreibung mittels Klammerdiagramm Ex 37,1

1. Versteil וַיַּעַשׂ בְּצַלְאֵל אֶת־הָאָרֹן עֲצֵי שִׁטִּים

{[(Und_es_machte Bezalel) die_Lade] [aus Akazienholz]}

2. Versteil אַמָּתַיִם וָחֵצִי אָרְכּוֹ וְאַמָּה וָ חֵצִי רָחְבּוֹ

< {[(zweieinhalb Ellen) ihre_Länge] [(und_anderthalb Ellen) ihre_Breite]}

וְאַמָּה וָחֵצִי קֹמָתוֹ׃

{[und_anderthalb Ellen] ihre_Höhe} >

Klärungsbedürftig bleibt jedoch bei diesem grammatischen Zugriff die Übertragung der Ergebnisse von der sprachlichen auf die musikalische Ebene, zumal die Akzente in diesem Prozess gleichsam als undurchsichtige Scharniere fungieren. Besonders schwache Stellen in der Übertragung sind Kategorien wie "psychomusikalische Mechanismen", "psychomusikalische Entität" oder "Referenzrahmen für Hörer" – verschwommene Grössen, die Unbestimmtheiten anzeigen, welche in anderen Untersuchungen öfter als "musikalische Gründe" bezeichnet wurden.[194]

Von besonderem Interesse für die Frage nach der Brauchbarkeit von Weils Modell ist seine Rekonstruktion der den einzelnen Akzentzeichen zugehörigen Motive. Bei der Definition des *chain system* postuliert er, dass jedes Akzent-

193 Unabhängig von Price (*Syntax*, 28ff.), aber ebenfalls ausgehend von Yeivin (*Introduction*) gelangt Weil zur Formulierung von hierarchischen Determinationsregeln für die Kombination von Klassen in binären Relationen (*Masoretic Chant*, 69-79 [§§ 3.58-3.76]).

194 Z.B. Dotan, *Masorah*, 1450, 1453, 1456; Yeivin, *Introduction*, 159 (§ 179), 233 (§ 304), 243 (§ 318), und andeutungsweise bereits bei Wickes, *Poetical Books*, 6.

motiv auf einen einzigen Strukturton reduziert und somit einer Stufe in der pentatonischen Skala zugeordnet werden könne. In Bezug auf die konkrete Gestalt der Motivformeln stellt sich nun aber die Frage, ob sich auf struktureller Ebene ausreichende Bedingungen formulieren lassen, um jedem der rund dreissig Akzentzeichen ein einziges unterscheidbares Motiv zuzuordnen. Als wichtigstes Kriterium für die Implementierung eines bestimmten Akzentes und die Art seiner Ausführung erkennt Weil – die Ansätze Yeivins systematisierend – neben der Syntax die morphologische Struktur, etwa Silbenkonstellation oder Betonungsmuster eines Wortes. So erweisen sich die Akzente in ihren Kombinationsmöglichkeiten als äusserst variabel, was an einer Vielzahl von standardisierten Motivkomplexen veranschaulicht wird. Das ganze System ist jedoch so komplex, dass es kaum möglich ist, alle regulierenden Prinzipien zu beschreiben; eine Reihe von Irregularitäten werden benannt mit Begriffen wie *bypass*, *insertion*, *truncation* und *pien-tones* (letztere bezeichnen im chinesischen Tonsystem die Halbtonschritte, welche in der pentatonischen Skala als Durchgangstöne zweitrangig sind). Bei der statistischen Überprüfung seiner Thesen gelangt Weil zu einigen Beobachtungen, die weiter zu untersuchen interessant wäre. Dies wird aber praktisch verunmöglicht, da Weil die Einzelheiten seines Verfahrens nicht mitteilt.[195] Was die Statistik jedenfalls erweist, ist eine signifikante Streuung der Akzente aus den verschiedenen Gruppen: Komplexität und Vielfalt von Akzentserien scheinen in umgekehrter Proportion zu deren Häufigkeit zu stehen.

Weniger überzeugend ist gegenüber dem theoretischen Modell Weils Überprüfung an empirischen Daten. Wie schon im ersten, auf dem masoretischen Text basierenden Teil lässt Weil auch hier das Problembewusstsein für den Stellenwert des Corpus bei einer strukturalistischen Untersuchung vermissen. Nach allgemeinem Verständnis empirischer Wissenschaft ist das Corpus die begrenzte Menge von Material, welche die Grundlage für eine strukturalistische Untersuchung darstellt. Der Stellenwert und die Beschaffenheit des Corpus hängt also aufs engste zusammen mit deren spezifischen Fragestellungen und ihren methodischen Voraussetzungen. Der fundamentale Widerspruch in Weils Ansatz liegt darin, dass das Datenmaterial nicht als konsistentes Corpus behandelt wird, sondern lediglich zur Applikation einer bereits bestehenden deduktiv gewonnenen Theorie dient. Zudem ist seine Auswahl von lediglich zwanzig Aufzeichnungen praktizierter Kantillation zweifellos zu heterogen und als Materialbasis zu schmal, um zu überzeugenden Ergebnissen führen zu können.[196] Am Schluss

195 Seine eigenen Auswertungen sind anscheinend durch technische Probleme bei der computergestützen Analyse beeinträchtigt worden (*Masoretic Chant*, 320 n. 2).

196 Sie stammen nicht nur aus mehreren Sammlungen phonographischer Aufnahmen und Transkriptionen (Baer, Idelsohn, Herzog, Avenary u.a.), sondern auch aus verschiedensten lokalen Traditionen (aschkenasisch, babylonisch, kurdisch, marokkanisch, jemenitisch) und Textgat-

werden Unterschiede eingeebnet[197] und ein archetypisches Modell bestätigt: bei relativ geringer Häufigkeit von aussersystemischen Tönen setzen sich alle Beispiele aus *chain*-Segmenten auf der Basis eines pentatonischen Substrats zusammen.[198] Damit ist genau das gefunden, was von vornherein angenommen wurde. Mit dem erklärten Ziel, die Universalien des masoretischen Akzentsystems zu beschreiben, verfolgt Weil das apologetische Interesse, die Kontinuität und Zentrierung jüdischer Tradition zu beweisen. Kehrt er doch am Schluss zur längst revidierten These Idelsohns vom gemeinsamen Kern vieler Traditionen zurück und spitzt diese noch zu, indem er nicht mehr mit Differenzen aufgrund der grösseren Authentizität orientalischer Traditionen rechnet: so spricht Weil von der Offenlegung einer Tiefenstruktur jener musikalischen Ursprache, die sich im Unbewussten der jüdischen Diasporagemeinden als Archetyp erhalten habe und deren Ursprung er im Zuge historischer Verortung auf die Leviten im Zweiten Tempel retrojiziert.[199] An diesem Punkt tritt ein zentraler Widerspruch in Weils Hypothese offen zutage: Seine Schlussfolgerung, das Kantillationssystem sei ursprünglich von den Leviten entwickelt worden, geht von dem Argument aus, die Masoreten wären dazu mangels musikalischer Fähigkeiten gar nicht imstande gewesen. Dann ist allerdings schwer einzusehen, warum sie in der Lage gewesen sein sollten, dieses System mit der Stimmigkeit einer strukturellen Grammatik in einer komplexen Zeichenschrift festzuhalten.[200]

Weils Arbeit stellt zweifellos die bis dahin konsequenteste und in mancher Hinsicht überzeugende Anwendung eines strukturalistischen Ansatzes auf das System der masoretischen Akzente in seiner musikalischen Dimension dar. Mir scheint jedoch, dass sie in ihrem Anspruch als *auch* historisch angelegte Forschung ein geradezu extremes Beispiel positivistischer Rekonstruktion darstellt.

tungen (Tora, Haftara, Megillot; Mischna und Talmud). Die von Charles Seeger längst thematisierten Probleme bei der Transkription mündlicher Traditionen – etwa die Frage nach der Adäquatheit der Wahrnehmung bei der Übertragung und nach dem Informationsgehalt von Transkriptionen in westlicher Notation, ganz zu schweigen von der Vergleichbarkeit der Resultate verschiedener Forschungen – werden hier erstaunlich sorglos übergangen (vgl. Seeger, *Music Writing*, 186-195).

197 Brüche im System sehe ich vor allem in Weils reduktionistischen Massnahmen, etwa kurze "Durchgangsnoten" zu Strukturtönen zu erklären oder markant scheinende Intervallschritte zu "Appoggiaturen" zu degradieren.

198 Für Weil ist das Vorhandensein eines "pentatonischen Substrats" erwiesen (dass der Nachweis allein auf der statistischen Erhebung von Tonhöhen im genannten Material beruht, scheint allerdings problematisch), womit er eine lange und kontrovers geführte Diskussion zu entscheiden glaubt. (Zur Frage universaler Pentatonik vgl. Idelsohn, *Jewish Music*; Eric Werner, "Notes on the Attitude of the Early Church Fathers towards Hebrew Psalmody", in: *Review of Religion* 7 [1943], 349-352; Hanoch Avenary, "הערות לשאלת הפנטטוניקה במנגינות יהודיות" [On the Question of Pentatonism in Jewish Music], in: *Tazlil* 19 [1978/9], 26-27).

199 Weil, *Masoretic Chant*, 307 (§6.18).

200 Es sei denn, man wäre bereit, mit der unbewussten Niederschrift einer Offenbarung zu rechnen, wie sie z.B. in der Überlieferung des *Machzor Vitry* angedeutet wird.

Weils Rekurs auf musikalische und kognitionspsychologische Universalien, seine Rhetorik des Ursprungs und des Originalen spiegelt einen reduktionistischen und essentialistischen Diskurs, der immer noch materialverhaftet eher nach Gemeinsamkeiten sucht als charakteristische Unterschiede benennt. Diese Problematik für die Erforschung jüdischer Musik hatte Herzog schon in seiner Kritik am Ansatz Idelsohns erkannt, indem er feststellte "this research is particularly prone to conscious or unconscious wishes to justifiy a foregone conclusion that there is, indeed must be, a common base"[201]. Schliesslich kommen bei Weil von der Theorie Heinrich Schenkers geprägte Denkformen ins Spiel, die auf der analytischen Wahrnehmung von (instrumentaler, schriftlicher, absoluter) westlicher Kunstmusik beruhen und deren Übertragung auf ein primär mündlich funktionierendes und auf ganz anderen Prämissen beruhendes System äusserst problematisch ist.

2.3. Rekapitulation der exponierten Fragestellungen und Probleme

In diesem Kapitel wurde ein Überblick über ein breites Spektrum von Deutungsversuchen des hebräischen Akzentsystems gegeben. Dabei ging es gerade darum, nicht etwa nur musikwissenschaftliche Ansätze zu betrachten, sondern auch die Theorien und Beschreibungsversuche anderer Disziplinen einzubeziehen, um möglichst viele Aspekte des komplexen Phänomens zu erfassen. Die grundlegenden Fragen, die bezüglich der masoretischen Akzente und ihrer Ausführung gestellt wurden, seien hier in den wichtigsten Punkten zusammengefasst.

a) In der Frage der Entstehung und der historischen Entwicklung haben Vergleiche mit anderen ekphonetischen Notationen und mit älteren Systemen hebräischer Akzentuation Einsichten in die Besonderheiten der masoretischen Akzente erbracht. Dennoch sind viele Fragen bezüglich der Anfänge ihrer Notation nicht geklärt: Worin bestand die Tätigkeit der Masoreten bei der Akzentuierung des Bibeltextes? Wieweit haben sie musikalische Realität festgehalten oder formalistisch normiert? Wieweit haben sie Entscheidungen der Textexegese eingebracht? Sind die Akzente eine Niederschrift präskriptiv festgelegter Regeln oder geben sie ein deskriptives Protokoll des in der mündlichen Praxis Überlieferten wieder? Wieweit sind sie mnemonische Zeichen für melodische Motive? Wieweit verkörpert die masoretische Akzentuation eine Bearbeitung der

201 Herzog, *Masoretic Accents*, 1108.

mündlichen Tradition auf der Basis einer philologischen Analyse des Textes? Fragen dieser Art werden im folgenden Kapitel zunächst aufgrund rabbinischer Quellen angegangen, dann auch im Rahmen von grundsätzlichen Überlegungen zum Verhältnis von Schrift und Mündlichkeit bei der Torakantillation wie zum partiellen Verschriftlichungsprozess einer von Mündlichkeit bestimmten Überlieferung erörtert (Kap. 4 und 5).

b) Weitgehende Übereinstimmung besteht in der sich fortpflanzenden Auffassung, dass die masoretischen Akzente drei verschiedene Funktionen erfüllen: die phonetische Funktion legt die Wortbetonung fest, die syntaktische regelt die Gliederung, während die musikalische Funktion sich auf die melodische Gestaltung der Verse bezieht. Je nach Fragestellung der einzelnen Untersuchungen sind diese funktionalen Elemente allerdings ganz unterschiedlich bewertet und oft isoliert betrachtet worden, weil sich das Interesse auf die Priorität der einzelnen Komponenten und deren Verhältnis zueinander richtete.

c) Grammatiker und Philologen haben offensichtlich eine plakative, in der Regel nicht hinterfragte Vorstellung von dem, was Musik sein soll. Das äussert sich darin, dass ihre Beschreibung der musikalischen Funktion von einem engen, exklusiven Musikbegriff, wenn nicht überhaupt von dem konventionellen Wertmassstab abendländischer Kunstmusik ausgeht. Es führt ausserdem dazu, dass ihre Charakterisierung der sogenannten musikalischen Komponente der Akzente vage und undifferenziert bleibt. Von der frappanten Einsichtigkeit eines christlichen Schriftgelehrten hinsichtlich der Komplexität des Akzentsystems und der beschränkten Wahrnehmung innerhalb der alttestamentlichen Wissenschaft zeugen indessen die kritischen Sätze, die Franz Delitzsch anlässlich seiner Antrittsvorlesung in Leipzig 1867 äusserte. Sie seien ihrer Originalität wegen hier zitiert:

> Erwägt man nun, dass diese Ton- und Sinnzeichenschrift [...] in beiden Systemen [sc. der prosaischen und poetischen Bücher] bis ins Einzelste durch feste Gesetze bestimmt und durchaus der Willkür entnommen ist: so leuchtet ein, dass es keine leichte Mühe ist, sich mit den Feinheiten dieser Zeichenschrift vertraut zu machen, und gewiss hat es von jeher nicht sehr viel jüdische und nur wenige christliche Gelehrte gegeben, deren Hirn für allezeit lebendige Gegenwärtigkeit aller dieser Gesetze organisirt war. [...] Dass aber auch nicht ein einziger christlicher Gelehrter im Stande ist, auch nur einen Vers des A.T. nach dem gangbaren Notenwerthe der Accente zu singen, dürfen wir kühn behaupten.[202]

Aus der Einsicht, dass die Isolierung funktionaler Komponenten und deren analytische Beschreibung dem Gegenstand nicht gerecht werden, wird in der vorliegenden Arbeit die grundlegende Konsequenz gezogen, dass die Akzente nur als ganzheitliches musikalisches Phänomen sinnvoll zu betrachten sind. Damit bezieht sie sich bewusst auf die jüdische Tradition. Denn jüdische Autoren

202 Delitzsch, *Physiologie und Musik*, 24-25.

sind (seit Saʿadya Gaʾon und bis zu den modernen Masoraforschern) – soweit sie nicht nur Textkritik betreiben, sondern auch die Tradition berücksichtigen – stets von einem umfassenden Musikbegriff ausgegangen. Unter diesem Blickwinkel kann ohne Verlust die Priorität der melodischen Funktion behauptet werden, da sie sämtliche Aspekte wie Wortbetonung und die hierarchische Gliederung der Satzteile, rhetorische und exegetische Verdeutlichung als Komponenten der intonierten Gestaltung einschliesst. Dabei wird stets auch mit der Wirkung auf die Hörer gerechnet, insofern als die intonierte Artikulation die Perzeption des Textes unterstützt und damit das Verständnis des Sinnes überhaupt gewährleistet. Ebenso selbstverständlich werden hermeneutische Aspekte einbezogen. Was die Akzente so in ihrem soziokulturellen Rahmen leisten und was der Stellenwert ihrer schriftlichen Fixierung ist, hat Alexander Ringer einmal treffend zusammengefasst:

> Where textural-musical communication is a matter of daily routine, where, as in Jewish tradition, oral transmission and literacy exist not merely side by side but constantly interact, in such a dynamic cultural situation, it is reasonable to assume, only those specific musical elements will be fixed graphically which cannot be taken for granted in that situation or of which subsequent generations may have to be reminded, if proper continuity is to be maintained. That written sources do not necessarily document a written tradition deserves by now to be taken as axiomatic, and so does the fact, that the masoretic accents of the Hebrew Bible, like other accentual notations, were intended from the outset to determine little more but also no less than the traditional limits of proper liturgical performance.[203]

e) Das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit spielt eine wichtige Rolle sowohl im Hinblick auf die Phase der Verschriftlichung als auch für die weitere Überlieferung und für jede neue Realisierung in einer aktuellen liturgischen Situation. Daraus ergeben sich Fragen bezüglich der analytischen Wahrnehmung von Schriftzeichen und ihrer synthetischen Umsetzung. Vor allem komparatistische Untersuchungen haben deutlich gemacht, dass im Fall der masoretischen Akzente und ihrer Kantillation eine komplizierte Überlagerung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit stattfindet. Die folgenden Kapitel stellen sich zur Aufgabe, die besonderen Eigenschaften dieser textgeprägten Oralität herauszuarbeiten.

f) In diesem Zusammenhang ist – zumal im Hinblick auf strukturalistische Ansätze – die Frage nach dem Verhältnis von Text und dessen musikalischer Realisierung ganz grundsätzlich zu stellen: Wieweit decken sich musikalische Strukturen mit der Textstruktur? Wieweit folgen sie eigenen Gesetzmässigkeiten und wirken so umstrukturierend auf den Text zurück oder überdecken dessen Gesetzmässigkeiten? Anders gefragt: Lässt sich die Differenz zwischen Strukturen, welche die Sprache des Textes aufweist, und denen, die sich bei des-

203 Ringer, *Oral Transmission*, 425.

sen Realisierung ergeben, als musikalische Eigendynamik beschreiben? Anhaltspunkte für derartige Überlegungen bietet einerseits das Konzept der logogenen Struktur, das auf seine Implikationen für den spezifischen Fall der Bibelkantillation hin zu befragen ist; andererseits legt die Vorstellung vom Sprachcharakter der Musik und das Vorhandensein ausgereifter linguistischer Theorien und Modelle deren Übertragung auf das Akzentsystem nahe. Meine eigene Untersuchung stützt sich zudem auf empirisches Material, aus dessen Analyse sich Aufschlüsse über die Interaktion von textlichen und melodischen Strukturen ergeben. Nicht zuletzt ist für mich von Interesse die Praxis der Vermittlung von Kantillation als dynamisches Zusammenwirken mündlicher und schriftlicher Tradition, ein Thema, das in der Forschung abgesehen von wenigen Ausnahmen kaum eingehend behandelt worden ist.[204] In Verbindung mit Ergebnissen der Orality- und der Gedächtnisforschung können in Kapitel 5 Einsichten in die Gesetzmässigkeiten der Rekonstruktion, der Überlieferung wie des Systems an sich gewonnen werden.

Zunächst aber sollen rabbinische Quellen von den Anfängen bis ins späte Mittelalter befragt werden, wie sie die Akzentuierung des Bibeltextes und die Praxis der Kantillation zur Sprache bringen.

204 Vgl. etwa die Arbeiten von Alvarez-Pereyre.

3. Belege für Kantillation und Akzentzeichen in der frühen jüdischen Literatur

Aufgrund der allgemeinen Beobachtungen zur Funktion der rituellen Lesung heiliger Schriften ist anzunehmen, dass eine irgendwie geartete Form der Kantillation von Anfang an die Lesung im jüdischen Kult begleitet hat. Die früheste Beschreibung einer öffentlichen Schriftlesung findet sich im Buch Nehemia, das die Rückkehr der Juden aus dem babylonischen Exil beschreibt und dessen Entstehung auf die Zeit um 450 v.d.Z. datiert wird. In Nehemia Kapitel 8 wird berichtet, wie Esra, der Anführer der Remigrantengruppe, die Leute zur Verlesung des Gesetzes versammelt:

> Und Esra, der Schriftgelehrte, stand auf einem Holzgerüst, das man zu diesem Zweck hergestellt hatte. [...] Und Esra öffnete das Buch vor den Augen des ganzen Volkes, denn er überragte das ganze Volk. Und als er es öffnete, stand das ganze Volk auf. Und Esra pries den Herrn, den grossen Gott, und das ganze Volk antwortete: Amen, Amen! – wobei sie ihre Hände emporhoben. Und sie verneigten sich und warfen sich vor dem Herrn nieder mit dem Gesicht zur Erde. Und die Leviten machten dem Volk die Tora verständlich, und das Volk stand auf seinem Platz. Und sie lasen aus dem Buch, aus dem Gesetz Gottes, abschnittsweise vor (*mefōraš*) und gaben den Sinn an (*we-śōm śekhel*) und machten das Vorgelesene verständlich (*wa-yavīnū ba-miqraʾ*).[205]

Obwohl die Stelle allgemein aufgefasst wird als Reflex einer Gottesdienstpraxis aus der Zeit der Entstehung des Buches Nehemia, wenn nicht gar als Beleg für die Institution der Schriftlesung im frühen Synagogengottesdienst, besteht Skepsis bezüglich des historischen Wertes der Information[206]. Denn die Frage, ob Esra und die Gemeinde einer schon etablierten liturgischen Praxis folgen oder ob die rituellen Elemente des späteren Synagogengottesdienstes (Versammlung, Toralesung, Öffnen der Rolle, Stehen des Volkes, Segen, Lesung, mündlicher Targum) aus der Beschreibung in Neh 8 übernommen wur-

205 Neh 8,4-8.

206 Auch Deut 31,10-13 erwähnt die Pflicht zur öffentlichen Toralesung (hier in siebenjährigem Abstand), während 2Reg 22,1-13, und Act 15,21 bereits auf einen etablierten Brauch der Schriftlesung in einer Synagoge als Versammlungsort schliessen lassen; ausdrückliche Hinweise auf die Toralesung als eine alte Einrichtung finden sich auch bei den frühjüdischen Autoren Philo (*De Somniis* II § 127) und Josephus (*Contra Apion* II § 175). Schliesslich wird die Institution der Toralesung im palästinischen Talmud folgendermassen differenziert: "Mose ordnete für Israel an, dass sie aus der Tora an Shabbattagen, an Feiertagen, an Neumondtagen und an Halbfeiertagen vorlesen, denn es steht geschrieben: Und Mose verkündete den Kindern Israel die Feste Gottes (Lev 23,44). – Esra ordnete für Israel an, dass sie aus der Tora am zweiten [Montag], am fünften [Donnerstag] und am Shabbatnachmittag vorlesen." (yMeg IV,1 [75a]; Parallelen MekhY *bešallaḥ* 1 [p. 154], Sof X,1).

den, bleibt offen.[207] Die Verse geben keinen Aufschluss über die Art der Vorlesung, noch findet sich ein Anhaltspunkt für eine musikalische Komponente des Vortrags. Bemerkenswert ist aber der Hinweis, dass der hebräische Text verdeutlicht wurde (*mefōraš*), so dass die Versammelten ihn verstehen konnten. Damit ist womöglich die Targumpraxis der vers- bzw. abschnittsweise eingeschobenen Übersetzung ins Aramäische gemeint, zu einer Zeit, da dieses sich als Umgangssprache durchsetzte und der Gebrauch des Hebräischen sich allmählich auf Sakral- und Lehrbereich reduzierte. Geht man indessen davon aus, dass die Juden in Judäa noch genügend Hebräisch verstanden, ist eher an Interpretation als an Übersetzung zu denken.[208] Vers 8 impliziert jedoch begrifflich eine Unterscheidung zwischen 'übersetzen' (*p-r-š*) und 'verstehen, interpretieren' (*b-y-n*).[209]

Eine rabbinische Diskussion, in deren Zusammenhang es um den Urheber der aramäischen Übersetzung der prophetischen Bücher geht, legt den Vers Neh 8,8 in diesem Sinne aus:

> Rav Iqa' bar Avin sagte ja im Namen Rav Ḥanan'els im Namen Ravs: Es heisst: UND SIE LASEN IN DEM BUCH DER LEHRE GOTTES, DEUTLICH, MIT ANGABE DES SINNES, SODASS SIE DAS GELESENE VERSTANDEN (Neh 8,8). – SIE LASEN IN DEM BUCH DER LEHRE GOTTES, das ist die Schrift (*miqra'*); DEUTLICH, das ist die Übersetzung (*targūm*); MIT ANGABE DES SINNES, das sind die Verse, SODASS SIE DAS GELESENE VERSTANDEN, das sind die Sinnabschnitte (*pisqē ṭe'amīm*) und, wie manche sagen, die Überlieferung (*ha-massōret*).[210]

207 Allerdings fehlen die wichtigen Elemente der Rezitation von Shema' und Amida. Entgegen der Auffassung, dass sich der Synagogengottesdienst aus der beschriebenen und ähnlichen Versammlungen entwickelt habe, ist wohl eher anzunehmen, dass liturgische Formen schon bestanden, die Neh 8 spiegelt, ohne selbst der literarische oder gar historische Bericht über einen Synagogengottesdienst zu sein. Die Stelle ist quellenkritisch schwierig, doch scheint plausibel, Vers 8 als Zusammenfassung und Konklusion des ganzen Abschnitts zu betrachten, was auch den Wechsel des Subjektes erklären würde (vgl. H.G.M. Williamson, *Ezra Nehemiah* [= *World Biblical Commentary*, Bd. 16] Texas 1985, 281-90). Schäfer (*Text, Auslegung und Kommentar*, 165f.) sieht in der Vorlesung in Neh 8 "eindeutig liturgischen Charakter" und weist darauf hin, dass der Terminus *tōrā* hier erstmals als Eigenname für die zum Buch (*sefer*) gewordene Sammlung von Texten auftritt.

208 Cf. McNamara, *New Testament*, 155f.

209 Das Wort *mefōraš*, abgeleitet aus der Wurzel *p-r-š* 'aufbrechen', kann auf das 'Brechen' der Sprache beim Übersetzen bezogen werden. Für die Wurzel *b-y-n* findet sich im Zusammenhang mit dem Verständnis der schriftlichen Offenbarung eine bemerkenswerte Parallele im Koran. Dort heisst es (z.B. Sure 16, 103 [105]), Gott habe den Koran dem Propheten Muhammad in "deutlicher (*mubīn*) arabischer Sprache" geoffenbart. In beiden Fällen, Koran und Tora, geht es um die Parameter Heilige Schrift, deren Verkündigung in der entsprechenden 'heiligen Sprache' und das damit bezweckte Verstehen bei den Hörenden (vgl. Haas, *Voraussetzungen*, 130).

210 Hier nach bMeg 3a; das Dictum erscheint parallel in bNed 37b, wo die Akzente ebenfalls als Teil der biblischen Offenbarung angesehen werden. Die Varianten in GenR 36,8 und ähnlich in yMeg IV,1 (74d) überliefern eine auf interessante Weise verschiedene Version: "UND SIE LASEN IN DEM BUCH DER LEHRE GOTTES, das ist die Schrift (*miqra'*); DEUTLICH, das ist

Es geht in dieser Erklärung um den eigentlichen Zweck der Schriftlesung, das Verstehen, und um jene Komponenten, die das Verständnis unterstützen. In der typischen Form einer Wort-für-Wort-Erklärung zergliedert das Dictum den zitierten Schriftvers in einzelne Segmente. Die ersten beiden Lemmata heben den Gegensatz von schriftlicher und mündlicher Funktion hervor. Der Begriff *miqra'*, wörtlich 'das Gelesene', meint den verbindlichen Konsonantentext der kanonischen Bücher, der nur von einer schriftlichen Vorlage aus vorgetragen werden darf. Demgegenüber *muss* die Übersetzung (*targūm*) auswendig erfolgen. Der Targum ist mithin auch nicht an Wörtlichkeit gebunden, sondern bewegt sich immer schon in Richtung Kommentar und Interpretation.[211]

Die nächsten beiden Lemmata (*pisqē ṭeʿamīm, ha-massōret*) sind weniger eindeutig. Es geht jetzt um den inhaltlichen Aspekt der Sinnvermittlung, den die Rabbinen mit der Gliederung des Textes in Verbindung bringen.[212] Wenn die erste Unterteilung mit *pesūqīm* die Verse meint, müsste sich die Constructus-Verbindung *pisqē-ṭeʿamīm* konsequenterweise auf die weitere Gliederung der Verse beziehen, was auch durch das nachgestellte Argument der mündlichen Tradition (*ha-massōret*) bekräftigt wird. Ob der Begriff hier schon explizit die Akzente der Torakantillation meint, lässt sich freilich nicht entscheiden. Wenn nicht an Zeichen, so ist sekundär aber sicher an die kantillierende Praxis zu denken.

der Targum; SINN HINEINLEGEND, das sind die Akzente (*ha-ṭeʿamīm*); UND SIE VERSTANDEN DIE LESUNG, das sind die Versanfänge (*raʾšē-psūqīm*). R. Ḥiyya b. Lulyani sagt: Das sind die Zuordnungen der Wörter; die Rabbinen von Caesarea schliessen von da auf die Überlieferung (*ha-massōret*)." (GenR 36,8 [p. 342-343]) Ungeachtet der Stelle, auf die sie bezogen ist, erscheint in den beiden palästinischen Quellen (GenR und yMeg) die Vokabel *ṭeʿamīm*, die möglicherweise als Terminus auf schriftliche Akzentzeichen verweist. Zu der Version von GenR findet sich in der Handschrift Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. hebr. 30 eine Variante, die den Namen eines bestimmten Akzentes (*atnaḥ*) anführt: "SINN HINEINLEGEND bezieht sich auf die Akzente; UND SIE VERSTANDEN DIE LESUNG bezieht sich auf die Versanfänge. R. Ḥiyya b. Lulyani sagt, dass dies die Entscheidungen (*hekhraʿōt*) und die Ruhepause (*atnaḥta*) seien". – Doch ist auch hier ungewiss, ob *atnaḥta* für ein schriftliches Zeichen steht oder – wie Yeivin meint – nur auf eine Sprechpause hinweist (vgl. Yeivin, *Introduction*, 164 [§ 190]). Der Begriff *pisqē-ṭeʿamīm* in den beiden babylonischen Versionen scheint dagegen auf Sprache und Syntax bezogen zu sein (cf. infra p. 99ff.; cf. Dotan, *Masorah*, 1410f.; Dohmen/Stemberger, *Hermeneutik*, 76f.).

211 Vgl. den mit dem Lemma *mefōraš* wurzelverwandten Begriff *pērūš* 'Kommentar'.

212 Cf. Kogut, *Correlations*, 14.

Der Kommentar von Rashi[213], der zum Problem der Akzente an mehreren Stellen Auskunft gibt und deshalb beigezogen werden soll, lässt hier keinen Zweifel offen. Zu der zitierten Stelle bMeg 3a gibt Rashi folgende Worterklärungen:

> *miqra'* – das hebräische Wort für den Pentateuch (*ḥūmaš*); *ha-pesūqīm* – wie man unterteilt; *pisqē-ṭe'amīm* – die Melodien (*negīnōt*) [sc. der Torakantillation] werden Akzente (*ṭe'amīm*) genannt.

Rashi scheint die "Melodien" (*negīnōt*) mit den *ṭe'amīm* synonym zu setzen, doch bedingt diese Erklärung eine Unterscheidung von Akzentzeichen und kantillierender Ausführung, die erst später als signifikant in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen ist.[214] So differenziert Rashi die Begrifflichkeit just zu dem Zeitpunkt, da die masoretischen Akzente der tiberianischen Schule sich als kanonische Tradition festigten.

Charakteristisch für alle rabbinischen Belege ist die unbestrittene Auffassung, dass das Kantillieren integraler Bestandteil der Tora(lesung) ist.[215] Wenn im folgenden Dictum auch für das Studium der Mischna, also der mündlichen Überlieferung, Gesang gefordert wird, kommen verschiedene Beweggründe zusammen :

> R. Shefatya sagte im Namen R. Yoḥanans: Jeder, der die Schrift liest ohne Melodie (*ne'īmā*) und die Traditionsliteratur lernt ohne Gesang (*zimrā*), über den sagt die Schrift: So habe ich ihnen Gesetze gegeben, die nicht gut waren [...]

213 Akronym für *Rabbi Šlōmō Yiṣḥaqī* (1040-1105); sein Talmudkommentar übte wie auch der Torakommentar kanonischen Einfluss auf die gesamte spätere Tradition aus. Ihn heranzuziehen empfiehlt sich hier aus zwei Gründen: Rashis Kommentar zeichnet sich aus durch sachbezogene, textgebundene Auslegung, die oft dem *Pshat*, dem einfachen Schriftsinn, den Vorzug gibt. Rashi rezipiert aber auch auf breiter Basis die Midraschtraditionen des frühen Mittelalters und bildet in gewisser Weise deren Summe. Zu den Akzenten gibt er an mehreren Stellen definitorische Erklärungen. Er richtet seine Aufmerksamkeit zudem oft darauf, um seine Schriftauslegung zu stützen, so etwa im Kommentar zu Ez 1,11: "[...] Hätte ich nicht den Akzent *zaqef gadol* als Punktation über *u-fnēhem* (וּפְנֵיהֶם) gesehen, hätte ich nicht gewusst, wie [der Vers] auszulegen ist. Aber die Punktation lehrte mich zu unterscheiden und das Wort *u-fnēhem* für sich allein zu betrachten" (vgl. auch die Kommentare zu Ex 15,17; Jer 3,8; Ez 1,18; bMeg 12a). In gleicher Weise argumentiert wenig später (1. Hälfte des 12. Jahrhunderts) der spanische Torakommentator Abraham Ibn Ezra: "Du solltest nicht auf eine Interpretation hören oder dich mit ihr einverstanden erklären, die nicht mit der Akzentuation übereinstimmt, denn der Akzentsetzer (*ba'al ha-ṭe'amīm*) wusste es besser." (*Sefer Moznayim* 4b, zitiert nach Yeivin, *Introduction*, 218 [§ 286]; vgl. Ackermann, *Das hermeneutische Element*, 56). Zum Verhältnis der mittelalterlichen Torakommentatoren gegenüber der Akzentuation vgl. Shereshevsky, *Accents*, 280; Dohmen/Stemberger, *Hermeneutik*, 116f.; Kogut, *Correlations*, 46, und insbesondere Ackermann, *Das hermeneutische Element*, 31-63.

214 Vgl. Spector, *Chanting*, 205; vgl. dazu supra p. 45f.

215 Das von Grözinger angeführte Gegenbeispiel (QohR 7,5 [p. 37a]) greift deshalb nicht, weil dort in pejorativem Sinne nur von Rezitatoren des mündlichen Targums (*metūrgemanīm*) die Rede ist, nicht aber von solchen, die den primären Schrifttext kantillieren (cf. Grözinger, *Musik und Gesang*, 119).

SATZUNGEN, DURCH DIE SIE NICHT LEBEN (Ez 20,25). Abbaye erwiderte: Weil einer nicht versteht, die Stimme zu versüssen (*li-bsōmē qalā*), willst du über ihn [heraus]lesen SATZUNGEN, DURCH DIE SIE NICHT LEBEN![216]

Die Stelle gilt als locus classicus und wird in der Sekundärliteratur ebenso beständig wie undifferenziert als Begründung für die Unabdingbarkeit der Kantillation beim Lesen wie beim Lernen angeführt.[217] Bisweilen wird das Dictum R. Shefatyas auch so gedeutet, dass Melodie und Gesang die mnemotechnische Aneignung unterstützten. In diesem Sinne lautet auch eine Erklärung der Tosafisten, die bMeg 32a kommentiert und die geläufige Einsicht belegt, dass zwischen Auswendiglernen bzw. -wissen und singender Wiedergabe eines Textes ein direkter Zusammenhang besteht:

we-ha-šōnē 'und wer lernt' – Denn sie pflegten die Lehrsätze der Mischna mit Gesang (*be-zimra*) zu lernen, da sie sie mündlich [d.h. ohne Zuhilfenahme von Büchern] lernten, und dadurch konnten sie sich besser erinnern.[218]

Diese Ansicht hat Grözinger noch mit einer anderen Stelle in Verbindung gebracht, an der "im Zusammenhang von Lernen, Vergessen und beständigem Repetieren auch vom 'Singen' die Rede ist":

R. Yehoshua ben Qorḥa sagt: Jeder der Tora lernt und sie nicht repetiert, gleicht einem Menschen, der sät und nicht erntet. R. Yehoshua sagt: Jeder der Tora lernt und sie in Vergessenheit geraten lässt, gleicht einer Frau, die gebärt und [sogleich] begräbt. R. Aqiba sagt: Singe täglich, singe täglich![219]

Nicht nur die Abfolge von Sätzen der mündlichen Überlieferung, auch das sinnstiftende Lesen der Schrift wird leichter memorierbar, wenn sprachliche mit melodischen Strukturen verbunden werden. In der Aussage R. Shefatyas kommt aber noch eine moralisch-theologische Implikation hinzu, wonach nur gesungene Rezitation von Gutem ist. R. Abbaye dagegen relativiert das Argument mit einem ästhetischen Hinweis auf die Schönheit der Stimme, der das Element des Geschmackssinns, das ursprünglich ja im Begriff *ṭaʿam* steckt, in Erinnerung ruft. Zugleich nimmt das Verb *b-s-m* 'versüssen', wörtlich 'parfümieren', auch Bezug auf das vorangegegangene Wort *neʿīmā* 'Melodie', welches an das Adjektiv *naʿīm* 'angenehm, lieblich' anklingt.

216 bMeg 32a; Parallele Sof III,10: hier ohne den Einwand Abbayes und mit der Variante *zmīra* für *zimra*.

217 Z.B. Elbogen, *Gottesdienst*, 503; Idelsohn, *Jewish Music*, 35; E. Werner, *Sacred Bridge*, 103; Avenary, *Studies*, 8.

218 bMeg 32a, Tos *we-ha-shone*. So auch Saʿadya Gaʾon, der den Gebrauch von Akzenten mit dem Argument rechtfertigt: "... so ist es leichter zu lesen und zu erinnern" (zitiert nach Goshen-Gottstein, *Tiberian Bible Text*, 95 n. 54; vgl. Yeivin, *Prosodic Accents*, 48).

219 bSan 99a; vgl. hierzu auch EkhR 2,19 (Ed. Buber p. 120), wo die Wurzel *r-n-h* 'jubeln, jammern' auf den mnemotechnischen Aspekt des Torasingens bezogen wird; ausserdem Grözinger, *Musik und Gesang*, 109ff.

Bemerkenswert an diesen Aussagen ist die Körperzentriertheit in der Auffassung von Gesang sowohl bei der Klangproduktion als auch hinsichtlich der Wirkung auf die Hörenden. Zur Beschreibung dessen, was als 'schöne Stimme' gelten kann, werden synästhetische Momente evoziert, welche die Sinnlichkeit der menschlichen Stimme hervorheben. Das Kriterium der sinnlichen Qualität der Stimme ist immer auch an der Rezeption ausgerichtet, und die Körperlichkeit des Singens steht im Dienst des zu übermittelnden Textes. Alles, was die gute Stimme ausmacht, korrekte Artikulation, klangliche Anmut und sinnstiftende Intonation, gleicht die Defizienz der schriftlichen Notation aus und sichert, dass der Text nicht nur auditiv perzipiert, sondern auch emotional und rational aufgenommen werden kann.[220]

Wer also einen Text verständlich zu Gehör bringen will, muss dies akustisch auch angemessen realisieren können, muss mithin über eine entsprechend angenehme und flexible Stimme verfügen. Diese Einsicht kommt zum Ausdruck im folgenden Abschnitt:

> [Mischna:] Stellt man sich zum Beten hin, so lässt man einen Greis [und Geübten als Vorbeter vor die Lade treten, der Kinder hat und dessen Haus leer ist, damit sein Herz sich ganz dem Gebet hingebe]. Die Rabbanan lehrten: Stellt man sich zum Beten hin, so lässt man nur einen Geübten vor die Lade treten, auch wenn ein Greis und ein Gelehrter anwesend sind. [Was für einen Geübten?] R. Yehuda sagt: Einen der mit Anhang [d.h. Familie] belastet ist und doch nichts besitzt, sich auf dem Felde abmüht und dessen Haus leer ist, von tadellosem Lebenswandel, demütig, beim Volke beliebt und der Anmut hat (*yeš lō neʿīmā*), eine angenehme Stimme (*we-qōlō ʿarev*)[221] hat, im Lesen von Tora, Propheten und Hagiographen sowie im Studium von Midrasch, Halakha und Aggada bewandert und in allen Segenssprüchen kundig ist. Da richteten die Rabbanan ihre Augen auf R. Yiṣḥaq bar Ami.[222]

220 Die Verbindung von auraler und geschmacklicher Kategorie bei der Klangproduktion und -rezeption begegnet auch in antiken und mittelalterlichen lateinischen Texten, etwa bei den Wörtern *dulcis* und *suavis* und Ableitungen davon (vgl. eine auf die *Scholica enchiriadis* bezogene Erörterung dazu bei Max Haas, *Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung*, Bern etc. i.Vorb.).

221 Wie *ṭaʿam* und *b-s-m* meint *ʿarev* 'süss, angenehm' ursprünglich in Bezug auf eine gute Mischung beim Würzen (cf. Jastrow, *Dictionary*, 1110b und 1117a). In die gleiche Kategorie gehört folgende Halakha: "Auch durften sie [sc. die Leviten] nicht mit Laute und Harfe begleiten, sondern nur mit dem Munde, um der Melodie Würze zu geben (*li-ten tevel ba-neʿīmā*)" (mArakh II,6). Auch hier wird mit Bezug auf das Organ die besondere Qualität der stimmlichen Artikulation hervorgehoben und mit dem Geschmackssinn in Verbindung gebracht. Während *ṭaʿam* und *b-s-m* auf Wahrnehmungen des Geschmacks- und Geruchssinnes referieren, also 'von angenehmem Geschmack oder Geruch' meinen, konnotiert *ʿarev* – und zumal die hier zitierte Formulierung aus dem Hohen Lied (Cant 2,14) – aber auch einen mit Erotischem verbundenen Reiz. Der Bezug auf diese Stelle ist insofern pikant, als er hier das Stimmideal für den Vorbeter stützt und andernorts (bBer 24a) in Bezug auf die Stimme der Frau als sinnliche Ausstrahlung interpretiert wird, worauf dann das Verdikt begründet wird, dass die Frau nicht öffentlich ihre Stimme hören lasse. Cf. infra p. 181ff.

222 bTaan 16a.

So lautet der Katalog vielseitiger Anforderungen an einen geeigneten Vorbeter. Rashi präzisiert den Begriff *neʿīmā* 'Anmut' mit der Erklärung, dies sei der "Reiz der Stimme (*bsōmē-qalā*), der das Herz [sc. der Anwesenden] bewegt"[223]. Das starke Bewusstsein der Rabbinen für die Wirkung der Schriftlesung äussert sich, wie diese Stellen zeigen, nicht nur in der Aufmerksamkeit für die richtige Gliederung des Textes, sondern auch in der Forderung nach einer ästhetisch ansprechenden Darbietung. Die Metaphorik zur Beschreibung der melodischen Kantillation beschränkt sich nicht auf das Register der akustischen Wahrnehmung, sondern spricht ein mehrere Sinne betreffendes Sensorium an, das über die analytische Wahrnehmung von Parametern wie Tonhöhe und Rhythmus hinausgeht. Mit solcherlei musikbezogener Bildsprache wird der Ausrichtung auf die Rezeption auch in einer Spruchsammlung in *Shir ha-Shirim Rabba*, einem exegetischen Midrasch zum Hohen Lied, Nachdruck verliehen:

> [Von Honigseim triefen deine Lippen, Braut, unter deiner Zunge ist Honig und Milch (Cant 4,11). Was bedeutet das?] R. Elʿazar sagt: Jeder, der Worte der Tora öffentlich vorträgt und sie den Zuhörern nicht angenehm (*ʿarevīn*) sind, [...] dem wäre besser, er hätte sie nicht gesagt. R. Yose sagt: Jeder, der Worte der Tora öffentlich vorträgt und sie den Hörern nicht angenehm sind wie Honig, [...] dem wäre besser, er hätte sie nicht gesagt. Die Rabbanan sagen: Jeder, der Worte der Tora öffentlich vorträgt und sie den Hörern nicht angenehm sind wie Honig und Milch, [...] dem wäre besser, er hätte sie nicht gesagt. [...] R. Levi sagte: Auch wer die Schrift vorliest in ihrer Süsse und ihrer Melodie (*be-ʿanūgō u-ve-niggūnō*), über den heisst es: Honig und Milch sind unter deiner Zunge (Cant 4,11).[224]

Während in bMeg 32a (cf. p. 94f.) Fälle unguten Verhaltens zusammengestellt waren, findet sich hier eine Aufzählung positiver Assoziationen zum zitierten Schriftvers. Nach einer repetitiven Steigerung negativ argumentierender Aussagen bringt das Dictum R. Levis die Sache begrifflich auf den Punkt. Hier ist explizit die Rede von der zu lesenden Schrift (*miqraʾ*), die der Vorleser *(ha-qōrʾē)* mit der entsprechenden Melodie vorträgt. Wenn dies in sinnlich attraktiver Weise geschieht, scheint auch das Verständnis des Textsinnes in seiner Vielschichtigkeit gewährleistet. Auf der andern Seite ist gerade jener, der eine schöne Stimme hat, in stärkerem Masse verpflichtet, das Amt des Vorbeters zu übernehmen, weil ihm die Fähigkeit gegeben ist, die Schrift zu ihrem eigenen Vorteil zu Gehör zu bringen.[225]

Schliesslich soll der Gesang des Vorbeters bei der Torakantillation aber auch nicht ausufern. Der Vorbeter muss sich zeitlich und formal an den sakralen

223 Rashi zu bTaan 16a.

224 CantR 4,24 (zu 4,11).

225 PesR 25,3 legt den Vers Prov 3,9 (Ehre den Herrn mit deinem Besitz) unter anderem so aus: "Wenn Du etwa eine schöne Stimme hast [als Besitz] und in der Synagoge sitzt, steh' auf und ehre den Herrn mit deiner Stimme."

Rahmen der Liturgie halten. Darüber handelt ein alter Lehrsatz, der die unterschiedliche Bewertung von profanem und sakralem Gesang thematisiert:

> Die Rabbanan lehrten: Wer einen Vers aus dem 'Lied der Lieder' [Canticum] als eine Art *Lied* (*ke-mīn zemer*) singt und wer in einem Gasthaus einen Schriftvers zur ungeeigneten Zeit vorliest, bringt Unglück über die Welt.[226]

In der früheren Version der Tosefta wird der Satz R. Aqiba zugeschrieben, was ihm zusätzliches Gewicht und die Autorität des Alters verleiht. Am Beispiel des Hohen Liedes, einem Text, der aufgrund seines Inhalts zum weltlichen Lebensbereich hin tendiert und Sinnlichkeit vermittelt, wird statuiert, dass es nicht von Gutem sei, die Schrift in der Art profaner Lieder oder von Instrumentalmusik (*zemer*) vorzutragen. Dazu führt Rashi dann aus, gemeint sei jemand, der mit einer anderen Melodie singe, nämlich einer, die nicht auf der kanonischen Punktation (*niqqūd*) basiere. Und er erklärt den scheinbaren Widerspruch, dass das Hohe Lied zwar zur Hauptsache ein Lied sei, aber dennoch nicht als (weltliches) Lied gesungen werden dürfe, mit dessen Zugehörigkeit zum Schriftkanon.[227] Demnach liegt die Bestimmung dieses Textes allein in der gesungenen Vorlesung, die auch eine festgesetzte Zeit bedingt.

Ein zentrales Problem, das die frühen Textbelege im Zusammenhang mit Akzenten und Kantillation aufwerfen, ist die Frage, ob je schon von schriftlichen Zeichen die Rede ist. In den bisher zitierten Stellen erschien der Begriff *ṭeʿamīm* ausschliesslich mit Bezug auf die Gliederung und die stimmliche Realisierung des Textes, deren Tradierung in den Bereich der mündlichen Tora fällt. Zumindest aufgrund einer Stelle lässt sich die Hypothese nicht ganz ausschliessen, dass der Begriff *ṭeʿamīm* sich auch auf schriftlich festgehaltene Zeichen bezieht:

> Weshalb wischt man sich nicht mit der Rechten ab, sondern mit der Linken? Raba erklärte: Weil die Tora mit der Rechten [Gottes] gegeben wurde, wie es heisst: VON SEINER RECHTEN KOMMT IHNEN DAS FEUER DES GESETZES (Deut 33,2). Rabba bar Ḥana erklärte: Weil sie [sc. die rechte Hand] dem Mund nahe ist. R. Shimʿon b. Laqish erklärte: Weil man mit dieser die Tefillin befestigt. R. Naḥman b. Yiṣḥaq erklärte: Weil man mit dieser die Akzente der Tora (*ṭaʿamē tōrā*) zeigt. Hierüber streiten auch Tannaim: R. Eliʿezer erklärte: Weil man mit dieser isst. R. Yehoshua erklärte: Weil man mit dieser schreibt. R. Aqiba erklärte: Weil man mit dieser die Akzente der Tora (*ṭaʿamē tōrā*) zeigt.[228]

226 bSanh 101a; Parallele tSan 12,10 (p. 433).

227 Rashi zu bSanh 101a.

228 bBer 62a; die Diskussion knüpft an ein Dictum R. Aqibas an, wonach man nicht in Richtung Osten oder Westen (also potentiell in Richtung des Tempels) seine Notdurft verrichten und sich den Hintern nicht mit der rechten Hand abwischen dürfe. Vgl. auch die Variation des gleichen Motivs in einem andern Assoziationszusammenhang, nämlich einer aggadischen Auslegung in MTeh 35,2, die sich auf Ps 35,10 (ALLE MEINE GEBEINE SOLLEN SAGEN: HERR, WER IST WIE DU) bezieht und aufzählt, in welcher Weise die verschiedenen Körperteile zum Lob Gottes wirken: "Mit meiner rechten Hand, indem ich schreibe, oder mit ihr die Akzente der

Die Stelle gehört zu den Gemeinplätzen innerhalb der Zitatensammlung der Sekundärliteratur über Masora und Kantillation, ohne dass sie jedoch weitergehend auf ihre Implikationen befragt worden wäre. Zunächst fällt auf, dass hier der Begriff *ṭaʿamē tōrā*, der später zum eigentlichen Terminus wird, beiläufig erscheint. Der Diskussionszusammenhang handelt von angemessenem Verhalten in der Umgebung eines Sakralbereiches. Für die Unterscheidung von Profan- und Sakralbereich spielen Himmelsrichtungen ebenso eine Rolle wie die Körperhälften des Menschen. Der rechten Hand werden bezugnehmend auf den zitierten Schriftvers neben der vitalen Funktion des Essens mehrere zum Ritualbereich gehörende Handlungen zugeordnet. Das Tefillinlegen als erstes, aber auch das Schreiben zählt in gewisser Weise dazu; ebenso der Hinweis auf die *ṭaʿamē tōrā*, der nicht nur wörtlich wiederholt, sondern auch im Dreigestirn der tannaitischen Gelehrten dem bedeutenden R. Aqiba zugeschrieben wird. Ob hier an schriftliche Zeichen zu denken ist, auf die mit der Hand gezeigt werden kann, oder an Handzeichen, mit denen die Akzente angedeutet werden, ist aufgrund der Terminologie nicht entscheidbar. Denkt man an die kultische Situation der Lesung, käme nur ein punktierter Text von Nevi'im und Ketuvim für die Haftara (Prophetenlesung) in Frage. Denn in der Torarolle, bei deren Lesung es üblich ist, den Text mit der Hand zeigend zu verfolgen, darf es keine Zusatzzeichen geben. Denkt man hingegen an die Situation des Schriftstudiums und des Lernens, wären punktierte Texte zwar erlaubt, doch geht es dann primär um das Memorieren und die Interpretation, und es gibt keine Usanz, ihn zeigend zu verfolgen. Mir scheint, dass alle diese Erwägungen am ehesten nahelegen, bei der zitierten Stelle auf Handbewegungen zu schliessen.[229]

In eine andere Richtung deutet die Interpretation Rashis zu dieser Stelle:

> *ṭaʿamē tōrā* – die Melodien (*negīnōt*) der Akzente (*ṭaʿamē miqraʾ*) für Tora, Propheten und Hagiographen, sei es in [Form der] Punktation [der Zeichen] im Buch, sei es durch die Erhöhung der Stimme und das Erklingen der melodischen Wendungen der Kantillation (*be-ṣilṣūl neʿīmōt ha-negīnā*) von Pashta und Darga und Shofar Mahapakh[230]. Er [sc. der Vorbeter] führt seine Hand entsprechend dem Sinn/Akzent (*ṭaʿam*) der Melodie, das habe ich selber gesehen bei Vorbetern, die aus dem Land Israel kamen.[231]

Tora (*ṭaʿamē tōrā*) zeige, [...] mit meinen Ohren höre ich auf die Akzente der Tora (*ṭaʿamē tōrā*)."

229 Zur Datierung schriftlicher Zeichen siehe Dotan, *Chronology*, 97, vgl. auch Machzor Vitry, 91, und infra p. 115ff.

230 Das sind Namen von Akzenten.

231 Rashi zu bBer 62a. Die Praxis wird auch dokumentiert durch den Reisebericht des Petachja von Regensburg in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts: "In Babylon gibt es dreissig Synagogen [...]. Es gibt dort keinen Chazan; wem es das Oberhaupt der Jeschiva gebietet, der betet vor. [...] Wenn sie lernen und sich in der Melodie irren, zeigt sie ihnen das Oberhaupt der Jeschiva mit dem Finger, und sie verstehen, wie die Melodie geht." (Grünhut, *Rundreise*, I,24 [Text] bzw. Schreiner, *Benjamin*, 151 [Übersetzung]).

Interessant ist hier zunächst, wie Rashi die Bedeutung des Begriffs *ṭaʿamē tōrā* aufspaltet, so dass er einerseits die Grapheme und andererseits deren melodische Ausführung bezeichnen kann. Dabei scheint die umständliche Formulierung, mit der die Realisierung der Einzelzeichen umschrieben wird, auf den komplexen Umsetzungsprozess vom graphischen Befund zur erklingenden Kantillation des Vorbeters hinzuweisen. Hinzu kommt nun aber der Hinweis auf die den Gesang begleitenden Handbewegungen, die Rashi bei palästinischen Vorbetern beobachtet hat. In diesem Sinn kann die Stelle bBer 62a mit einiger Wahrscheinlichkeit als Beleg für die Verwendung von Handzeichen verstanden werden, die sich auch in der liturgischen Situation ohne jeglichen Bezug auf schriftliche Akzentzeichen anwenden liessen, die aber vor allem pädagogischen Zwecken dienten.[232]

Dass der Begriff *ṭaʿamē tōrā* für die Grapheme der Akzente steht, lässt sich also nicht für den talmudischen Beleg, sondern erst für die Erklärung von Rashi im 11. Jahrhundert mit Sicherheit behaupten. Zu erwähnen sind hier schliesslich zwei Belegstellen, die mutmasslich von der Existenz schriftlicher Zeichen zeugen. In einer Variante von GenR 36,8 (cf. supra p. 93 n. 210) sowie in ExR 2,6[233] werden im Zusammenhang exegetischer Erörterungen einschlägige Begriffe verwendet, die – zumindest später – auch als Akzentnamen verwendet worden sind. Bei beiden Midraschstellen ist aber lediglich das Vorhandensein einer Gliederungstradition in Bezug auf die Textsyntax unzweifelhaft.

Die Rabbinen waren immer wieder bemüht, den Stellenwert der Akzente und vor allem den ihrer Ausführung neben dem schriftlich geoffenbarten Konsonantentext zu bestimmen. Indem die Kantillation mit ihren Attributen dem Bereich der mündlichen Offenbarung und Tradition zugeordnet wird, ist sie durch

232 So auch Dotan, *Masorah*, 1413, mit dem Hinweis auf den bis in jüngste Zeit bezeugten Gebrauch von Handzeichen bei jemenitischen Juden und den historischen Beleg in *Maḥberet ha-Tiğān*: "Die Grammatiker haben eine Handbewegung für jeden Akzent zusätzlich zu der Melodie, die mündlich artikuliert wird [... es folgt die Beschreibung der Bewegungen für einzelne Akzente]" (Dérenbourg, *Manuel du lecteur*, 108 [= 416]; vgl. Dotan, *Chronology*, 97). Mit einer Reihe von Abbildungen hält ausserdem Adler die noch in den sechziger Jahren praktizierten Handzeichen eines rumänischen Kantors in der jüdischen Gemeinde von Rom fest (I. Adler, *Histoire*, 472f.). Zum Problem der Handzeichen vgl. auch Exkurs 1, p. 73ff..

233 Hebräisch *paseq* oder aramäisch *pesiq* ist (auch) der Name für ein tonloses Akzent-, bzw. Pausenzeichen (׀), das zwischen zwei Wörtern steht und eine Trennung, das Absetzen der Stimme zwecks deutlicher Aussprache markiert (vgl. dazu infra p. 140ff.). Hier geht es um den normalen Fall, dass zwei identische Wörter voneinander getrennt werden und die – zu begründende – Ausnahme in Ex 3,4: "GOTT RIEF IHM ZU AUS DEM DORNBUSCH UND SAGTE: MOSE, MOSE (Ex 3,4). – Du findest [die Wiederholung des Namens]: bei ABRAHAM, ABRAHAM (אַבְרָהָם ׀ אַבְרָהָם Ex 3,4) hat es ein *pesiq*, d.h. eine Unterbrechung, bei JAKOB, JAKOB (יַעֲקֹב ׀ יַעֲקֹב Gen 46,2) hat es ein *pesiq*, bei Samuel, Samuel (שְׁמוּאֵל ׀ שְׁמוּאֵל Ex 3,4) hat es ein *pesiq*, aber bei Mose, Mose hat es kein *pesiq* (מֹשֶׁה מֹשֶׁה)." (ExR 2,6) Die Passage stammt aus dem ersten, wesentlich jüngeren Teil dieser Midraschkompilation; Stemberger (*Einleitung*, 304) datiert ihn auf das 10. Jahrhundert. Mit einem Bezug auf schriftliche Zeichen – auch der tiberianischen Masora – wäre hier also durchaus zu rechnen.

ihr Alter legitimiert und gesichert, aber zugleich bleibt der Spielraum der Interpretation offen. Eine solche apologetische Zuschreibung findet sich etwa im folgenden Passus, der mit der Auslegung eines Schriftverses aus dem Buch Qohelet die Tradition der Akzentzeichen auf Salomo zurückführt, welcher gemäss der Überlieferung als Autor der Bücher Shir ha-Shirim (Cant), Mishle (Prov) und Qohelet gilt.

> [...] Dies lehrt, dass Salomo über jede Vorschrift der Tora 3000 Sprüche sagte, und über jede Vorschrift der Schriftkundigen 1005 Gründe (*ṭeʿamīm*). Raba trug vor: Es heisst: Und ausserdem, dass der Prediger ein Weiser war, lehrte er auch das Volk Erkenntnis und erwog und forschte und formte viele Sprüche (Qoh 12,9). – Lehrte er das Volk Erkenntnis: er lehrte sie durch Akzentzeichen (*be-simanē ṭeʿamīm*) und erklärte sie durch Gleichnisse. Und erwog und forschte und formte viele Sprüche. Ula erklärte im Namen R. Eliʿezers: Anfangs war die Tora wie ein Korb ohne Henkel, bis Salomo kam und ihr Henkel machte.[234]

Die Interpretation dieser Stelle mit dem einmalig auftretenden Begriff *simanē ṭeʿamīm* ist schwierig. Sie steht in gewisser Hinsicht parallel zu dem oben (p. 92) zitierten Midrasch über Neh 8,8. Ohne Zweifel geht es um die Auslegung der Schrift, deren Beginn im gleichnishaften Bild vom Korb mit den Henkeln Salomo zugesprochen wird. Dabei findet die Schriftauslegung auf zwei Ebenen statt: die formale Gliederung der Schrift wird vermittelt durch Akzentzeichen, für die inhaltliche Erklärung können – zum Beispiel – Gleichnisse dienen. Ob mit *simanē ṭeʿamīm* 'Akzentzeichen' hier nur die Zeichen für die Kantillation mit ihren phonetischen und syntaktischen Implikationen gemeint sind oder – wie Rashi die Stelle erklärt[235] – alle Elemente der Masora (also auch Punktation und Vokalisation), lässt sich nicht entscheiden. Aber immerhin legt der Begriff *simanē ṭeʿamīm* die Möglichkeit nahe, an graphische Zeichen mit mnemonischer Funktion zu denken.[236]

Noch deutlicher wird die Trennung zwischen Konsonantentext und diakritischer Zeichensetzung sowie deren Zuordnung zu den Bereichen der mündlichen und schriftlichen Offenbarung in einem rabbinischen Gutachten, das im *Machzor Vitry*, einem Gebetbuch für den Festtagszyklus aus dem 11. Jahrhundert,[237] enthalten ist:

> Und zu eurer Frage, ob es verboten sei, eine Torarolle (*sefer tōrā*) zu punktieren. – Von dem Torabuch (*sefer tōrā*), das dem Moses am Sinai übergeben wurde, haben wir nicht gehört, dass in ihm eine Punktation (*niqqūd*) gewesen sei. Die Punktation

234 bEruv 21b.

235 Cf. Rashi zu bEruv 21b.

236 Cf. Jastrow, *Dictionary*, 981b; Dotan, *Masorah*, 1413, und Dotan, *Chronology*, 98.

237 Dieser bedeutendste erhaltene Machzor des Mittelalters wurde aus älteren Quellen zusammengestellt durch Simcha ben Samuel aus Vitry, einem Schüler und späteren Kollegen Rashis.

wurde nicht am Sinai gegeben, vielmehr haben sie die Weisen zum Zeichen angezeigt, und es ist uns verboten, aus eigenem Verstande zum Text hinzuzufügen. Sonst übertreten wir [das Gebot] IHR SOLLT NICHTS HINZUFÜGEN (Deut 4,2). – Deshalb punktiert man die Torarolle nicht, obwohl die Sinnabschnitte (*pesūqē ṭeʿamīm*) und die Melodien der Lesung (*negīnōt ha-qerī ʾā*) am Sinai als [mündliche] Tradition [dem Mose] übergeben wurden. Wie es heisst: MIT ANGABE DES SINNES (Neh 8,8). – Mündlich wurden sie [sc. die Melodien] geoffenbart.[238]

Der Begriff *niqqūd* 'Punktation' meint im engeren Sinne nur die Vokalisation und die übrigen diakritischen Zeichen. Es scheint, dass dieser Abschnitt aber auch die Akzentzeichen einschliesst. Hier wird nun klar zwischen den verschiedenen Ebenen des Toratextes getrennt: Konsonantentext, Einteilung in Sinneinheiten (die Verse und deren Gliederung), Melodien der Lesung und masoretische Zeichen. Sowohl den Konsonantentext als auch die Lehre über die Art seiner Rezitierung empfing Mose der Tradition gemäss am Sinai. Denn darüber, dass die stimmliche Verlautbarung des Toratextes nur in gesungener Form denkbar und dass die Melodie der Kantillation integraler Teil der Offenbarung ist, lehrt schon ein R. Aqiba zugeschriebenes Dictum im Midrasch *Mekhilta des R. Shimʿon* (4./5. Jh.):

R. Aqiba sagt: Woher [wissen wir], dass Mose mit der Stimme (*qōl*) und Macht und Melodie (*neʿīmā*), in der er es gehört, es den Israeliten verkündet hat? – Da belehrt dich die Schrift: MOSE SPRACH UND GOTT ANTWORTETE IHM [MIT DER STIMME]

238 Machzor Vitry, § 120 (p. 91); die lange Zeit akzeptierte, wenn auch kaum begründete Zuschreibung dieses Responsums an Natronai II Gaʾon von Sura (853-858) hat Chiesa in Frage gestellt, gleichzeitig aber betont, "it is almost certain, [...] that the views expressed there represent the prevailing opinion of the gaonim school as regards the punctuation" (Chiesa, *Emergence*, 70 n. 70; vgl. Grözinger, *Musik und Gesang*, 111). Zu erwähnen ist hier auch die im *Machzor Vitry* enthaltene spätere Stellungnahme zu der gleichen Frage, die sich offensichtlich auf das bereits zitierte Responsum stützt bzw. dieses kommentiert und neben mehreren Akzentnamen auch die drei verschiedenen Akzentsysteme erwähnt: "Die Melodien der Akzente wurden dem Mose gesagt: welcher unterteilt [*teliša*], welcher aufrichtet [*zaqef*], welcher sitzt und welcher steht, welcher steigt und welcher fällt und welches der Munach ist. Aber die Zeichen für die Melodien haben die Soferim eingeführt. Und deshalb ist die tiberianische Punktation der unseren [sc. babylonischen] nicht ähnlich, und beide sind verschieden von der palästinischen Punktation. Und weil die *ṭeʿamīm* und die Melodien (*ha-negīnōt*) vergessen werden könnten, wurde sie [sc. die Punktation] eingeführt. Und sie stützten sich auf das, was die Schrift sagt: ES IST ZEIT, DASS DER HERR EINSCHREITE; SIE HABEN DEIN GESETZ GEBROCHEN (Ps 119,126). Und deshalb soll die Torarolle nicht punktiert werden. Obwohl die Akzenteinteilungen (*pesūqē ha-ṭeʿamīm*) und die Melodien der Lesung (*negīnōt ha-qerʾā*) vom Sinai durch Überlieferung gegeben wurden. Wie es heisst: MIT ANGABE DES SINNES (Neh 8,8), mündlich wurden sie offenbart und nicht mit Punktationszeichen (*simanē neqīdā*) im Buch." (Machzor Vitry, § 424 [p. 462]; vgl. Chiesa, *Emergence*, 16, 70 n. 71). Beide Erklärungen im *Machzor Vitry* lösen das Dilemma zwischen der Forderung nach der Unveränderbarkeit des Konsonantentextes und dem Umstand, dass die Masora verschriftlicht wurde: durch die Aufteilung in zwei Kategorien wird der Inhalt (Verseinteilung und Melodie der Lesung) als mündliche Offenbarung in ihrem Alter abgesichert, während die 'Verpackung' (die schriftlichen Zeichen) als rein konservierende Neuerfindung der Gelehrten (*sōferīm*) oder der Weisen (*ḥakhamīm*) eingeordnet werden kann.

(Ex 19,19). Gewiss, [denn] was wollen [die Worte] MIT DER STIMME lehren? – Das lehrt, dass Mose mit der Stimme, der Macht und Melodie, in der er es gehört, es den Israeliten verkündet hat.[239]

Aus der Erwähnung der Stimme im zitierten Bibelvers leitet der Midrasch eine Frage ab, welche auf die weitere Tradierung der Offenbarung abzielt. Dabei ist auch die 'Melodie' ein Garant für die Authentizität der Überlieferung. In dem zuvor angeführten Gutachten aus dem *Machzor Vitry* stellt der Konsonantentext die schriftliche Tora als Ganzes dar und ist mithin eine absolute, geschlossene Grösse, die Art und Weise der Rezitation ist nur ein Teil der viel umfassenderen mündlichen Tora, die – zumindest solange sie nicht verschriftlicht ist – eine immaterielle Beständigkeit eigenen Rechts hat. Indem "die Weisen" schliesslich die Gliederung des Textes und die Melodien der Kantillation mit dem Code der Punktation festhielten, wurde die mündliche Überlieferung in jenem bestimmten Stadium kondensiert, das bald zum kanonischen Referenzpunkt für jede weitere Tradierung wurde. Dieses Bewusstsein für die Dichotomie von schriftlicher und mündlicher Tradition äussert bereits Ahron Ben Asher in der Einleitung zum Traktat *Diqduqē Ha-Ṭeʿamim*. Auch er führt die mündliche Tradition der Akzente explizit auf die Offenbarung am Sinai zurück und beschreibt die lange Überlieferungskette bis zur Verschriftlichung:

Die Akzente (*ha-ṭeʿamīm*) wurden empfangen von den Gelehrten und den Schreibern, institutionalisiert von den Ältesten des Sanhedrin, sowie den Propheten und Patriarchen des Exils, von Gelehrten und Weisen und besiegelt mit dem Siegel der Propheten Gottes.[240]

In diesen Zusammenhang gehört auch, dass die Rabbinen parallel zur Legitimation der Vorlesungsart durch die mündliche Offenbarung die Institution der Schriftlesung ebenfalls als alten Usus verankerten:

Mose ordnete für Israel an, dass sie an Shabbat- und Feiertagen, am Ersten des Monats und an Halbfeiertagen aus der Tora vorlesen, wie es heisst: UND MOSE VERKÜNDETE DEN KINDERN ISRAEL DIE FESTZEITEN DES HERRN (Lev 23,44). Esra ordnete für Israel an, dass sie aus der Tora am Montag und am Donnerstag und beim Nachmittagsgebet an Shabbat vorlesen.[241]

239 MekhS *Yitro* (p. 144); Parallele MekhY *Yitro ha-ḥodeš* 4 (p. 216).

240 Baer/Strack, *Dikduke Ha-Tᵉamim*, § 16 (p. 16).

241 yMeg IV,1 (75a); bemerkenswert ist, dass die älteren Quellen noch nicht die apologetische Projektion auf Mose vornehmen, sondern die Institution der Schriftlesung den "Vätern", "Ältesten" oder "Propheten" zuschreiben. So etwa in dem frühen Midrasch *Mekhilta*: "Und darum haben die Propheten und die Ältesten für sie [sc. die Israeliten] angeordnet, dass sie in der Tora lesen sollen am Shabbat, am Montag und am Donnerstag. – Wie ist das? – Man liest am Shabbat und unterbricht am ersten [Tag], und liest am zweiten und unterbricht am dritten und vierten und liest am fünften und unterbricht am Shabbatvorabend." (MekhY *bešallaḥ wa-yissaʿ* 1 [p. 154]), Parallelen: yMeg I,1 (70b); Sof X,1; vgl. auch die Diskussion bMeg 17b Tos *kol ha-tora*.

Dass die regelmässige Lesung aus der Tora in zweifacher Rückbindung an die Tradition und mit Bezug zum eingangs zitierten Schriftabschnitt aus Neh 8 auf Esra bzw. auf Mose zurückgeführt wird, heisst meines Erachtens nicht, dass die Rabbinen sich auf einen historischen Tatbestand beziehen, sondern lediglich, dass sie den Anspruch auf das hohe Alter erheben, um eine etablierte Institution zu rechtfertigen.

Einer verbreiteten Meinung nach war es der bereits erwähnte humanistische Gelehrte Elija Levita, der als erster ausdrücklich feststellte, dass Vokalisation und Akzentuation nicht "Offenbarung vom Sinai" (*tōrā mi-sinay*) seien, sondern aus nachtalmudischer Zeit stammten:

> In allen Aussagen unserer Rabbis seligen Angedenkens, weder im Talmud noch in der Aggada noch im Midrasch gibt es je eine Erwähnung von oder einen Hinweis auf irgendwelche Punkte oder Akzente. [...] – Und hier hast du meine Meinung über diese Sache: Ich denke, dass die Vokale (*ha-neqūdōt*) und die Akzente (*ha-ṭeʿamīm*) nicht vor Esra existierten, auch nach Esra nicht bis zum Abschluss des Talmuds. Das kann ich mit klaren und stichhaltigen Argumenten beweisen. [...] Und sie [die Akzente] sind nichts anderes als das Werk der Masoreten, die später kamen.[242]

In gleicher Weise – wenn auch weniger elaboriert – hatte bereits Abraham Ibn Esra (1089-1164) in seinem Grammatiktraktat *Sefer Ṣaḥut* die tiberianischen Masoreten als Autoren der Punktation identifiziert:

> So ist der Brauch der tiberianischen Weisen, und sie sind der Ursprung, denn aus ihnen sind die Masoreten hervorgegangen, und wir haben die ganze Punktation von ihnen erhalten."[243]

Vergleicht man nun aber diese Aussagen mit den bereits zitierten Stellen aus dem *Machzor Vitry*, wird evident, dass die Ansichten kaum voneinander abweichen, und dass Levita nichts radikal Neues sagt. Immer geht es grundsätzlich darum, den Konsonantentext als schriftliche Offenbarung vom später hinzugekommenen Apparat diakritischer Zeichen zu trennen. Während Levita als 'historisch-kritisch' denkender Philologe sich auf den schriftlichen Zeichenapparat konzentriert und dessen Entstehung historisch verankert, wird im *Machzor Vitry* primär eine religionsgesetzliche Frage behandelt, nämlich die, warum man Torarollen nicht punktieren darf. Dabei wird ebensosehr betont, dass die Melodien und Gliederungen zur mündlichen Offenbarung vom Sinai gehören, wie das Bewusstsein zum Ausdruck kommt, dass der Zeichenapparat spätere technische Hinzufügung ist. Meinungen, die auch die Zeichenüberlieferung auf Mose zurückführen, sind erst spätere theologische Konstruktionen. Es besteht also von Anfang an eine deutliche Unterscheidung zwischen Sache und Zeichen, zwischen Stoff und Form als zweier Seiten des umfassenden Akzentbe-

242 Elija Levita, *Massoret ha-Massoret*, 127 bzw. 133, zitiert nach Dotan, *Chronology*, 90.

243 Abraham Ibn Ezra, *Sefer Ṣaḥut* (Venedig 1546); zitiert nach Dotan, *Masorah*, 1417f.

griffs *ṭaʿam*. Bei unterschiedlicher Gewichtung der beiden Seiten zeigt sich eine konstante Tendenz, das Alter der Tradition und die Kontinuität der Überlieferung zu betonen. Der Begriff *ṭaʿam* als Träger von Tradition und Bedeutung der Textkantillation wird wichtiger, je weiter die Verschriftlichung der Akzente von der jeweiligen Gegenwart entfernt ist.

Deutlich wird aus all diesen Belegen, dass die Rabbinen eine genaue Unterscheidung treffen zwischen dem schriftlichen Bestandteil der Tora und dem mündlichen, der im weitesten Sinne alle Aspekte von Interpretation betrifft.[244] Dabei ist stets der mündliche Anteil begrifflich weniger eindeutig gefasst, weil sich dessen Komponenten im Grunde nicht voneinander trennen lassen. So kann sich etwa der Begriff *pesūqē ṭeʿamīm* allein auf die syntaktische und semantische Gliederung der Verse beziehen, aber auch auf die kantillierende Ausführung bei der Lesung oder schliesslich auf die Zeichen, die dafür stehen. Dieses Merkmal der ausbleibenden Differenzierung, bzw. der potentiellen Mehrdeutigkeit scheint jedoch gerade charakteristisch zu sein für die Konsistenz der mündlichen Tradition, insofern als potentiell immer alle Komponenten gegenwärtig sind, auch wenn nur einzelne Aspekte benannt werden. Aus der grundlegenden Feststellung, dass die Schrift ohne Gesang nicht denkbar ist, ergibt sich zwangsläufig eine andere begriffliche Distinktion als die von uns erwartete. Der Begriff *ṭaʿam* scheint sich zumeist im ursprünglichen Sinn des Wortes auf die inhaltliche Ebene der Schriftauslegung, die sinnvolle Gliederung und das Anführen von Begründungen zu beziehen; die daraus abgeleiteten Komposita (*pisqē ṭeʿamīm*, *ṭaʿamē tōrā*, *ṭaʿamē miqraʾ*)[245] hingegen weisen stärker in Richtung auf die rezitierende Performation der Schrift, während der Ausdruck *simanē ṭeʿamīm* 'Akzentzeichen' auf die schriftliche Materialität der Zeichen zielt. Als terminus technicus setzte sich seit dem späten Mittelalter der Begriff *ṭaʿamē (ha-)miqraʾ* durch, der sich in bezeichnender Doppeldeutigkeit auf die 'Akzente der Bibel' oder die 'Akzente der Lesung' bezieht und damit sowohl die schriftliche wie die mündliche Seite der Akzente einschliesst.

244 Zu bedenken ist hier auch die Möglichkeit einer apologetischen Abgrenzung gegenüber den Karäern (dazu infra p. 122ff.).

245 Der Ausdruck *ṭaʿamē miqraʾ* erscheint erstmals bei Moshe ben Asher, dem prominentesten Vertreter der tiberianischen Masoretenfamilie. In dessen "Lied vom Weinstock", das am Ende des bekannten Leningrader Bibelkodex (B 19a) überliefert ist, heisst es: "Als Ergötzen haben sie [sc. die Propheten] festgesetzt die Akzente der Schrift (*ṭaʿamē miqraʾ*), mit Erkenntnis des klaren Sinnes (*be-śōm śekhel*) und deutlicher Rede (*we-nīv mefōraš*). Sie haben einen Zaun errichtet um die Tora unseres Gottes mit geordneten Überlieferungen (*masōrōt*), um Unerfahrene klug zu machen. In ihrer Zuverlässigkeit gründeten sie die Deutung der Schrift (*pērūš miqraʾ*), vervollkommnet durch die Vorschriften, dass man nicht vom Wege abweiche" (zitiert nach: Kahle, *Kairoer Genisa*, 91-93 [Text und Übersetzung]; vgl. ib., 111ff.).

Exkurs 2: Hinweise auf Kantillation und Akzente in christlichen Quellen

In zwei frühen christlichen Quellen finden sich kurze Bemerkungen, welche die Praxis jüdischer Bibelkantillation und möglicherweise den Gebrauch von graphischen Zeichen schon für die Zeit der ersten Jahrhunderte d.Z. reflektieren. Der Kirchenvater Hieronymus, der sich etwa zwischen 386 und 420 stetig in Bethlehem niedergelassen hatte und dort neben Bibelkommentaren eine lateinische Übersetzung sowohl der hebräischen Bibel als auch des Neuen Testaments erstellte, kannte die liturgischen Usanzen der Juden im nahegelegenen Jerusalem aus eigener Anschauung. Im Kommentar zu Jesaja erwähnt er ihren täglichen Synagogenbesuch und ihre Gewohnheit, die Tora und die prophetischen Bücher singend wiederzugeben.[246] In dem dafür verwendeten Verb *decantare* schwingt allerdings deutlich ein pejorativer Ton mit, der die intonierte Vortragsart als 'dahersingen, herunterleiern' qualifiziert.[247]

Um einiges ausführlicher und konkreter ist ein noch früherer Beleg bei Clemens von Alexandrien, dem frühchristlichen Gelehrten, der nicht nur einen "Hebräer" – wahrscheinlich einen zum Christentum übergetretenen Juden – zum Lehrer hatte, sondern selbst kurz nach 200 in Jerusalem weilte.[248] In den *Stromata*, einem aus Miszellen bestehenden Werk, das die christliche Gnosis gegen andere Gruppierungen und gegen Häretiker verteidigt, wendet sich Clemens gegen all jene, die den Sinn der Schrift verdrehen. Ausgehend von einem Kommentar zum Vers Rom 3,8 übt er Kritik an jenen, die bei der Vorlesung mit dem "Ton der Stimme" die heilige Schrift willkürlich entstellten und das, was dort verständlich und nützlich dargeboten sei, mit der Versetzung einiger "Lesezeichen und Punkte" zu ihrem eigenen Gefallen änderten.[249] Dass von den Juden die Rede ist, wird hier nicht explizit gesagt, lässt sich aber aus dem Kontext erschliessen. Indes ist nicht geklärt, ob in diesem Zusammenhang vom hebräischen Schrifttext oder von dem in Alexandrien eher gebräuchlichen griechischen Text der Septuaginta die Rede ist. Die Stelle hat vor allem damit Aufsehen erregt, dass sie "Akzente und Punkte" erwähnt, womit wohl nicht Akzentzeichen im späteren Sinn, aber doch schriftlich festgehaltene prosodi-

246 Kommentar zu Jes 58,2 [Sie suchen mich täglich und begehren meine Wege zu wissen]: "Hoc proprie Judaeis convenit, qui per singulos dies currunt ad synagogas, et Dei legem meditantur [...] et libros prophetarum ac Moysi memoriter revolventes, decantant divina mandata" (*PL*, Bd. 24 [1845], 561 = *Corpus Christianorum*, ser. lat. 73A,I,2A [ed. Marcus Adriaen], Turnhout 1963, 660).

247 Cf. Georges, *Handwörterbuch*, Bd. 1, 1898.

248 André Méhat, "Clemens von Alexandrien", in: *TRE*, Bd. 8 (1981), 101-113.

249 Stromata III,4: "Illi sunt, qui inter legendum tono vocis perverterunt Scripturas ad proprias voluptates, et quorumdam accentum et punctorum transpositione (προσῳδιῶν καὶ στιγμῶν μεταθέσει), quae prudenter et utiliter praecepta sunt, ad suas trahunt delicias" (*PG*, Bd. 8 [1891], 1143).

sche Zeichen, wie sie in der griechischen Spätantike verwendet worden sind, gemeint sein können.

In diesem Zusammenhang zu berücksichtigen ist auch die syrische Grammatik des Bar Hebräus (ca. 1225-1286), der – wie sein Name besagt – jüdischer Herkunft war und unter dem Namen Gregorius (*Abū-l-Faraǧ*) zeitweilig das Amt des Bischofs von Aleppo bekleidete. Der unter dem Titel *Buch der Strahlen* (*Ketabā de-Ṣemḥē*) bekannte Grammatiktraktat enthält ein eigenes Kapitel über Akzente und ist als genuin semitische Quelle nicht nur für die Terminologie aufschlussreich, sondern hält auch eine weitere Einschätzung des Verhältnisses von Akzentuation und Konsonantenschrift bereit.[250] Bar Hebräus rezipiert eine bis auf das 4. Jahrhundert zurückgehende Tradition syrischer Grammatiken (vor allem die Grammatik des Jakob von Edessa [um 700]), zu deren Standardtraktanden die Verwendung von diakritischen Punkten im Syrischen gehört.[251] Er stellt die Defizienz der semitischen Konsonantenschriften gegenüber anderen Alphabeten fest[252] und begründet damit die Notwendigkeit mündlicher Überlieferung für seinen eigenen Sprachbereich. Die Akzente des Syrischen und ihre Ausführung behandelt Bar Hebräus im Kapitel "Über die grossen Punkte", ohne allerdings auf die hebräische Akzentuation Bezug zu nehmen. Er sieht die Verwendung von Akzenten als eine Besonderheit des Griechischen und Syrischen und betrachtet sie als ein "Kunstmittel", um die "verschiedenen Stimmodulationen, von denen jede einen besonderen Sinn anzeigt", zu kodieren.[253]

In der von Bar Hebräus verwendeten Terminologie scheinen die im Zusammenhang mit dem Hebräischen angesprochenen verschiedenen Aspekte der Akzentuation auf. Die graphischen Zeichen heissen entsprechend ihrer Form *nwqz'* 'Punkte'. In das semantische Feld des hebräischen Begriffs *ṭaʿam* fällt das häufigere Wort *nyš'*, das auf den intendierten Sinn eines Ausdrucks, also auf die Bedeutung eines Akzentes für die Aussprache und das Verständnis des Textes abzielt. Beide Termini kommen als Komposita mit dem Ausdruck *fwḥm'* vor,

250 Der Text ist zuerst in deutscher Übersetzung von Axel Moberg (*Buch der Strahlen*) erschienen und später vom gleichen Autor ediert worden (*Le Livre des Splendeurs*).

251 Eingehend dazu und zur Grammatik des Bar Hebräus: Segal, *Diacritical Point*, passim.

252 Buch der Strahlen IV,1 § 1: "Die vollständigen Alphabete haben für jeden mit der Zunge ausgesprochenen Lauttypus einen in der Schrift gezeichneten Buchstaben wie das griechische, das lateinische, das koptische und das armenische; bei den unvollständigen aber wie dem hebräischen, syrischen oder arabischen gibt es nicht für jeden gesprochenen Laut ein entsprechendes geschriebenes Zeichen. [...] Der Syrer kan so nur durch eines von drei Hilfsmitteln richtig lesen, nämlich durch Erforschung des Sinnes, durch andeutende Zeichen oder durch mündliche Überlieferung [...]. Anders die, welche vollständige Alphabete haben, und welche, ohne sich mit gekünstelten Hilfsmitteln abzumühen, von den Buchstaben zu den früher nicht bekannten und weder durch Zeichen angedeuteten noch je gehörten (Sinne) eilen ohne zu straucheln."

253 Buch der Strahlen IV,6 § 1.

womit der Aspekt der syntaktischen Beziehungen zwischen einzelnen Wörtern erfasst ist und die Funktion der diakritischen Punkte bezeichnet wird.[254] Den Aspekt der melodischen Intonation deckt der eindeutig musikalisch konnotierte Ausdruck *n'mtny'* ab, der wurzelverwandt ist mit dem bereits erörterten hebräischen *ne'īmā* und oft in Verbindung mit dem Wort *rkn'* auftritt, das im buchstäblichen Sinn eine 'Wendung' oder 'Bewegung' der Stimme anzeigt.[255] Bemerkenswert ist nun zum einen, wie Bar Hebräus die verschiedenen Aspekte der Akzente zueinander in Beziehung setzt. Er konstatiert die wechselseitige Beziehung und semantische Entsprechung zwischen den drei Ebenen von graphischen Zeichen, stimmhafter Modulation und intendiertem Sinn des Textes. Zum andern beschreibt er den zweifachen Weg der Wahrnehmung mittels Sehen und Hören, da nämlich die graphischen Zeichen wie auch die Intonation der Stimme je den spezifischen Sinn repräsentierten. Dabei betont Bar Hebräus aber, dass die Intonation nur mündlich tradierbar sei:

> Und da diese Akzente [sc. des Syrischen] eine Art musikalische Modulationen sind, kann man ausser durch Hören und durch Überlieferung des Lehrers zum Schüler, von Zunge zu Ohr ihre Art nicht finden noch einen Weg, sie sich anzueignen.[256]

Zu einer Zeit, da das Syrische als Alltagssprache bereits dem Arabischen gewichen ist und nur noch als Liturgiesprache praktiziert wird, artikuliert Bar Hebräus sein Bewusstsein für die historische Distanz zur begründeten Einführung der Akzente, welche dann zur Annahme von der Inspiration auch dieses Textanteils in den heiligen Schriften führte.[257] Umso mehr betont er die Wichtigkeit der mündlichen Überlieferung nicht nur für die Erhaltung, sondern auch für das Verständnis der überkommenen Texte.

254 Vgl. Mobergs Bemerkungen "Zur Terminologie" (*Buch der Strahlen*, Anhang 59-61) und Payne-Smith, *Thesaurus*, Bd. 2, 2453 (ܢܡܛܢܝ), ib., 2357 (ܢܥܡ), ib., 3083 (ܣܘܡܟ).

255 Payne-Smith, *Thesaurus*, Bd. 2, 2406 (ܢܚܫܢ), ib., 3921 (ܪܟܢ).

256 Buch der Strahlen IV,6 § 1.

257 Cf. Buch der Strahlen IV,6 § 2.

4. Eine Darstellung des Akzentsystems an Beispielen

Wir grenzen den Blick nun auf die *tiberianischen* Akzente ein, jenes System, das chronologisch zuletzt entstanden ist und das einen differenzierten Zeichenbestand mit feststehenden Funktionen aufweist. Die systematische Fixierung dieser Masora – das Wort bedeutet wörtlich 'die Überlieferung' und steht für jene Traditionen, die sich mit Lesart und Schreibweise des Bibelkanons befasst haben – vollzog sich etwa vom 8.-10. Jahrhundert in Tiberias und ist verbunden mit dem Namen der bedeutenden Gelehrtenfamilien Ben Asher und Ben Naftali. Die tiberianische Masora wurde wahrscheinlich schon im 10. Jahrhundert für die gesamte Tradition verbindlich und ist spätestens seit der Approbierung durch Maimonides (1135-1204) als *textus receptus* überliefert worden. Sie unterscheidet zwei verschiedene Akzentsysteme für die prosaischen bzw. die poetischen Bücher des Kanons. Im folgenden werden wir uns auf das System der prosaischen Akzente beschränken, denn es geht im Rahmen dieser Arbeit nicht um eine systematische Darstellung oder eine monographische Untersuchung, sondern um kasuistische Beispiele, auf denen strukturelle Aussagen induktiv aufbauen können. Das Akzentsystem der poetischen Bücher (*Sifrē Emet*) weist zwar – was die Formen und die Namen betrifft – im Vergleich mit dem der prosaischen Bücher einen weitgehend übereinstimmenden Zeichenbestand auf. Doch gibt es erhebliche Unterschiede hinsichtlich der Funktion und der Syntax der Zeichen, was unter anderem mit der als unterschiedlich wahrgenommenen sprachlichen Struktur dieser drei Bücher zusammenhängt.[258]

Es wird also hier die Rede sein vom Akzentsystem der 21 sogenannten prosaischen Bücher. Sowohl bei generellen Aussagen als auch im Heranziehen von Textstellen stütze ich mich in erster Linie auf das Corpus des Pentateuch, al-

258 Im Unterschied zu der traditionellen Dreiteilung des hebräischen Kanons in *Tora* 'Lehre', *Neviʾīm* 'Propheten', *Ketūvīm* 'Schriften' ist die Zweiteilung in prosaische und poetische Bücher nur für die Unterscheidung der beiden Akzentsysteme von Bedeutung. Dabei ist für die drei poetischen Bücher Job, Proverbia, Psalmen die akronyme Bezeichnung *Ṭaʿamē ʾemet* (אמ"ת = Job, Mischle, Tehillim), mit der buchstäblichen Bedeutung 'Akzente der Wahrheit' gebräuchlich, während das der prosaischen Bücher mit deren Anzahl gekennzeichnet wird: *Ṭaʿamē kaf alef sfarīm* ('Akzente der 21 Bücher'; der hebräische Kanon zählt insgesamt 24 Bücher – im Unterschied zum christlichen mit 39 Büchern –, da alle zweiteiligen sowie die zwölf kleinen Propheten als je *ein* Buch gerechnet werden).

Die Gründe für diese Zweiteilung des Kanons und für die Ausstattung mit zwei verschiedenen Akzentsystemen sind unklar. Gewöhnlich wird die Absonderung der drei Bücher (EMeT) erklärt mit deren poetischer Sprache, deren Merkmale – kurze Verse und das Prinzip des *parallelismus membrorum* – sich auch in der graphischen Gestaltung niederschlagen. Doch ist dies keine hinreichende Begründung, da einerseits Bücher wie Canticum und Ekha ähnliche Strukturmerkmale aufweisen und andererseits auch in den prosaischen Büchern poetische Abschnitte vorkommen (z.B. Ex 15 oder Deut 32,1-43); vgl. hierzu Breuer, *Taʿamē ha-Miqraʾ*, 3, und Flender, *Neue Aspekte*, 322.

so auf die Tora im engeren Sinne, weil dieser Teil des Schriftkanons mit Abstand den wichtigsten Platz in der Liturgie einnimmt und weil für ihn auch alle konzeptuellen und rituellen Momente uneingeschränkte Gültigkeit haben. Sofern dennoch vom ganzen Kanon der hebräischen Bibel die Rede ist oder ausnahmsweise weitere Textstellen beizuziehen sind, wird dies unmittelbar aus dem Kontext deutlich werden.

4.1. Tora, Kantillation und die Rolle der Schrift

Einer alten rabbinischen Überlieferung zufolge gehören das Schreiben und das dafür benötigte Zubehör zu jenen zehn Dingen, die Gott am sechsten Tag erschuf:

> Zehn Dinge sind am Vorabend des Shabbat in der Dämmerung erschaffen worden, und zwar: der Schlund der Erde, die Öffnung des Brunnens, das Maul der Eselin, der Regenbogen, das Manna, der Stab [Moses], der Shamir[259], die Schrift [הכתב], das Schreibzeug/die Schreibung [המכתב] und die [Bundes-]Tafeln.[260]

Dieser Status von Schrift korrespondiert mit der Vorstellung von der Präexistenz der Tora vor der Erschaffung der Welt, die der Midrasch begründet aus den Versen Prov 8,22-23, indem die dort sprechende "Weisheit" mit der Tora identifiziert wird[261]. Diese Vorstellung schafft die Voraussetzung für die religiöse Instanz der schriftlichen Offenbarung. Anders als bei den übrigen beiden Buchreligionen, Christentum und Islam, die bei ihrer Entstehung Schrift und heilige Schriften schon vorfanden, ist im Judentum die Dichotomie von mündlicher und schriftlicher Lehre fundamental. Der Umstand, dass die Kantillation einerseits zum Bereich der mündlichen Tradition gehört, andererseits aber im-

259 Der "Diamant", bei dessen Anblick, d.h. durch dessen Kraft Steine (z.B. beim Bau des Salomonischen Tempels) gesprengt worden sein sollen; ein Material, das härter ist als Stein und sich für dessen Bearbeitung eignet.

260 mAvot V,6. Die 'Schrift' (*ha-khtav*) ist zu verstehen als verfügbares Zeichensystem und die 'Tafeln' (*ha-lūḥōt*) als Schreibunterlage. Das Wort המכתב ist in interessanter Weise zweideutig: Liest man als Denominativ des Pi'el-Stammes *ham-mekattev*, bedeutet es 'Schreibwerkzeug', also Griffel, bzw. Feder und die dazugehörigen Utensilien; liest man aber als Substantivableitung des Qal *mikhtav*, ist eher mit 'Schreibung' zu übersetzen, womit nicht nur die Zusammensetzung der Buchstaben zu Wörtern und Sätzen, sondern auch der konkrete, geschlossene Text der schriftlichen Tora impliziert ist (vgl. J. Levy, *Wörterbuch*, Bd. 3 [1883], 117a).

261 Prov 8,22-23: Der Herr hat mich geschaffen als Anfang seines Weges, als erstes seiner Werke von jeher. Von Ewigkeit war ich eingesetzt, von Anfang an, vor den Uranfängen der Erde; vgl. Ben Sira 24,8-9; die verschiedenen Versionen des Midraschs hat A. Goldberg zusammengestellt und ausgewertet (*Schöpfung und Geschichte*, 27-44; wiederabgedruckt in: Goldberg, *Mystik*, 148-161).

mer auf die schriftliche Tora bezogen ist und überhaupt nur um ihretwillen existiert, lässt einige ihr wesentliche Merkmale deutlich werden. Ebenso ist die Entstehung und Tradierung des masoretischen Zeichensystems nur im Zusammenhang mit den Überlieferungsbedingungen eines geheiligten schriftlichen Kanons zu verstehen.

Der Kanon der hebräischen Bibel ist für das Judentum der Text schlechthin, der analog dem grch. *hiera grammata* mit dem Pluraletantum *kitvē ha-qodeš* 'die heiligen Schriften' oder wie im lat. *scriptura* mit einem kollektiven Singular *ha-katūv* 'das Geschriebene' bezeichnet wird.[262] Weit häufiger jedoch heisst der Text seiner Funktion gemäss *ha-miqra'* 'der Gegenstand des Lesens' bzw. 'das Gelesene'.[263] Zum Konzept der schriftlichen Offenbarung gehört die unlösbare Bindung an die hebräische Sprache und deren Schriftzeichen, darüber hinaus die Vorstellung, dass der geschriebene Text absolut unveränderbar und ein in allen Einzelheiten festgelegtes Ganzes ist. Diesen abgeschlossenen Text hat Goldberg "schriftliches Kommunikat" genannt und ihn damit unterschieden von einer blossen "Verschriftung mündlicher Rede"[264]. Die traditionelle jüdische Auffassung von der Bibel als einem in Schrift geoffenbarten Text basiert auf der Voraussetzung eines immer schon schriftlichen Kanons, und sie muss deshalb die Phasen mündlicher Komposition und Überlieferung in dessen Entstehungsgeschichte selbstverständlich ignorieren bzw. negieren. Der besondere Stellenwert, welcher der Zeichensubstanz dieses Textes zukommt, bedingt, dass die Schreibung der Zeichen bis in jede Einzelheit vorgeschrieben ist, dass also mit dem genauen Wortlaut Anzahl und Reihenfolge der Grapheme, Plene- und Defektivschreibung, aber auch ungewöhnliche Schreibweisen (z.B. die Auszeichnung einzelner Buchstaben) für die sorgfältige Bewahrung des Textes gesichert werden. Diese unbedingte Forderung nach der Authentizität des Textes steht in direkter Wechselbeziehung zu der Auffassung, dass es keinerlei Redundanz in diesem Text gibt, dass mithin jedes Zeichen notwendig und bedeutungshaltig ist. Sie rechtfertigt den Anspruch, dass kein Buchstabe in dem ganzen Corpus verändert werden oder fehlen darf, was eine homiletische Schrifterklärung im Midrasch *Leviticus Rabba* an einem prägnanten Beispiel veranschaulicht:

> R. Huna sagte im Namen von R. Aḥa: [...] Es heisst: HÖRE ISRAEL, DER EWIGE UNSER GOTT IST EINZIG (Deut 6,4). Machst du aus dem Buchstaben Dalet (ד) des

262 *kitvē ha-qodeš* erstmals mYad IV,6; *ha-katūv* tShab 13,5 (p. 129) und passim.

263 Erstmals Neh 8,8; zu den Komplementärbegriffen *miqra'* und *katūv* vgl. Schäfer, *Text, Auslegung und Kommentar*, 163f., zum religiösen Konzept von mündlichem und schriftlichem Text ausserdem Stine, *Writing and Religion*, 606-609, zu den Vorstellungen von heiliger Schrift und deren Terminologie in den drei Buchreligionen Graham, *Beyond the Written Word*, 49-55.

264 Cf. A. Goldberg, *Formen und Funktionen*, 5f.

> Wortes *'eḥad* ein Resh (ר), so zerstörst du die ganze Welt [d.h. schreibt man אחר statt אחד, wird aus *'eḥad* 'einzig' das Wort *'aḥer* 'ein anderer'].[265]

Auf dieses Argument, das in einem längeren Diskussionszusammenhang über die Integrität der Tora steht, folgen weitere Beispiele von der Art, dass die Vertauschung zweier ähnlicher Grapheme zur Verkehrung einer Aussage ins genaue Gegenteil führt. Belegt werden alle möglichen Fälle von nur geringfügig unterschiedenen Buchstabenpaaren (ב/כ, ח/ה, ר/ד). An dem hier zitierten ersten Satz aus dem Shema' wird deutlich gemacht, dass die Fehlerhaftigkeit eines einzigen Buchstabens die zentrale Glaubensaussage pervertieren und damit das religiöse Wertesystem, in den Worten der Rabbinen "die ganze Welt", zerstören kann. Umgekehrt bestätigt sich im Aufzeichnen oder Aufzählen solcher Beispiele die Wichtigkeit der buchstabengetreuen Überlieferung.

Unter diesen Voraussetzungen kommt dem Schreiber der Tora eine Schlüsselrolle zu, da er als Glied in der Kette der schriftlichen Überlieferung verantwortlich ist für deren Genauigkeit. Die folgende talmudische Erzählung, die sich in einer langen Tradentenkette auf die ältesten rabbinischen Autoritäten beruft, spricht von dieser Verantwortung für die Buchstabentreue:

> R. Yehuda erzählte im Namen Shemu'els im Namen R. Me'irs: Als ich bei R. Aqiba lernte, pflegte ich Vitriol [zum Schwärzen] in die Tinte zu tun, und er sagte mir nichts; als ich aber zu R. Yishma'el kam, fragte er mich: Mein Sohn, was ist deine Beschäftigung [d.h. dein Beruf]? – Ich erwiderte ihm: ich bin Schreiber[266]. – Da sprach er zu mir: mein Sohn, sei vorsichtig mit deiner Arbeit, denn sie ist eine Gottesarbeit; wenn du auch nur einen Buchstaben auslässt oder einen Buchstaben zuviel [schreibst], zerstörst du die ganze Welt.[267]

Dass die Ermahnung an den Schreiber hier R. Yishma'el in den Mund gelegt wird, ist umso bedeutsamer, als dieser nicht einmal auf der Seite der forcierten Buchstabendeutungen R. Aqibas steht, sondern als Verfasser eines kontextbezogenen hermeneutischen Regelkanons gilt.[268] Daraus wird deutlich, wie unumstritten und wie ultimativ die Forderung nach einer absolut verlässlichen Textbasis ist. Die zahlreichen Regeln und Bestimmungen, die beim Herstellen von Bibelhandschriften zu beachten sind, werden überliefert in *Massekhet Soferim*, dem ausserkanonischen Traktat 'Schreiber', dessen Redaktion zwar relativ spät anzusetzen ist (ab Mitte 8. Jh.), der aber mit Sicherheit früheres Material

265 LevR 19,2 (ed. Margulies 2, 422f.); vgl. auch bSot 20a, Tan (War) Bereshit 1,1, und bShab 103b.

266 An Stelle des genuin hebräischen Wortes *sofer* 'Schreiber, Schriftgelehrter' steht hier das Lehnwort *lavlar*, abgeleitet aus dem lat. *libellarius*, einem terminus technicus, der als Titel oder Berufsbezeichnung dient (cf. Krauss, *Lehnwörter*, Bd. 2, 303b).

267 bEruv 13a; Parallele bSot 20a.

268 Cf. Stemberger, *Einleitung*, 30f.

enthält.[269] Neben der Zusammenstellung der Schreibutensilien werden in *Soferim* die technischen Aspekte des Schreibens in allen Details erörtert. Damit eine Torarolle für den liturgischen Gebrauch tauglich ist, muss sie alle Bedingungen der Herstellung erfüllen und darf keinen einzigen Fehler im Text aufweisen, alle Lettern müssen in ihrer integeren graphischen Gestalt vorhanden sein.

In der Kantillation der hebräischen Bibel spiegeln sich die Aspekte der schriftlichen 'Buchstabentreue' wie der Mündlichkeit gleichermassen. Sie verweist einerseits auf die mnemonischen und rhetorischen Gesetzmässigkeiten mündlicher Überlieferung, andererseits dient sie der in den Kult eingebundenen mündlichen Aktualisierung der heiligen Schrift. Damit übt die Torakantillation eine wesentliche Vermittlungsfunktion aus in jenem spezifisch jüdischen Verhältnis zwischen Schrift und Kult, das Aleida und Jan Assmann unlängst zutreffend charakterisiert haben: "Im Rahmen einer ihre Tradition zur Schrift erhebenden Kultur wie der des Judentums wird das herkömmliche Verhältnis von Text und Kult umgekehrt. Der Text dient nicht dem Kult, sondern der Kult dem Text, indem er ihm einen Rahmen regelmässiger öffentlicher Verlesung [...] bietet. Nicht der Kult heiligt den Text, sondern der Text heiligt den Kult."[270]

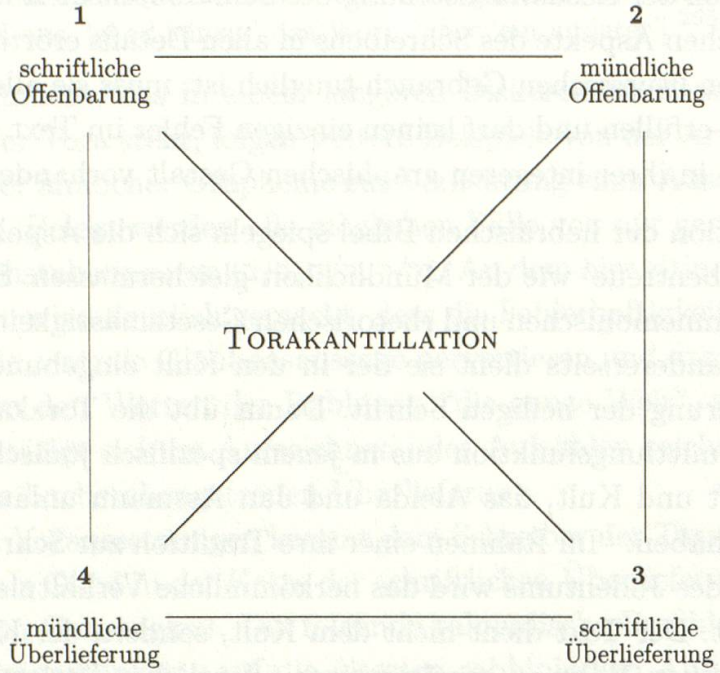
Im Konzept der schriftlichen Offenbarung, das sich im Judentum seit der Kanonisierung des Bibeltextes stabilisiert hat, wird Mündlichkeit nicht durch Schrift aufgehoben oder abgewertet, vielmehr bleibt die mündliche Dimension ein essentieller Anteil des Textes. Das hat einen ganz pragmatischen Grund auch darin, dass in der hebräischen Konsonantenschrift – wie in den Alphabeten anderer semitischer Sprachen auch – die Vokalqualitäten und gewisse Lautvarianten von Konsonanten nicht festgelegt sind. Für die der Sprache Unkundigen bleibt der Text somit unlesbar. Für die Kundigen hingegen bildet die Schrift die konsonantische Struktur redundanzfrei ab und macht sie sprachanalytisch transparent in Bezug auf das Gerüst der dreikonsonantigen Wurzeln. Das Lernen der Schrift geschieht deshalb im mündlichen Unterricht und ist immer bezogen auf den einen grundlegenden Text, der zugleich die religiöse und kulturelle Referenzgrösse darstellt. Das Lesen- und Schreibenlernen geht einher mit dem Auswendiglernen, wobei kantillierende Rezitation das Memorieren unterstützt und den Text im Gedächtnis festigt.

Die Mittelstellung der Torakantillation zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit lässt sich mithilfe einer Graphik veranschaulichen:

269 Ib., 226f.

270 Assmann/Assmann, *Schrift*, 1423.

Ex. 5:



Die Torakantillation als institutionalisierte Kommunikation eines kanonischen Textes liegt gleichsam auf dem Schnittpunkt zweier diagonaler Achsen, deren Eckpunkte auch horizontal und vertikal aufeinander bezogen sind. In diesem System können die einzelnen Instanzen langfristig funktionieren:

1. Am Ausgangspunkt der schriftlichen Achse steht die schriftliche Offenbarung, konkretisiert im Konsonantentext der Tora. Diese schriftliche Tora ist nicht etwa die "Verschriftung mündlicher Rede", sondern im eigentlichen Sinne ein "schriftliches Kommunikat". Dessen materialisierte Zeichensubstanz wird bewahrt auf der Achse schriftlicher Überlieferung.

2. Als Pendant zur schriftlichen Offenbarung steht die Gesamtheit mündlicher Offenbarung, die das schriftliche Kommunikat begleitet und aktualisiert. Während im allgemeinen unter 'mündlicher Offenbarung' konkret das Corpus der Mischna verstanden wird, zielt der Begriff im vorliegenden Zusammenhang auf die Masora, sozusagen auf den Kern der mündlichen Offenbarung.

3. Mit der Verschriftlichung der Masora tritt eine zweite Zeichenebene zum Konsonantentext hinzu. Beide Zeichenebenen werden fortan schriftlich weitertradiert, bleiben aber konzeptionell voneinander getrennt.

4. Schliesslich ist der adäquate Überlieferungsmodus für die mündliche Offenbarung die mündliche Überlieferung. Dieses Prinzip gilt auch weiter, nachdem die mündliche Offenbarung (hier die Masora) verschriftlicht ist. Es wird gestützt auf die Einsicht, dass Schrift ein sehr unzureichender Speicher für sämtliche Aspekte der Aussprachetradition sein kann.

4.2. Die Verschriftlichung der Akzente

Über die Gründe für die schriftliche Aufzeichnung der Akzente und den Zeitraum, in dem die verschiedenen Zeichensysteme entwickelt wurden, lässt sich – wie bereits in den Kapiteln und erörtert – angesichts der schmalen Materialbasis und der meist nicht eindeutigen Belege wenig Gesichertes aussagen. Indessen ist es aufschlussreich, drei kontextuelle Faktoren zu berücksichtigen, die für die schriftliche Fixierung der Akzente von Bedeutung sein dürften. Sie fussen auf der Prämisse, dass das rabbinische Judentum etwa seit dem 3. Jahrhundert aus der Dualität von schriftlicher und mündlicher Tora ein prinzipielles, aber in der Praxis eben umgangenes Schreibverbot für die mündliche Lehre ableitete[271].

a) Die Bibelkantillation ist zwar auf den schriftlich geoffenbarten Text bezogen, gilt selbst aber – wie die Belege aus dem rabbinischen Schrifttum gezeigt haben – als ein Teil der mündlichen Offenbarung und bewahrt ihre Kontinuität auf dem Weg mündlicher Überlieferung. Es ist deshalb mit triftigen Gründen anzunehmen, dass die Verschriftlichung der primär mündlich tradierten Praxis mit der Wahrnehmung einer Krise in dieser Tradierung zusammenhängt. Zu einer Zeit, da das Hebräische sich endgültig von der Muttersprache zur "Vatersprache", von der Primärsprache zur später erworbenen Sekundärsprache[272], die ausschliesslich von literaten Sprechern für den religiösen, kultischen und juristischen Bereich benützt wurde, gewandelt hatte, und das Judentum sich in allen Teilen der Diaspora im sprachlichen Austausch mit der jeweiligen Umgebung befand, scheint es naheliegend, die Gefahr eines Traditionsverlusts durch schriftliche Aufzeichnung zu bannen.[273] Denn selbst bei kompetenten Sprechern des Hebräischen kommt es vor allem in der Diaspora aufgrund der Muttersprache bzw. der Sprache der Umgebung zu Interferenzen und Kontaminationen im phonetischen Bereich, wodurch die Aussprache der Lesung verändert werden

271 Dazu eingehend Stemberger, *Einleitung*, 41-55, und Schäfer, *Das 'Dogma'*. Die grundlegende Frage, ob der Begriff 'mündliche Tora' in der Tat die Art der Weitergabe festlegt oder ob er nur der kategorischen Abgrenzung gegenüber der Bibel dient, ist bis heute umstritten.

272 Der Ausdruck 'Vatersprache' wurde geprägt von Wolfram von den Steinen (*Notker der Dichter*, Bern ^{2}1978, Bd. 1, 16, 34ff.). Den Gegensatz zwischen Primär- und Sekundärsprache hat auch Walter Ong herausgearbeitet und dabei gezeigt, dass gelernte Sprachen wie Latein, "rabbinisches Hebräisch" und klassisches Arabisch im Mittelalter "geschlechtsgebundene, männliche Sprachen" (*sex-linked male languages*) waren, die nicht als Muttersprache, sondern als Sekundärsprache immer auch in Schrift gelernt wurden und dazu dienten, die Teilhabe an einem gemeinsamen intellektuellen Erbe zu sichern (Ong, *Orality and Literacy*, 112-114).

273 Diese linguistische Erklärung zieht auch Gudrun Engberg im Zusammenhang mit der Entstehung der ekphonetischen Notation in Erwägung (*Greek Ekphonetic Notation*, 54f.). Zum Umstand einer wachsenden Kluft zwischen gesprochener und geschriebener Sprache bzw. zwischen Ritual- und Alltagssprache kommt in jenem Bereich aber noch das Problem der Literalität und des Imports heiliger Schriften in ganz neue Sprach- und Kulturkreise, etwa bei der Christianisierung der Slawen, hinzu.

kann. Bis auf die heutige Zeit ohrenfälliges Beispiel ist die Differenz zwischen sefardischer und aschkenasischer Aussprache, die sich auch in der Toralesung der betreffenden Gemeinden niedergeschlagen hat. Es verdeutlicht aber, dass auch die Verschriftlichung der Aussprache noch Spielraum für Veränderungen in der Lautung lässt. Schriftlichkeit kann zwar bestimmte Aspekte fixieren, erfasst aber nicht alle Nuancen der mündlichen Praxis und kann mündliche Tradition nur bedingt ersetzen.[274]

Die umweltbedingten sprachlichen Veränderungen beschrieb bereits der Karäer Ja'qub al-Qirqisānī, der im 10. Jahrhundert in Jersualem wirkte, in seinem Traktat *Kitāb al-anwār w-al-marāqib* 'Buch der Lichter und Wachttürme': "Das [sc. die Assimilation der Aussprache] gilt für sämtliche Juden in allen Ecken der Welt, und wir finden, dass ihre Lesart sich jener Sprache annähert, die sie von Geburt an gelernt haben."[275] Qirqisānī bemerkte, wie sich die Aussprache der Iraker dem Aramäischen anglich, und er sammelte Beispiele für phonetische Veränderungen des Hebräischen unter dem Einfluss des Arabischen in Jemen oder des Griechischen in Byzanz. Demgegenüber betonte er die Überlegenheit der tiberianischen Aussprache, die ihre Reinheit und Präzision bewahrt habe und damit zur Standardversion habe werden können.[276] Ähnliche Überlegungen werden angestellt in dem jemenitischen Traktat *Maḥberet ha-Tiğān* (10. Jh.), der den Ursprung der Überlieferung und die Gründe für die Verschriftlichung folgendermassen resümiert:

> Und Mose pflegte ihnen den Text vorzulesen und lehrte sie verlässlich all die Unterschiede in der Vokalisation. Dies waren Bewegungen des Mundes und der Hand, wie die Weisen sagten: 'Man wischt sich nicht mit der Rechten ab, weil man damit die Akzente der Tora zeigt.' [bBer 62a]. Dies ist der wirkliche Brauch, und so pflegte man auch alles zu diktieren. Aber als sie sahen, dass die Zerstreuung begann und dass die Sprache verwirrt [wörtlich: 'in Teile zerrissen'] wurde, fürchteten sie, die Sprache könnte vom Volk abgeschnitten und vergessen werden. Darum begannen sie Zeichen und Markierungen zu setzen (*ṣwwrw' wsymnw' wsmwh'b' sm' wnqṭw'*).[277]

Dieser Abschnitt erklärt die Einführung schriftlicher Zeichen zur Fixierung der Aussprache als präventive Konservierungsmassnahme, ohne sie zeitlich und örtlich genauer zu verankern. Eine andere Version der unter dem Titel *Hidāyat al-*

274 Vgl. hierzu Kutscher, *History*, 151-155 (§ 258-264); Kutscher nimmt an, dass seit Abschluss des Bibelhebräischen sich Probleme der Aussprache ergaben und dass nur wenige professionelle Leser den Bibeltext ohne Interferenzen mit den Umgangssprachen lesen konnten. Gegenläufig dazu gab es aber Bestrebungen, für die Toralesung die authentische Aussprache zu bewahren oder zu rekonstruieren.

275 Nach Chiesa, *Emergence*, 22 (Übersetzung) bzw. 26 (Text).

276 Vgl. Chiesa, *Emergence*, 9; dort sind weitere Quellen zusammengestellt, welche die tiberianische Aussprache als Standardversion betrachten.

277 Neubauer, *Petite grammaire*, 23 (vgl. auch Goshen-Gottstein, *Tiberian Bible Text*, 95 n. 54).

qāri zusammengefassten Gruppe früher hebräischer Grammatik-Traktate gibt in der Einleitung einen ausführlichen historischen Abriss, in dem der Primat der tiberianischen Überlieferung begründet wird. Das Kapitel stellt zudem einen interessanten Vergleich mit der Rezitationsweise der Araber (gemeint ist damit wohl Koranrezitation) auf und hält differenzierte Beobachtungen zum Regelsystem der Akzente und zu ihren Melodien fest (wiedergegeben im Anhang, p. 356ff.).[278] Deutlich tritt in diesem Text der Versuch einer historischen Verankerung der Rezitationspraxis in der Zeit Esras und der Rückkehr aus dem babylonischen Exil zutage. Die tiberianische Lesart wird als ein bewusster und kontinuierlicher Überlieferungsstrang in Palästina dargestellt und mit dem Verlust bzw. der Veränderung der Tradition in den Diasporaländern kontrastiert. Ausserdem wird hingewiesen auf die Eigenschaft der Akzente, die Tradition in ihrer Einheitlichkeit zu sichern und die Rezitation einer Gruppe zu koordinieren. Bemerkenswert sind die Hinweise auf die Kontrollfunktion der *textual community*, dank welcher die Besonderheit der einzelnen Texte und Zeichen bewahrt und die Einheit der Tradition gesichert werde. Der Autor des Kapitels hält fest, dass die Akzente, was ihre Verteilung und ihre Kombinationsmöglichkeiten betrifft, bestimmbaren Regeln folgen und dass der Rezitierende diese Gesetzmässigkeiten kennen muss, um die Rezitation richtig ausführen zu können. Hinsichtlich der Terminologie wird in diesem jüdisch-arabischen Text eine deutliche Unterscheidung zwischen Zeichenaspekt und Melodie der Akzente greifbar. Die Begriffe *laḥn/alḥān* und *naġma/tanġīm* werden so spezifisch verwendet, dass sich ihre Bedeutungen kaum mehr überschneiden und dass der Ausdruck *laḥn* 'Akzent' auch als Attribut zu den einzelnen Akzentnamen treten kann.

Zu Beginn des 13. Jahrhunderts hat Jehuda Halevi (1075-1141) die wesentlichen Punkte einer Erörterung von Akzenten und Kantillation, wie sie sich in der Tradition der hebräischen Grammatik gefestigt hatten, in diskursiver Form aufgegriffen. Im *Buch Kuzari*, das als Dialog zwischen dem König der Chasaren (der im 8. Jahrhundert mit seinem Volk zum Judentum übergetreten war) und einem jüdischen Gelehrten angelegt ist, erörtert er im Zusammenhang mit den Grundelementen der jüdischen Religion auch die Besonderheit der hebräischen Schrift und die Eigenschaften der Akzente (vgl. die Zusammenstellung der einschlägigen Abschnitte im Anhang p. 358ff.).[279] Zum einen geht es um die Abgrenzung gegenüber arabischer Sprache und Musik, wobei

278 Das in Petersburg aufbewahrte Fragment (II. Sammlung Firkowitsch 2390, fol. 4b-7a) stammt wahrscheinlich aus der Mitte des 10. Jahrhunderts und ist ediert bei K. Levy, *Zur masoretischen Grammatik*, 28*-32* (Übersetzung), לד-לז (Text); zum Traktat vgl. auch Chiesa, *Emergence*, 29 und 48 n. 9 sowie Dotan, *Masorah*, 1473f.

279 Das Buch ist gleichermassen in der arabischen Originalfassung *Al-Ḫazari – Kitāb al-ḥuǧǧā wa-al-dalīl fī nuṣr al-dīn wal-ḏalīl* 'Die Chasaren – Buch der Begründung und des Beweises zur Verteidigung der unterdrückten Religion' (1130/1140) wie in der zeitgenössischen hebräischen Übersetzung des Jehuda Ibn Tibbon (*Sefer ha-Kuzari*, 1170) rezipiert worden.

das Lehnwort *mūsīqā* über das Arabische auch in die hebräische Version eingegangen ist (II.64). Das Hebräische erhält den ersten Platz unter den Sprachen (II.68), was unter anderem damit begründet wird, dass es nicht an ein festes Metrum gebunden sei (II.69-70). Diese Eigenschaft der metrisch freien, durch Akzente geregelten Deklamationsart wird zum andern als adäquates Mittel des rhetorischen Ausdrucks und der inhaltlichen Verständigung gewürdigt. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht der Aspekt der stimmlichen Vermittlung, ihre Wirkung auf die Perzeption des Textes und die Funktion der Memorierbarkeit (II.72). Auch hier kommt die Koordinationsfähigkeit der Akzente zur Sprache, womit das System gegenüber der Schriftrezitation anderer Religionen ausgezeichnet wird (II.76-77). Was die Frage nach der Fixierung schriftlicher Akzentzeichen betrifft, wird im *Kuzari* die Mehrheitsmeinung vertreten, derzufolge die Tora in reiner Konsonantenschrift, aber zusammen mit der mündlichen Aussprache offenbart wurde und die Verschriftlichung der Zeichen das Ergebnis eines längeren Prozesses zwecks Bewahrung der Überlieferung ist (III.30-32).

Dass die Bibel als erster Text zusätzliche Zeichen als Lesehilfe brauchte und dass diese Aufzeichnungen systematisch ausgearbeitet wurden, ergibt sich aus ihrer Rolle als wichtigstes Traditionsgut, das wesentlich durch schriftliche Texttreue charakterisiert ist. Das Notieren der Masora (von Vokalisation und Akzenten, aber auch abweichender Lesarten), welche die mündlichen Aspekte des schriftlichen Textes festlegt, wäre somit der Versuch, eine bestimmte Überlieferung als authentisch zu sichern. Es spiegelte sich darin ein Bewusstsein für die Gefährdung der Tradition und das Bemühen, den Rahmen einer einheitlichen Tradition abzustecken. Hinsichtlich der These einer Krise in der Tradition muss eine Differenzierung in Rechnung gezogen werden, über deren Stellenwert nicht zu entscheiden ist, die hier aber wenigstens erwähnt werden soll. Ich bin davon ausgegangen, dass die Traditionskrise, als auslösender Faktor für die Verschriftlichung der Masora eine sprachbezogene Krise war. Dafür sprechen auch die angeführten Belege. Von der Krise kaum oder nicht betroffen waren dagegen die Traditionswege, der dezentrale mündliche Unterricht, der die Überlieferung vom Vater zum Sohn, vom Lehrer zum Schüler sicherte. Wenn man sich in Erinnerung ruft, dass die Verschriftlichung, Redaktion und Kanonisierung der Mischna – des Grundstocks mündlicher Lehre – im 1. und 2. Jahrhundert ebenfalls in einer Krisenzeit vorgenommen wurde, ergibt sich gleichwohl ein markanter Unterschied zwischen den beiden Stationen. Entstand die Mischna als Sammlung einheitsstiftenden Traditionsgutes zu Beginn der Diaspora, quasi als Begründung und Befestigung von Traditionsideologemen, so konnten die Masoreten auf die Erfahrung bauen, dass die Überlieferung bereits jahrhundertelang sowohl schriftlich wie mündlich funktioniert hatte. Insofern scheint es einleuchtend, dass die hier wahrgenommene Krise in erster Linie die eminent bedeutsame Aussprachetradition betrifft.

Die Einführung eines Notationssystems, wie es die masoretischen Akzente darstellen, lässt sich unter dem Stichwort der Traditionssicherung mit Aleida Assmann und Jan Assmann kulturhistorisch beschreiben als eine Massnahme, die für eine Gruppe "im Dienst der Rezitation der kulturellen Überlieferungen des identitätssichernden Wissens" steht und in den "Funktionsbereich des 'kulturellen Gedächtnisses' " gehört. Weil aber der Gegenstand der Notation – die Kantillation der Schrift – sich gegen eine lineare Aufspaltung in abstrakte Parameter sperrt, ist auch diese Schriftkultur "im Funktionsbereich 'Tradition' oral geblieben".[280]

b) Ein zweiter Faktor, der mit dem ersten unmittelbar zusammenhängt, betrifft die Funktion schriftlicher Texte und die damit gekoppelte Materialgebundenheit. Es gehört zu den essentiellen Merkmalen der Tora, dass sie auf genau bearbeiteten Leder- oder Pergamentrollen von einer approbierten Vorlage abgeschrieben wird und dass an der schriftlichen Darstellung nicht das Geringste verändert werden darf. Die fünf Bücher des Pentateuch dürfen auch nicht auf mehrere Rollen aufgeteilt werden, sondern ihre Einheit muss durch eine einzelne Rolle verkörpert werden.[281] Nur wenn er alle Bedingungen der Überlieferungstreue erfüllt, ist der als schriftliche Offenbarung verstandene, geheiligte Text kultfähig. Die Punktierung (mit Vokalen und/oder Akzenten) von Torarollen, die potentiell immer für die Schriftlesung vorgesehen sind, ist also von vornherein ausgeschlossen, wie der Traktat der Schreiber, *Massekhet Soferim*, bezeugt:

> Aus einer Torarolle, in der man die Verse unterteilt hat oder in der man die Versanfänge gar punktiert hat, darf man [sc. in der Synagoge] nicht vorlesen.[282]

Dieser Paragraph hält die Usanz fest, dass nicht nur keine Zeichen zur Gliederung der Verse in die Torarolle geschrieben werden dürfen, sondern dass auch keine Zwischenräume die Versgrenzen verdeutlichen dürfen. Dass die Tradition aber im Laufe der Jahrhunderte trotz der hohen Überlieferungstreue Veränderungen erfahren hat, zeigt sich etwa darin, dass die Verszählung der Masoreten

280 Assmann/Assmann, *Schrift*, 1417f.

281 Sof III,3.

282 Sof III,7. Diese strenge Bestimmung betrifft nicht die übrigen Bücher des Kanons, weshalb die Haftara sehr wohl aus einem punktierten Codex gelesen werden kann. Eine definitive halakhische Entscheidung der Frage findet sich in einem Responsum, das Ḥayya Gaʾon (gest. 1037) zugeschrieben wird und das festhält: "Aus einer punktierten Torarolle (*sefer tōrā*) liest man nicht öffentlich vor. [...] Und der Grund dafür ist, dass Mose die Tora für Israel unpunktiert aufschrieb. Gib acht, dass man bestimmte Dinge anders liest als sie geschrieben sind, so z.B. *yišgalenna* [Deut 28,30 – hier wird ein offenbar anstössiger Ausdruck durch die Lesart *yiškavenna* 'er wird sie beschlafen' gemildert] u.a. Man schreibt nur die Überlieferung (*ha-massōret*, d.h. den Konsonantentext), aber die Lesart (*ha-miqraʾ*) wird nicht geschrieben." (zitiert nach Chiesa, *Emergence*, 7 [Übersetzung] bzw. 50 n. 19 [Text]).

von einer früher dokumentierten um einiges abweicht. So wird im babylonischen Talmud mit Bezug auf die Soferim – der Begriff meint hier nicht 'Toraschreiber', sondern die Schriftgelehrten zur Zeit der Entstehung der Mischna – eine Zahl von 5888 Versen genannt, das masoretische Kolophon am Ende des Pentateuch hingegen kalkuliert 5845 Verse.[283]

Angesichts der präzisen Bestimmungen bezüglich Produktion und Funktion von Torarollen spricht einiges dafür, die Möglichkeit zur schriftlichen Aufzeichnung von mündlichen Präzisierungen der Aussprache mit dem Aufkommen von Papyrus und der Buchform des Codex in Verbindung zu bringen. Die neue Buchform konnte sich im Judentum trotz ihrer offensichtlichen Vorteile (Platzersparnis dank beidseitiger Beschriftung, leichtere Aufbewahrung und Benützung) nur langsam durchsetzen, während etwa das Christentum, nicht an eine Tradition des Aufschreibens gebunden, den Wechsel von der Rolle zum Codex bereits in den ersten Jahrhunderten d.Z. vollzog. Die jüdische rituelle Lesung erfolgte weiterhin aus einer Rolle. Codices konnten nur ganz ausnahmsweise zur Lesung benützt werden – etwa in Gemeinden, die aus Gründen der Armut oder der Verfolgung keine Torarolle (mehr) besassen – und dienten sonst im Unterricht und beim Studium als Text.[284] Zwar weist Dotan darauf hin, dass Torarollen, die für den liturgischen Gebrauch untauglich geworden waren, schon recht früh zur Notation von Masora mit diakritischen Zeichen benützt wurden.[285] Doch ist die Arbeit der Masoreten fast ausschliesslich in Codices überliefert, und es besteht eine auffällige Koinzidenz zwischen der Einführung dieser Buchform in der jüdischen Schreibkultur und der systematischen Verschriftlichung aller Ebenen der Masora (Vokalisation, Punktation, Akzentuation) etwa seit dem späten 8. Jahrhundert. Die ältesten erhaltenen Handschriften datieren noch um ein Jahrhundert später, zeigen dann aber die Anwendung des voll entwickelten Systems. Paul Kahle, einer der besten Kenner der verschiedenen Punktationssysteme, kam zu dem Schluss, "dass die Arbeit am Bibeltext gegen Ende des 9. Jahrhunderts im wesentlichen abgeschlossen war. Wir können wohl noch etwas weiter gehen und vermuten, dass der Bibeltext schon etwas früher in dieser Weise abgeschrieben worden ist. Es ist ja schwerlich anzunehmen, dass die älteste noch erhaltene datierte Handschrift des hebräischen Bibeltextes zugleich auch die erste gewesen sein sollte, die in dieser Weise geschrieben worden ist."[286]

283 Vgl. bQidd 30a: "Die Alten heissen deshalb Soferim, weil sie alle Buchstaben der Tora zählten. Sie sagten: das *Waw* im Wort *gaḥon* [*gimel-ḥet-waw-nun*] (Lev 11,42) ist die Hälfte der Buchstaben der Tora [...] Die Rabbanan lehrten: 5888 Verse hat die Tora."

284 Vgl. Allony, *Scroll*, 327-332, und bMeg 17b Tos *kol ha-tora*.

285 Vgl. Dotan, *Masorah*, 1416. Es handelt sich um Rollen aus der Geniza der Karäer-Synagoge in Kairo, die laut Dotan nicht vor dem 6., spätestens aber im 7. Jahrhundert punktiert wurden.

286 Kahle, *Kairoer Genisa*, 87.

Neben dem *Kairoer Propheten-Codex* (im Kolophon des Moshe Ben Asher datiert auf das Jahr 895/6) ist es der *Codex Aleppo* (entstanden ca. 930), der modellhaft den ganzen Bibelkanon in einem Codex vereinigte und der zugleich – von Ahron Ben Asher punktiert – als authentische Rezension gilt. Allerdings fehlen in dieser sagenumwobenen Handschrift, die jahrhundertelang in Aleppo unter Verschluss lag, dann 1948 in die Nationalbibliothek von Jerusalem gelangte und nun die Grundlage der kritischen Bibeledition der Hebrew University bildet, mehr als zwei Drittel des Pentateuchs.[287] Somit ist der *Codex Leningrad* (B 19a, datiert auf 1008/9), der auch als Basis für die kritische Ausgabe der *Biblia Hebraica* (BHK und BHS) diente, die erste vollständige und mit Masora versehene hebräische Bibelhandschrift, die bekannt geworden ist.

Tatsächlich scheint die Herstellung eines vollständigen und punktierten Bibeltextes erstmals um das Jahr 900 unternommen worden zu sein, denn ebensowenig, wie es Rollen der kompletten Bibel gibt, hat man vor diesem Zeitpunkt irgendwelche Anzeichen für die Existenz vollständiger punktierter Handschriften, die als Referenztexte hätten dienen können.[288] Wenn man das buchstäbliche Verständnis des Abschreibens und die den Schreibern zuerkannte Verantwortung bedenkt und sich ausserdem die hochgradige Professionalisierung, die sich etwa in der Spezialisierung von Schreiber (*sōfer*) und Punktator (*naqdan*) manifestiert, bewusst macht, überrascht es wenig, dass die betreffenden Handschriften im Vergleich zur Überlieferung anderer mittelalterlicher Texte sehr wenige Fehler aufweisen.

Da gemäss den religionsgesetzlichen Bestimmungen eine Bibel in Codexform von vornherein nicht für die öffentliche Lesung verwendbar ist, sondern dafür nur eine Pergamentrolle mit den fünf Büchern der Tora in Frage kommt, wird die Unterscheidung zwischen Sakral- und Profanbereich bzw. zwischen ritueller und Studiensituation allein schon über das Medium gewährleistet.[289] Mit dieser situativen Zuordnung hängt auch zusammen, dass Punktation bzw. Akzentuation niemals zur Rezitation prima vista dienen, sondern den Kompetenzerwerb,

287 Zu der abenteuerlichen Geschichte und zur Textgestalt dieser Handschrift vgl. Yeivin, *Introduction*, 15-21 (§ 24-32), und Kahle, *Kairoer Genisa*, 99-105, 114-121, 142-148; zum *Hebrew University Bible Project*, von dem bis zum jetzigen Zeitpunkt erst die Faszikel Jes und Jer erschienen sind, vgl. Roberts, *Textual Transmission*, 14-16, und Tov, *Text*, 311f.

288 Vgl. Goshen-Gottstein, *Tiberian Bible Text*, 86-88.

289 Vgl. dazu Yeivin, *Introduction*, 7-10; Weil/Rivière/Serfaty, *Concordance*, 4f.; Mulder, *Mikra*, 24; Tov, *Text*, 168f.; Avrin, *Hebrew Book*, 112f. Die Unterscheidung zwischen Rolle und Codex ist allerdings im Hebräischen terminologisch nicht eindeutig. Zwar gibt es einen seltenen, aus dem arabischen Wort für Codex (*muṣḥaf*) abgeleiteten Ausdruck (*miṣḥaf*), doch wurde der umfassende Begriff *sefer* 'Buch' sowohl für Rollen wie für Codices verwendet und auch zur Benennung von Torarollen nicht konsequent spezifiziert als *sefer tōrā* (vgl. Lieberman, *Hellenism*, 205f.).

die Memorisierung und die Rekapitulation während des vorbereitenden Studiums unterstützen.

c) Schliesslich ist in Betracht zu ziehen, welche Rolle die Karäer bei der Herausbildung und Verschriftlichung des masoretischen Akzentsystems spielten. Diese jüdische Sekte formierte sich in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts in Baghdad als Sammelbecken verschiedener antirabbinischer Bewegungen. Im Zentrum ihrer Lehre stand der Ruf "zurück zur Schrift", der sich gegen das rabbinische Judentum mit seiner Betonung der mündlichen Offenbarung als zweitem Pfeiler der Tradition wandte. So erhob der von den Karäern als geistiger Führer anerkannte ʿAnan ben David den Text der hebräischen Bibel zur einzigen Grundlage des Gesetzes und der Lehre, verbunden mit dem Motto: "Erforscht sorgfältig die Schrift, aber verlasst euch nicht auf meine Meinung"[290]. Sowohl die Prinzipien der Auslegung als auch deren Ergebnisse waren indes denen der rabbinischen Gelehrten sehr ähnlich, auch kannten manche Karäer die mündlichen Überlieferungen der rabbinischen Lehre. Doch ging die programmatische Rückbesinnung auf das Studium der Schrift als einziger Offenbarung und die Anerkennung freier pluralistischer Interpretation einher mit einem verstärkten Bewusstsein für die Textgestalt der Tora. Die Karäer hatten darum ein unmittelbares Interesse daran, sich auf einen möglichst präzisen und fehlerfreien Text stützen zu können, was wiederum erklärt, warum die bedeutendsten Vertreter der Masoreten – etwa der bereits genannte Moshe ben Asher sowie dessen Sohn Ahron – den Karäern angehörten oder ihnen zumindest nahestanden.[291] Es gibt denn auch eine frappante Koinzidenz zwischen dem Aufstieg der masoretischen Schule in Tiberias und der Zuwanderung von Karäern nach Palästina seit etwa 850.[292] Nicht zuletzt dürfte eine Rolle ge-

290 Zitiert nach Isaak Markon, "Anan ben David", in: *JL*, Bd. 1 (1927), 303.

291 Dieser Befund ist allerdings nicht unbestritten; betrachtet man etwa die ideologisch motivierten Streitigkeiten bei der Zuschreibung der wichtigsten Bibelhandschriften (insbesondere des *Codex Aleppo*), wird deutlich, dass der Autoritätsanspruch des rabbinischen Mainstream gegenüber der karäischen Häresie bis heute verteidigt wird. So zweifelt etwa Dotan daran, dass das rabbinische Judentum eine durch die Karäer festgesetzte Version als verbindlichen Text akzeptiert hätte (Dotan, *Ben Asher's Creed*). Dagegen konnten Szyszman u.a. zeigen, dass die relevanten Handschriften im Umkreis von Karäern entstanden und sich jahrhundertelang in deren Besitz befanden (Szyszman, *La famille*, 531-551). Die Stationen dieser Polemik hat Chiesa (*Emergence*, 77-79 n. 106) zusammengestellt. – Den Anteil der Karäer an der tiberianischen Masora diskutieren auch Dotan, *Masorah*, 1417f.; Elijahu Heller, Leon Nemoy, Shlomo Hofman, "Karaites", in: *EJ*, Bd. 10, 761-785, und (mit ausführlichen Literaturhinweisen) Adrian Schenker, "Karäer", in: *TRE*, Bd. 17 (1988), 625-628; vgl. ausserdem Leon Nemoy, *Karaite Anthology. Excerpts from the Early Literature*, New Haven etc. 1952 (= Yale Judaica Series 7), und Shlomo Hofman, "The Cantillation of the Bible by the Karaites", in: *Proceedings of the Fifth World Congress of Jewish Studies Jerusalem 1969*, Jerusalem 1973, Bd. 4, 37-39 (hebr.), 278f. (engl. abstract).

292 Cf. Chiesa, *Emergence*, 36.

spielt haben, dass manche Gelehrte in den arabisch-islamischen Zentren mit der arabischen Grammatik in Berührung kamen und von dort methodische Anstösse für die philologische Bearbeitung des heiligen Textes empfingen. Diese gleichfalls im 8.-10. Jahrhundert sich entwickelnde Wissenschaft war ebenso vorrangig mit der Präzisierung des Korantextes durch Diakritika, Vokalisierung und Pleneschreibung befasst.

Fragt man nun aber nach der Möglichkeit oder dem Bedürfnis zur Verschriftlichung der Aussprachetradition, stösst man genau auf die konzeptionelle Differenz zwischen karäischem und rabbinischem Judentum: bei diesem die Dualität von mündlicher und schriftlicher Tora, ein Konzept, das die Verschriftlichung mündlicher Lehre im Prinzip verunmöglicht; bei jenem das Fehlen dieses Gegensatzes, das die umfassende *schriftliche* Dokumentierung der schriftlichen Tora ermöglicht. Das geht so weit, dass die Karäer den vollständigen masoretischen Text zur heiligen Schrift erklären konnten[293], wobei sie sich als Bewahrer einer auf "die Propheten" zurückgehenden getreuen Schriftüberlieferung verstanden. Diese Auffassung einer integralen Überlieferung der Tora kommt in differenzierter Weise zum Ausdruck im Kolophon des Moshe ben Asher am Ende des *Kairoer Propheten-Codex*:

> Ich, Moshe ben Asher habe diesen Codex (*maḥzor*) der Schrift geschrieben nach Massgabe meiner Einsicht WIE DIE HAND MEINES GOTTES GNÄDIG ÜBER MIR WALTETE (Neh 2,8), DEUTLICH UND SORGFÄLTIG (Deut 27,8) in der Stadt Ma'asja-Tiberias, DER GEPRIESENEN STADT (Ez 26,17), wie ihn erklärt hat die Gemeinde der Propheten, der Auserwählten des Herrn, der Heiligen unseres Gottes, die alle verborgenen Dinge verstanden haben, die das Geheimnis der Weisheit enthüllten, die EICHEN DER GERECHTIGKEIT (Jes 61,3), die Männer der Treue, die nichts verheimlichten von dem, was ihnen gegeben war, die dem, was ihnen übermittelt war, nichts hinzufügten, die die Schrift stark und gross gemacht haben, die Vierundzwanzig Bücher, die sie in ihrer Zuverlässigkeit fest gegründet haben mittels Sinnakzenten (*ṭa'amē śekhel*) und deutlicher Anweisung zur Aussprache (*be-fērūš dibbūr*), mit süssem Gaumen und Schönheit der Rede. Möge es unserem Schöpfer gefallen, unsere Augen zu erleuchten und unsere Herzen durch seine Tora zu erhellen, dass wir lernen, lehren und handeln MIT AUFRICHTIGEM HERZEN UND MIT WILLIGER SEELE (1Chr 28,9) auch für ganz Israel.[294]

293 Den Gipfelpunkt dieser Richtung stellt der spätere Legitimationsversuch Judah Hadassis (12. Jh.) dar: "Und die Torarollen sollten mit Vokalen und Akzenten punktiert sein [...], denn Gott gab sie nicht ohne Vokale und Akzente [...], denn die Schrift unseres Gottes wurde EINGERITZT IN DEN TAFELN (Ex 32,16)" (Judah b. Elija Hadassi, *Eshkol ha-Kofer* [1149], [Eupatoria, Krim, 1836; ND 1969], 70a; zitiert nach Dotan, *Masorah*, 1417; vgl. Allony, *Scroll*, 323).

294 Zitiert nach Kahle, *Kairoer Genisa*, 103f., wo sich neben hebräischem Text und Übersetzung auch eine Abbildung der betreffenden Seite der Handschrift (586) findet; mit ähnlichen Worten beruft sich Moshe ben Asher in dem bereits erwähnten "Lied vom Weinstock" auf die von den Propheten festgesetzte Überlieferung der Schrift, die sich manifestiert in Akzenten, sinnhafter und deutlicher Rede sowie in einer Auslegungstradition (cf. supra, p. 105 n. 245); dazu auch Schenker, *Lehre vom Ursprung*, 238-247.

Für Moshe ben Asher gehören sinnhafte Gliederung, Verständlichkeit der Aussprache und ansprechende Rede als untrennbare Bestandteile zur Überlieferung der Schrift hinzu. Allerdings scheint es auch hier weniger um die schriftliche Repräsentation dieser Komponenten im masoretischen Zeichensystem zu gehen; vielmehr wird ihre Bedeutung für das sinnstiftende Verständnis, die Interpretation und die Überlieferungstreue der Tora hervorgehoben. Natürlich war sich der Autor dieser Zeilen bewusst, dass die Punktation und die Akzente das Werk der Masoreten waren, doch scheint es für ihn – zur Erhöhung der Akzeptanz des Textes – wichtig gewesen zu sein zu betonen, dass die Masoreten zu der Überlieferung nichts hinzugefügt und nichts weggenommen oder verheimlicht hatten.

Es mag erstaunen, dass trotz der konzeptuellen Differenzen, die sich in gegenseitigen Polemiken niederschlugen, der wesentlich durch die Karäer beförderte masoretische Text auch vom rabbinischen Judentum als verlässliche Tradition anerkannt wurde. Kahle hat diesen Widerspruch beizulegen versucht, indem er davon ausging, dass der von den Masoreten verbreitete Text, an dem Rabbinen und Karäer gemeinsam gearbeitet hatten, noch vor den grossen Kontroversen – also bereits in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts – vom gesamten Judentum angenommen worden sei.[295] Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Notiz, die sich am Ende des *Codex Aleppo* findet und die festhält, es sollte "jedem ernsthaften Gelehrten, ob Rabbanit oder Karäer, Gelegenheit gegeben werden, den Kodex einzusehen, um andere Handschriften nach ihm zu korrigieren"[296].

Schliesslich war es für das rabbinische Judentum wie für die karäischen Gruppierungen wichtig, sich auf einen verlässlichen Text der hebräischen Bibel stützen zu können. Die genannten drei Faktoren dürften alle – in welchem Verhältnis und in welcher Reihenfolge auch immer – zusammengewirkt haben, als es im 8.-10. Jahrhundert zur systematischen Verschriftlichung der Artikulationsmerkmale dieses Textes kam. Damit sind mögliche Gründe für die Verschriftlichung genannt, ohne dass deren Stellenwert zu bestimmen wäre. Dass das System weiterhin mit mündlicher Überlieferung rechnet, kann gerade als signifikant gelten für das Bewusstsein eines fortdauernden Nebeneinanders von Mündlichkeit und Schriftlichkeit.

Was es heisst, Funktionsbereiche zu trennen und den Gegensatz von schriftlicher und mündlicher Überlieferung wörtlich zu nehmen, möchte ich abschliessend mit zwei Geschichten illustrieren.

295 Kahle, *Kairoer Genisa*, 28, 98; vgl. auch Flender, *Hebrew Psalmody*, 23f. Bekannt ist die Approbation eines "Codex Ben Asher" (= *Codex Aleppo*?) durch Maimonides (Hilkhot Sefer Tora 8,4).

296 Zitiert nach Kahle, *Kairoer Genisa*, 117.

Von dem Tannaiten Rabbi Me'ir wird erzählt, dass er sich über ein Jahr lang in Asien aufhielt und in dem betreffenden Ort keine hebräisch geschriebene Esterrolle für die Vorlesung am Purimfest vorfand. Er schrieb deshalb das ganze Buch aus dem Gedächtnis auf. Da man aber im rituellen Rahmen nur aus einer Rolle, die von einer korrekt geschriebenen Rolle (*tiqqūn*, *tiqqūn sōferīm*) abgeschrieben worden ist, vorlesen darf, schrieb er das ganze Buch noch einmal von seiner eigenen Vorlage ab. Die erste Rolle entzog er dem Gebrauch, aus der zweiten las er vor.[297] Natürlich ist das hier erzählte Vorgehen Rabbi Me'irs die aus der Not geborene sophistische Modifikation einer halakhischen Regel. Darin erweist sich aber gerade die Unumgänglichkeit dieser Regel. Man darf also – auch wenn man ihn auswendig weiss – den Schrifttext nicht auswendig vortragen oder aufschreiben. So verdeutlicht eine Stelle im palästinischen Talmud:

> R. Ze'ora sagte im Namen Rav Ḥanan'els: Selbst, wenn jemandem die Tora so geläufig ist wie Esra, darf er sie dennoch nicht auswendig vortragen, sondern (muss sie) vorlesen, wie es bei Baruch geschrieben steht: AUS SEINEM MUND SAGTE/LAS (*yiqra'*) ER [sc. Jeremia] MIR ALLE DIESE WORTE VOR, UND ICH SCHRIEB SIE MIT TINTE IN DAS BUCH (Jer 36,18).[298]

Der entgegengesetzte Fall ergibt sich bei der Niederschrift der Akzente. Da sie der mündlichen Überlieferung angehören, sollen sie nicht von einer schriftlichen Vorlage abgeschrieben werden. Levin zufolge, der sich auf von ihm selber nicht näher bezeichnete "ältere Quellen" stützt, war es gebräuchlich, die Punktation in einen bereits geschriebenen Konsonantentext einzutragen. Ein Toraschreiber brauchte deshalb die mündliche Überlieferung des Textes nicht vollkommen zu beherrschen. Wohl aber der Punktator, der den Text laut aus seinem Gedächtnis 'las'.[299] Dieser Praxis korrespondiert das verbindliche Gebot, die Schrift

297 Eine andere Lehrmeinung lässt R. Me'ir bereits aus der ersten Rolle vorlesen, knüpft daran aber die Einschränkung, dass aus einem Notfall keine halakhischen Folgerungen gezogen werden dürfen, d.h. dass er nicht zu einem Präzedenzfall gemacht werden soll. Die ausführliche Version der Erzählung findet sich in yMeg IV,1 (74d); kürzere Parallelen in tMeg II,5 (p. 223), bMeg 18b und GenR 36,8 (p. 343). Über "The Making of a Tora Scroll" informieren Avrin, *Hebrew Book*, 115-117, und E. Levine, *Transcription*, 99-102.

298 yMeg IV,1 (74d).

299 Mitgeteilt bei Levin, *Traditional Chironomy*, 62 n. 10. Mit der zunehmenden Verbreitung gedruckter Codices seit der frühen Neuzeit scheint diese Usanz an Bedeutung verloren zu haben; sie ist allenfalls noch zu Übungszwecken von Belang. Hinsichtlich des Lesens aus dem Gedächtnis hat Mary Carruthers darauf aufmerksam gemacht, dass 'lesen' im mittellateinischen Sprachgebrauch nicht nur 'lesen' aus einem vorliegenden Buch meint, sondern auch 'zusammenlesen' von Material, das im Gedächtnis gespeichert ist (*Book of Memory*, 30ff.). Dieser Aspekt scheint bedenkenswert auch für die Wurzel *q-r-'* 'lesen, ausrufen', weil das Lesen eines semitischen Textes das Wiedererkennen von im Gedächtnis gespeicherten Informationen voraussetzt, welche die Aussprache erst ermöglichen.

bei der liturgischen Lesung aus einem unpunktierten Text, eben einer Torarolle, vorzutragen. Der klassische Beleg dafür lautet:

> Dinge, die mündlich (überliefert) sind, darfst du nicht aus einer Schrift vortragen; was schriftlich (überliefert) ist, darfst du nicht mündlich [d.h. auswendig] vortragen.[300]

Die Regel ist für die liturgische Praxis absolut verbindlich, das heisst, dass die hebräische heilige Schrift aus einem schriftlichen Text abgelesen werden *muss*, dass hingegen der Targum – der in jemenitischen Gemeinden bis heute zur Toralesung hinzugefügt wird – nicht abgelesen werden *darf*.[301]

Exkurs 3: Koranrezitation

Die Rezitation des Korans im muslimisch-arabischen Kulturraum ist eine der jüdischen Bibelkantillation so parallel laufende Erscheinung, dass es angebracht ist, hier auf einige Gemeinsamkeiten und Differenzen hinzuweisen, die im Gegenzug die charakteristischen Eigenschaften der jüdischen Tradition verdeutlichen mögen.[302]

Die grundlegende Parallelität zwischen Judentum und Islam – und weitgehend auch dem Christentum – als Schriftreligionen liegt zum einen in der Existenz eines heiligen Buches, zum andern in dem Gebot, dieses zu rezitieren und

300 bTem 14b mit zahlreichen Parallelen.

301 Eine eindrückliche Modifizierung dieser Regel erlebte ich im Sommer 1996 in der Synagoge von Bern, als an einem Shabbatmorgen erst nach längerem Warten ein Minyan zustande gekommen war und der Rabbiner, weil auch ein Chazzan fehlte, die Funktion des Vorlesers übernehmen musste. Man las die Parasha *Mattōt-Masʿē* (Num 30,2-36,13), eine der längeren Doppelperikopen – unmöglich, sie unvorbereitet vorzutragen. Der Rabbiner las deshalb quasi 'zweispurig' aus der Torarolle und einem daneben liegenden punktierten Text, in dem ein Sekundant kontinuierlich die Stelle wies; indem der Vorleser laufend zwischen der Torarolle und dem punktierten Text hin- und hersprang, erfüllte er offenbar die Regel des Ablesens.

302 Die folgenden Bemerkungen stützen sich auf die nicht sehr zahlreichen Veröffentlichungen zur Koranrezitation, insbesondere Bergsträsser/Huber, *Koranlesung*; Pretzl, *Wissenschaft*; Talbi, *La Qirāʾa bi-l-alḥān*; Si Hamza Boubakeur, "Psalmodie coranique", in: *Encyclopédie des musiques sacrées*, ed. Jacques Porte, Paris 1968, Bd. 1, 388-403; as-Said, *Recited Koran*; Touma, *Koranrezitation*; al-Faruqi, *Accentuation*; ead., *Cantillation*; Eckhard Neubauer, "Islamic Religious Music", in: *NGrove*, Bd. 9, 342-349; Nelson, *Art of Reciting*; James Douglas Pearson, Rudi Paret, A. T. Welch, "al-Ḳurʾān", in: *The Encyclopaedia of Islam*, New Ed. Bd. 5 (1986), 400-432; Neuwirth, *Koran*, 110f.; Graham, *Beyond the Written Word*, 81-114; Denny, *Qurʾān Recitation*; aufschlussreich ist Kellermann, *Mündlichkeit*. Die Dissertation desselben Autors (*Koranlesung*), die den Aspekt der Mündlichkeit des Korans am Modus der Überlieferung und der Bedeutung des Vortragsrituals konkretisiert, liegt bislang nicht gedruckt vor. Profitiert habe ich schliesslich auch von der unveröffentlichten Münchner Magisterarbeit von Rainer Schütz (*Aspekte*).

zu studieren.[303] Im Unterschied zur hebräischen Bibel gilt der Koran jedoch als in Sprache und nicht als in Schrift offenbart. Er ist zwar unmittelbar nach dem Tod des Propheten Muhammad verschriftet worden und in Buchform überliefert, wird aber erst sekundär als *al-kitāb* 'das Buch' bezeichnet. Der primäre Name 'Koran' ist – wie das hebräische *miqra'* – abgeleitet aus der Wurzel *q-r-'* 'lesen', impliziert aber hier nicht die visuelle Aufnahme von Text. Vielmehr drücken sich darin Konzepte wie 'aussprechen, ausrufen, rezitieren' aus, so dass eine adäquate Übersetzung für Koran (*Qur'ān*) 'das zu Rezitierende' lauten könnte.[304] Gemäss orthodoxer islamischer Lehre geht die Offenbarung auf ein im Himmel aufbewahrtes Urexemplar des Korans zurück (*umm al-kitāb* 'Mutter des Buches'), mit dem der Text bis in die Orthographie hinein übereinstimmt. Entscheidend ist aber, dass die Übermittlung des Textes an den Propheten auf mündlichem Weg – nach der Überlieferung durch den Engel Gabriel – erfolgte und dass der geoffenbarte Text von Muhammad auch mündlich weitergegeben wurde. Dieser Vorstellung entsprechend ist die Mündlichkeit eine notwendige Bedingung für die Authentizität des Textes. Die rezitierte Version verkörpert die Autorität als verbindlicher Massstab für die Überlieferungstreue, und ihre Regeln gelten als unveränderlicher Bestandteil der Offenbarung. Demgegenüber hat die erst nach und nach erfolgte Verschriftung eine stärkere Flexibilität des kanonischen Schrifttextes zur Folge, da die mündliche Überlieferung ohnehin als das verlässlichere Medium angesehen wird, das unabhängig vom schriftlichen Text fortbesteht und für das präzise Methoden entwickelt wurden, um die Tradition zu bewahren. Dieses Charakteristikum hat Andreas Kellermann unter kommunikationstheoretischer Perspektive betrachtet: "Der Koran konstituiert sich als Text ungeachtet seiner Verschriftlichung erst im Vortrag, seiner Realisierung als Sprechakt vor Hörern, und die dabei unabdingbare Orthoepie [cf. p. 130] und Intonation bleibt ohnedies auf mündliche Vermittlung angewiesen. In ihr wird der Schüler durch einen *šayḫ*, der seinen Platz in einer der auf den Propheten zurückgeführten Tradentenketten hat [...], in allen Details der Lesung praktisch unterwiesen."[305]

Um wieviel geringer im Vergleich zum Judentum der Stellenwert ist, den man der Schrift zumisst, illustriert allein schon die Tatsache, dass ein verbindlicher schriftlicher Text erst mit der Kairiner Standardausgabe von 1923/4 etabliert wurde, die sich ihrerseits auf die als authentisch geltende Rezension des dritten

303 Auf die ganz anderen Bedingungen etwa der hinduistischen Vedentradition sei hier nur am Rande hingewiesen. Die Veden sind genuin mündliche Texte in dem Sinne, dass sie nicht zuletzt aus Geringschätzung der Schrift jahrhundertelang ausschliesslich mündlich überliefert wurden und bis heute auswendig rezitiert werden (vgl. Spector, *Chanting*, 211; Finnegan, *Oral Poetry*, 150ff.)

304 Cf. Pretzl, *Wissenschaft*, 1.

305 Kellermann, *Mündlichkeit*, 15.

Kalifen ʿUṯmān (644-656) stützt. Die primäre Funktion des Korans als Rezitationstext – darauf verweist schon der Name – macht seine Mittelstellung zwischen rein schriftlicher und rein mündlicher Literatur deutlich.[306]

Wie die heilige Schrift des Judentums an die hebräische, so ist der Koran unlösbar an die arabische Sprache gebunden, und wie die Tora darf er im rituellen Rahmen nur in der Originalsprache rezitiert werden. Darüber hinaus führte jedoch im Islam die Vorstellung von der Unnachahmlichkeit des Korans (*iʿǧāz al-Qurʾān*) und von seinem göttlichen Ursprung (das Dogma der Unerschaffenheit ist vergleichbar mit der jüdischen Vorstellung von der Präexistenz der Tora) zum orthodoxen Prinzip der Unübersetzbarkeit. Danach kann der Koran, der explizit als "arabischer Koran" bzw. "in klarer arabischer Sprache" offenbart wurde,[307] gar nicht äquivalent in eine andere Sprache übertragen werden. Wenn auch im Zuge der Ausbreitung des Islams in nicht arabischsprachigen Ländern Übersetzungen im Sinne eines Kommentars für das Studium zugelassen wurden, blieb dennoch die Ausschliesslichkeit des arabischen Textes für kultische Zwecke erhalten.[308] Umso intensiver ist die sprachbezogene Beschäftigung mit dem Koran, für dessen Rezitation sich von Anfang an eine eigentliche Wissenschaft entwickelt hat (*ʿilm al-qirāʾa*). Diese Wissenschaft von der Koranlesung ist auf der einen Seite eine philologische Disziplin, die sich mit Aussprache, Textvarianten und Überlieferung befasst und einen Grundpfeiler der mittelalterlichen arabischen Grammatik darstellt; auf der andern sichert sie die Überlieferung der intonierten Rezitation, denn es gehört zu den notwendigen Bedingungen, dass "der Koran in seiner authentischen Vortragsweise [...] intoniert werden muss, dass Intonation zu seiner Grundrealität gehört"[309]. Diese authentische Vortragsweise, die sich auszeichnet durch "sorgfältige Aussprache, ein langsames Tempo, genaue Beachtung des Sprachrhythmus und korrekte Pausasetzung" wird gefasst mit dem Begriff *tartīl*.[310] Er rekurriert auf die an zwei Koranstellen erwähnte Vortragsart, in welcher der Koran offenbart wurde und rezitiert werden soll.[311] Direkt auf den Propheten zurückgeführt wird das Gebot "verschönert den Koran mit euern Stimmen" sowie das für die

306 Cf. Kellermann, *Mündlichkeit*, 2f.

307 Z.B. Sure 12,2 bzw. Sure 16, 103 (105): *wa-hādā lisānun ʿarabīyun mubīnun*.

308 Über die Legitimation gegenteiliger Praxis und die notwendige Anpassung der Lehre im 20. Jahrhundert berichtet Rudi Paret, "Translation of the Ḳurʾān", in: *Encyclopaedia Islamica*, Bd. 5 (1986), 429f.

309 Schütz, *Aspekte*, 20.

310 Kellermann, *Mündlichkeit*, 1.

311 Die Wurzel *r-t-l* erscheint im Koran nur an diesen zwei Stellen (Sure 25,32 [34] bzw. 73,2-4: *wa-rattili l-qurʾāna tartīlan*) und ist deshalb schwierig zu deuten. Rückert übersetzt den Rezitationsaspekt mit der poetischen Wendung "singen sangweis" (*Der Koran in der Übersetzung von Friedrich Rückert*, ed. Hartmut Bobzin, Würzburg 1995, 268, 441).

Gruppenidentität wichtige Verdikt "wer den Koran nicht melodisch rezitiert (*yataġanna*), ist nicht einer von uns"[312]; letzteres steht nicht durch den Ausgrenzungsimpuls, wohl aber durch die Bestimmtheit des Rezitationsauftrages parallel zu der bereits zitierten jüdischen Lehrmeinung "Wer die Schrift liest ohne Melodie, [...] über den sagt die Schrift: So habe ich ihnen Gesetze gegeben, die nicht gut waren [usw.] Satzungen, durch die sie nicht leben (Ez 20,25)."[313]

Die Ausbildung für die Koranlesung setzt gewöhnlich voraus, dass die Lernenden den ganzen Koran bereits memoriert haben und auswendig darüber verfügen. Wer diese Stufe erreicht und sich das Buch einverleibt hat, erhält den Titel *ḥāfiẓ* 'Bewahrer' und erfüllt die nötigen Voraussetzungen, um ein Gelehrter (*ʿālim*) zu werden. Dieses Ideal der Textbeherrschung wird zuweilen mit der Metapher des "lebendigen Buches" gefasst.[314] Das Studium konzentriert sich grösstenteils auf das Auswendiglernen des Textes in Gestalt von sieben verschiedenen kanonisch gewordenen Lesarten und dauert in heutigen Koranschulen – etwa an der renommierten al-Azhar Universität in Kairo – zwölf Jahre. Das Lernen ist mithin gleichbedeutend mit Memorisieren, und die Gelehrtenzunft, welcher die Tradierung des Textes obliegt, heisst *qurrāʾ* '(Koran-)Leser' oder 'Ausrufer'. Der Unterricht, der sich nicht auf einen schriftlichen Text stützen darf, geschieht mündlich durch Imitation eines Vorbildes oder durch Wiederholung und Korrektur, wobei das wichtigste Ziel die Deutlichkeit des Vortrags ist. Kellermann weist auf den bezeichnenden Umstand hin, dass "jemand, der ohne Unterweisung eines *šayḫ* lediglich aus dem Kodex lernt, pejorativ als *muṣḥafī* (etwa: 'Kodexler') bezeichnet" wird[315]. Auch hier bezweckt das Gebot der Textverständlichkeit aber nicht primär die Vernehmbarkeit im Kreis der ZuhörerInnen, da jenen der Text ohnehin, wenn nicht vollständig präsent, so doch dem Inhalt nach bekannt ist. Vielmehr geht es bei der Lesung um die regelgerechte Performation eines einheitsstiftenden Textes, wodurch die Gruppe ihrer Zusammengehörigkeit als *textual community* versichert wird. Zugleich üben die Zuhörenden eine Kontrollfunktion aus, da jeder praktizierende Muslim – auch als Laie – potentieller Vorleser ist. Der praktische Stellenwert dieser Kontrollfunktion manifestiert sich etwa darin, dass eine nicht korrekte Lesung,

312 Beide Ḥadīṯe sind zitiert bei as-Said, *The Recited Koran*, 56, und Kellermann, *Koranlesung*, 134; vgl. auch Denny, *Qurʾān Recitation*, 9.

313 bMeg 32a (cf. p. 94). Eine noch direktere Entsprechung dazu findet sich in dem *taǧwīd*-Lehrgedicht von Ibn al-Ǧazarī (1350-1429): "Wer den Koran nicht mit *taǧwīd* vorträgt (*urdǧūza fī ʾl-taǧwīd*), versündigt sich." (zitiert nach Kellermann, *Mündlichkeit*, 18 n. 69; vgl. *RISM* B X [1979], 164ff.).

314 Vgl. den Hinweis bei Denny, dass solche Personen den Text sowohl in seiner auralen als auch in seiner visualen Form beherrschen und meist auch in der Lage sind, ihn in arabischer Schrift kalligraphisch zu reproduzieren (Denny, *Qurʾān Recitation*, 13).

315 Kellermann, *Mündlichkeit*, 15.

d.h. eine undeutlich oder falsch artikulierte Stelle wiederholt werden muss, um gültig zu sein. So berichtet Felix Hoerburger, der die Koranrezitation in Kabul untersucht hat, wie er mehrere rezitierte Fassungen einer bestimmten Sure auf Tonband aufnahm und am Ende von den anwesenden Korangelehrten aufgefordert wurde, eine davon ihrer fehler- oder mangelhaften Aussprache wegen wieder zu löschen.[316]

Die Kunst der Lesung, die das Fundament des Koranstudiums und einen wichtigen Zweig der Koranwissenschaft bildet, wird bezeichnet als 'Orthoepie' oder *taǧwīd* (das Wort ist abgeleitet aus der Wurzel *ǧ-w-d* 'gut, schön' und bedeutet 'Verschönern' bzw. 'Gutmachen der Lesung'). *Taǧwīd* umfasst ein komplexes System von Regeln für die Kantillation, die vorab die genaue Artikulation der Buchstaben und die Gliederung des Textes durch mit Atemzügen gekoppelte Sinneinheiten betreffen. Dabei wird die primäre inhaltliche Gliederung des Korans in 114 nach abnehmender Länge angeordnete Suren überlagert durch mehrere rein systematische Einteilungen des Textes: die sieben *manāzil* 'Stationen' haben die Funktion von Perikopen für die sieben Tage der Woche, während die Einteilung in dreissig *aǧzāʾ* 'Teile' für die Rezitation im Fastenmonat Ramadan und jene in sechzig *ʾaḥzāb* 'Teile' vor allem für den Unterricht dient. Setzt man diese formalen Einteilungen bzw. jene in Suren auf eine strukturelle Ebene mit der biblischen Einteilung in Kapitel oder Parashot, so entsprechen auf der nächstunteren Ebene die Verse (*ʾāyāt*) des Korans den biblischen Versen. Während die Torakantillation sich aber genau an den Versen als Rezitationseinheiten orientiert, stellen die Koranverse wiederum lediglich eine formale Textgliederung dar, die sich mit der Rezitationsgliederung nicht decken muss. Die Gliederung der Rezitation richtet sich vielmehr nach Atemeinheiten, die durch deutliche Zäsuren, oft auch durch längere Ruhepausen (*waqf* 'Halten', Pl. *waqfāt*) voneinander getrennt sind. Die Atemeinheiten, die Schütz "Rezitationszüge" genannt hat, können sowohl längere Verse unterteilen als auch kürzere zusammenfassen und fallen gleichwohl ganz unterschiedlich lang aus (nach den von Schütz ausgewerteten Aufnahmen zwischen 3 und 40 Sekunden)[317].

Die Ausführung der Lesung als stimmhafte Verlautbarung kann sich je nach situativem Kontext und Fähigkeit der Rezitierenden in einem breiten Spektrum zwischen nahezu gesprochener Sprache und einer musikalisch elaborierten Rezitation bewegen. Dabei bleibt aber die melodische und rhythmische Gestaltung, die nach westlicher Auffassung essentiell zum Begriff des Musikalischen gehört, in jedem Fall frei von konkreter Determinierung, was in der Praxis zu einer hohen Variabilität der melodischen Ausformung führt. Auch gibt es

316 Hoerburger, *Volksmusik*, 98.

317 Schütz, *Aspekte*, 17.

keinerlei Bezug zwischen Text und musikalischer Realisierung, der auf Textausdeutung schliessen liesse. Vielmehr ist die musikalische Seite der Rezitation ein unverzichtbarer und untrennbarer Teil des adäquaten Textvollzugs.[318] Die sprachliche und die musikalische Ebene berühren sich somit ausschliesslich in struktureller Hinsicht.[319] Es erstaunt daher wenig, dass die Koranrezitation gemäss muslimischer Auffassung nicht unter den Begriff 'Musik' fällt und auch nicht als solche gelehrt wird. Wie bei der Torakantillation heisst der Fachterminus *qirā'a* 'Lesung'. Diese Konzeption ist insofern von entscheidender Bedeutung, als sie die Koranrezitation der Debatte um die Autonomie von Musik im religiösen Kontext weitgehend enthebt und sie vor Kritik und Restriktionen schützt.[320] Anders ausgedrückt: der Unterschied zwischen Koranrezitation und dem Gesangsstil des weltlichen arabischen Liedes (*ġinā'*), zwei Äusserungsformen, die sehr wohl "denselben strukturellen Musikphänomenen unterliegen können und dieselben strukturellen Elemente anwenden"[321], ist eine Konstruktion, die vor allem auf dem Primat der Ausspracheregeln des *taǧwīd* basiert. Dennoch manifestiert sich eine gewisse Kontrolle der melodischen Gestaltung in der Ausgrenzung fehlerhafter Rezitationsstile, die an dem auf interessante Weise mehrdeutigen Begriff *laḥn* (Pl. *alḥān*) festgemacht wird: die kritische Diskussion bezieht sich auf das Stichwort *qirā'a bi-l-alḥān* 'Lesung mit Melodien'. Kellermann zufolge steht *laḥn/alḥān* "in den *taǧwīd*-Werken parallel für 'fehlerhafte Aussprache' und 'Melodie', besser: für die kunstmusikalische Ausgestaltung der Lesung. [...] Die Lesung mit *'alḥān* im Sinne von 'Melodien' ist nun meist gerade die mit *'alḥān* im Sinne von 'Fehlern': greift die melodische Gestaltung in den Textrhythmus ein und droht damit, die durch die *taǧwīd*-Regeln gesetzten Grenzen zu überschreiten, die Sprache von der Melodielinie abhängig zu machen und nicht umgekehrt letztere von der Sprache, so wird die Integrität des Textes verletzt."[322] Kellermann kommt zu dem Ergebnis, dass sich die Kritik der Gelehrten weniger auf den konkreten Melodieverlauf beziehe als auf resultierende Verstösse gegen die Regeln der Aussprache, weshalb

318 Erste Hinweise auf "die Funktionalität der Intonation in der *performance*" gibt Kellermann (*Mündlichkeit*, 22-24).

319 Vgl. al-Faruqi, *Cantillation*, 13: "[...] features of recitation provide a close relation between the structural elements of tune and text while maintaining an abstract melodic setting for the words."

320 al-Faruqi sieht darin das bewusste Bestreben der Gelehrten, "to lift *qirā'ah* from the intellectual and moral controversies concerning music, and at the same time to immunize it from the de-spiritualizing innovations which were experienced in much of the secular music." (al-Faruqi, *Accentuation*, 53).

321 Touma, *Koranrezitation*, 89.

322 Kellermann, *Mündlichkeit*, 20 (dieser Befund korrespondiert mit dem Umstand, dass *laḥn* im klassischen Arabisch genuin eher 'Fehler' und erst sekundär 'Melodie' bedeutet); vgl. dazu auch Talbi, *La Qirā'a bi-l-alḥān*, und Denny, *Qur'ān Recitation*, 19-22.

das Ideal in der *qirā'a sahla murattala*, der 'einfachen (melodisierten) *tartīl*-Rezitation' liege.[323]

Ein bemerkenswerter Unterschied zwischen Koranrezitation und Torakantillation besteht hinsichtlich der Frage nach dem "Sitz im Leben". Während im Judentum die feierliche Schriftlesung auf festgelegte Zeiten und den liturgischen Kontext beschränkt ist, reicht die Koranrezitation in viel weitere Lebensbereiche hinein. Abgesehen von ihrem zentralen Platz im Freitagsgebet und im Fastenmonat Ramadan dient die Lesung der alltäglichen Belehrung und Erbauung – heutzutage oft über elektronische Medien verbreitet – und wird auch im Rahmen weltlicher Feste oder offizieller Zeremonien praktiziert. Diese Säkularisierung der heiligen Schrift bzw. die Sakralisierung des Alltags widerspiegelt die zentrale Bedeutung des Korans als kulturelle Referenz einer religiös und theokratisch bestimmten Gesellschaft, und sie bietet zugleich den Boden für die virtuose Steigerung der musikalischen Realisierung durch professionelle Koranrezitatoren. Dennoch bleibt selbst die solistisch abgehobene Lesung immer den grundlegenden Kriterien für die Richtigkeit der Lesung verpflichtet: sprach- bzw. schriftgemäss korrekte Aussprache in würdigem Tonfall und mit Bezug auf eine der kanonischen Überlieferungsketten.

Ein letzter Punkt betrifft die Frage nach der schriftlichen Fixierung von Lektionsmerkmalen für den Koran. Recht früh erfolgte anscheinend die Einführung von Vokalzeichen und von diakritischen Punkten für homographe Lettern sowie für semantisch bedeutsame Konsonantenverdoppelungen und Kasusendungen, die aber lediglich eine Ausdifferenzierung des arabischen Alphabets in Richtung einer Lautschrift bewirkten. Weitere Lektionszeichen wurden seit dem 8./9. Jahrhundert verwendet; schliesslich weist die amtliche Kairiner Koranausgabe von 1923/4 einen Apparat von etwa 26 Hilfszeichen (*waqfāt*) auf, welche die Akzentuierung und vor allem die Gliederung des Textes festlegen. Es kam in der Überlieferung des Korans jedoch nie zur Ausbildung eines eigentlichen Akzentsystems wie bei der hebräischen Bibel. Die Zeichen haben keinen normativen Stellenwert und können noch weniger als dort eine Basis zum Lernen sein, sondern dienen lediglich sekundär der Kontrolle der Überlieferung und dem philologischen Studium von Lesarten. In jedem Fall ist aber auch hier die melodische Komponente des *taǧwīd* integraler Bestandteil der mündlichen Überlieferung, der nicht mittels schriftlicher Zeichen, sondern mehr oder weniger bewusst durch Imitation gelernt wird. Uneinigkeit herrscht hinsichtlich einer Einschränkung im Gebrauch der Zeichen. Die radikale Meinung erlaubt Eintragungen im Text nur für bestimmte Funktionen, etwa für Studienexemplare des Korans, während die gemässigte Auffassung Hilfszeichen auch in den für liturgische Zwecke bestimmten Handschriften zulässt. Die Zeichen, die unter, über oder neben den Buchstaben stehen, werden dann allerdings durch ver-

323 Kellermann, *Koranlesung*, 146.

schiedene Farben vom Grundtext abgehoben, so dass die Trennung zwischen dem schriftlichen Textcorpus und dem zusätzlichen Zeichenapparat offensichtlich bleibt.

Der Exkurs zur Koranrezitation war – wie bereits angekündigt – von vornherein auf einen Vergleich mit der Torakantillation angelegt. Ich will deshalb zusammenfassend versuchen, die aufgezeigten Gemeinsamkeiten und Unterschiede einander gegenüberzustellen, um deren charakteristische Eigenschaften plastischer werden zu lassen.

Der Stellenwert der jüdischen Bibelkantillation beruht auf dem Konzept einer Offenbarung in Schrift, deren konsistente Überlieferung sich an der Bewahrung des schriftlichen Textes misst. Die Kantillation ist Teil der funktionell an die Liturgie und als Lesung an einen vorliegenden Schrifttext gebundenen mündlichen Offenbarung. Demgegenüber erlaubt die 'Sprachoffenbarung' des Korans trotz der Heiligkeit des Buches das Rezitieren des Textes aus dem Gedächnis frei von funktionalen Einschränkungen und zyklischer *lectio continua*. Hier ist das Memorieren unabdingbare Voraussetzung, dort eher Resultat oder selbstverständliche Begleiterscheinung der Beschäftigung mit dem heiligen Text. Dass die jüdische Tradition die mündliche Überlieferung zur Tora in einem eigentlichen formelhaften Notationssystem festhält, während die Hilfszeichen des Korans elementare Lesehilfe bleiben, scheint lediglich ein gradueller Unterschied zu sein. Denn beide Traditionen verlassen sich auf die Treue der mündlichen Vermittlung und auf die Wirksamkeit gehörsmässigen Lernens. Sie insistieren auf der Genauigkeit der Aussprache, was abgesehen vom Offenbarungscharakter des Textes durch die Eigenheiten der semitischen Konsonantenalphabete bedingt ist, und lassen zugleich Spielraum für die stimmlich-melodische Ausgestaltung.

Abschliessend mag ein Beispiel, das mir besonders signifikant erscheint, den bei gleicher Betonung der mündlichen Überlieferung fundamentalen Unterschied in der Auffassung von Textoffenbarung illustrieren. Ich habe darauf hingewiesen, dass das Lernen des Korantextes und der Rezitation in Koranschulen ausschliesslich mündlich erfolgt. Was das bedeutet, kann man sich vor Augen führen, wenn man bedenkt, dass für die Ausbildung zum professionellen Koranrezitator – zumal in der dominanten Tradition Ägyptens – blinde Kandidaten bevorzugt werden. Man schafft damit eine berufliche Nische für Personen, die kaum andere Berufsmöglichkeiten haben, und macht sich womöglich auch deren als besonders fähig geltendes auditives Gedächtnis zunutze.[324] Ein Blinder ist also in der muslimischen Tradition geeignet, als Medium den geoffenbarten Text

324 Vgl. Bergsträsser/Huber, *Koranlesung in Kairo*, 37. Der Befund, dass eine beträchtliche Anzahl der Koranrezitatoren in Ägypten blind sei, ergibt sich noch aus einer Erhebung im Jahr 1962, referiert bei Morroe Berger, *Islam in Egypt Today. Social and Political Aspects of Popular Religion*, Cambridge 1970, 12.

in einer rituell vollgültigen Weise vorzutragen, ohne die schriftliche Form dieses Textes je zur Kenntnis genommen zu haben. Er heisst dennoch *qāri'* 'Leser' oder eben besser 'Ausrufer' und 'Verkünder'. Dass dies möglich ist, liegt daran, dass der schriftliche Text als eine sekundäre Dokumentierung einer mündlichen Version aufgefasst wird, deren Bewahrung durch mündliche Überlieferung in allen Dimensionen ohne Informationsverlust gewährleistet werden kann.[325]

Demgegenüber ist der Kasus eines Blinden, der öffentlich aus der Tora rezitiert – und öffentlich meint hier immer den für die rituelle Gültigkeit erforderlichen Minyan, vor dem der Vorleser stellvertretend für alle das Gebot des Lesens einlöst –, religionsgesetzlich nicht zulässig und ein Widerspruch in sich. Ein Blinder *muss* von der Möglichkeit, in der Synagoge zur Toralesung aufgerufen zu werden, ausgeschlossen bleiben, da die Gültigkeit der Lesung ja das aktuelle Ablesen von einem tauglichen schriftlichen Text als essentielle Bedingung voraussetzt. So heisst es im *Shulchan Arukh*, dem bis heute verbindlichen halakhischen Kompendium des Josef Karo (1488-1575) kurz und bündig:

> Ein Blinder liest nicht vor, weil es verboten ist, auch nur einen Buchstaben [der Tora] nicht aus der Schrift zu lesen.[326]

325 Die Frage, ob Blinde als zuverlässige, vollwertige Tradenten gelten können, hat auch Gregor Schoeler in seinem Vergleich zwischen mündlicher und schriftlicher Lehre in Judentum und Islam angeschnitten (Gregor Schoeler, "Mündliche Thora und Ḥadīṯ: Überlieferung, Schreibverbot und Redaktion", in: *Der Islam* 66 [1989], 213-251). Sie aufgrund historischer Quellen zu klären, dürfte schwierig sein. Doch weist Denny darauf hin, dass in neuerer Zeit zwar häufig Blinde als Spezialisten für Koranrezitation ausgewiesen seien, dass sie aber zumindest von jemandem lernen müssten, der Zugang zum schriftlichen Text habe (Denny, *Qur'ān Recitation*, 12). Dieser Hinweis legt die Differenzierung nahe, dass Blinde zwar als Rezitatoren (*qāri'*), nicht aber als Überlieferer (*muqri'*) wirken können.

326 Shulḥan arukh, *oraḥ ḥayyim* § 139,3 (Seder *qeri'at ha-tora*). Im vorhergehenden Paragraphen (§ 139,2) wird eine Entscheidung gefällt für den Fall, dass einer zur Lesung aufgerufen wird, der nicht lesen kann: er sollte von sich aus abwinken. Wenn er aber als einziger Priester oder Levit anwesend ist, und deswegen aufgerufen werden muss, gilt die Ausnahmeregelung, dass der Vorbeter ihm Wort für Wort vorsagt, damit er es aus der Schrift nachsagen kann. Aus der halakhischen Erörterung von Regel und Ausnahmen, die sich in der talmudischen Literatur verfolgen lässt, wird die situative Bedeutung von Text und Performation greifbar. Wenn es bereits in der Mischna heisst "Ein Blinder darf das Shema' sprechen und [die Toralesung] übersetzen", wird damit der Ausschluss des Blinden von der rituellen Toralesung impliziert (mMeg IV 6; Parallele tMeg 4(3), 28 [p. 227f.]). Die Rezitation des Shema'-Textes ist grundsätzlich möglich, weil der Text – obwohl aus Toraabschnitten kompiliert – in dem Fall nicht als Toralesung, sondern als Gebet fungiert. Allerdings ist auch dies ein Problem, wie aus der weitverzweigten rabbinischen Diskussion über die Rezitation des Blinden deutlich wird. Im Talmud yerushalmi wird dann mit Bezug auf den Vers Num 35,23 (Stichwort: OHNE ZU SEHEN) eine Unterscheidung getroffen, welche zu der Einschränkung führt, dass nur einer, der *nicht* von Geburt an blind war, rezitieren darf: "R. Yehuda sagt: Niemand, der die Gestirne in seinem Leben nicht gesehen hat, darf das Shema' laut mit den Segenssprüchen sprechen. – R. Me'ir sagt: Mit Ausnahme des Blinden [d.h. des Erblindeten]." (yMeg IV,7 [75b]). Ein von Geburt her Blinder wäre demnach nicht in der Lage zu rezitieren, weil er das Licht nie mit eigenen Augen gesehen hat, welches in einem der Segenssprüche zum Shema' (Jozer or) gepriesen wird. Dahinter steht die Frage, ob man wahrgenommen und verstanden haben muss, wofür

Dahinter steht der im Talmud festgehaltene Grundsatz, dass "Worte, die schriftlich sind, nicht mündlich [d.h. aus dem Gedächtnis] gesagt werden dürfen"[327]. Selbst wenn der Blinde den Toratext und alle masoretischen Regeln dazu auswendig kennte, und selbst wenn eine Torarolle vor seinen geöffneten Augen läge, dürfte er den Text nicht vortragen, weil er ihn nicht visuell als Schrift perzipieren kann. So kommt in der ganzen rabbinischen Diskussion, die sich um den Kasus des Blinden dreht, die Kompromisslosigkeit des Konzeptes 'schriftliche Tora' und der Stellenwert des öffentlichen Vorlesens deutlich zum Ausdruck.

4.3. Akzente strukturieren den Text

Nach den grundlegenden Abklärungen über die Funktion und den Stellenwert von Schrift im Hinblick auf die Torakantillation geht es nun um die Konkretisierung dessen, was das Akzentsystem für die Überlieferung und Realisierung der rituellen Lesung leistet. Als Grundlage für die folgenden Erörterungen dient der masoretische Text sowie eine Liste aller Akzente, die in den 21 sogenannten prosaischen Büchern vorkommen. Sie findet sich im Anhang in den Tabellen

man dankt, oder ob man täglich für das Licht dankt, weil man einen Nutzen davon hat. In bMeg 24a-b wird letztere Variante mit einer Baraita, einer ausserkanonischen Erzählung, veranschaulicht, welche die Rezitationsfähigkeit auch noch des Blinden zu begründen versucht: "Es wird nämlich gelehrt: R. Yose erzählte: Mein ganzes Leben hatte ich mich mit folgendem Vers abgequält: (Deut 28,29) UND DU WIRST AM MITTAG UMHERTAPPEN, WIE DER BLINDE IM FINSTERN TAPPT. – Was für einen Unterschied gibt es denn für den Blinden zwischen Finsternis und Licht?! – Bis mir eines Tages folgendes widerfuhr: Ich ging mitten in der Nacht durch die Dunkelheit und sah einen Blinden mit einer Fackel in der Hand auf dem Wege gehen. Da sprach ich zu ihm: Mein Sohn, was soll dir diese Fackel? – Er erwiderte: Wenn ich eine Fackel in der Hand trage, so sehen mich die Leute und schützen mich vor Gruben, Gestrüpp und Dornen."

Die Radikalität des Ausschlusses von der Toralesung wird scheinbar relativiert mit der zunehmenden Usanz, dass die zur Lesung Aufgerufenen nur noch die Segenssprüche sagen, während ein eigentlicher Vorleser die Torarezitation ausführt. Aus dieser funktionellen Aufspaltung der Rollen leitet bereits der Halakhist Maharil (= Jakob b. Moses ha-Levi Mölln [ca. 1360-1427]) die Möglichkeit ab, dass ein Blinder aufgerufen werden kann, wenn das Vorlesen wie im Fall des Illiteraten (*'am ha-'āres*) an den Vorbeter delegiert wird (zitiert unter Shulḥan arukh, *oraḥ ḥayyim* § 139,3). Das Prinzip des Ablesens wird dabei allerdings kompromisslos bewahrt. – Schliesslich wird die besondere Dignität des Toratextes wie der Toralesung deutlich aus den unterschiedlichen Bedingungen für die Lesung von Tora und Haftara. So kann nach moderner Halakha ein Blinder bei seiner Bar Mitzwa, in dem Moment, in dem die Lesung ja nicht delegiert werden kann, wohl die Haftara 'lesen' – aus einem Braille-Text oder aus dem Gedächtnis –, aber nicht die Tora (vgl. J. David Bloch, *Contemporary Halakhic Problems*, New York 1983 [= The Library of Jewish Law and Ethics 4], 30).

327 bGit 60b.

1 und 2. Die Anordnung der Akzente entspricht der Reihenfolge auf der Akzenttafel zur BHS, auf die sich meist auch die Sekundärliteratur bezieht, die aber gegenüber den Tabellen in traditionellen und didaktischen Darstellungen jüdischer Provenienz einzelne Positionen anders verteilt. Da es keine allgemein verbindliche Reihenfolge der einzelnen Akzente gibt, die unterschiedlichen Tabellen in der hierarchischen Gliederung aber übereinstimmen, wird hier das Gerüst der zugänglichsten Akzenttafel (BHS) übernommen und durch Informationen über alternative Namen, über Position, einen Beleg im Text und Besonderheiten des Vorkommens ergänzt. Die Form der Zeichen, die in verschiedenen Druckausgaben einige Varianten aufweist, entspricht hier ebenfalls jener in BHS.[328]

Es gehört nicht in den Rahmen dieser Untersuchung, auf die historische Terminologie der Akzentzeichen einzugehen. Deshalb sei lediglich hingewiesen auf den immer wieder unternommenen Versuch, aufgrund der Akzentnamen den Anfängen von Kantillation und Akzentuation auf die Spur zu kommen. Man glaubte in den Namen zum Teil Hinweise auf die graphische Form der Zeichen, zum Teil auf die Bewegung der Melodiewendungen oder auf begleitende Handbewegungen zu entdecken. Die Funktion von Handzeichen bei der Entstehung früher Notationen und die Frage des Verhältnisses zwischen Musik und schriftlichen Zeichen wurde bereits in Exkurs 1 erörtert. Die historische Terminologie der hebräischen Akzente ist zudem in ihrer inkonsistenten Vielfalt, die sich sowohl im diachronen Wandel als auch in den differierenden Listen unterschiedlicher Traditionen manifestiert, so kompliziert, dass sich daraus kaum lineare Entwicklungslinien ableiten lassen.[329] Da sie für die hier dargestellten Belange nicht von Bedeutung sind, werden solche Fragen beiseite gelassen.

Um eine ungefähre Vorstellung von der Gestaltung und der Länge der Melodiefloskeln zu vermitteln, ist in den Tabellen jeweils eine entsprechende Wendung, wie sie heutzutage in der israelisch-aschkenasischen Tradition gesungen wird, beigefügt. Damit ist aber lediglich ein beispielhafter Anhaltspunkt gegeben, da die Wendungen, wie bereits erwähnt, nicht nur in verschiedenen Traditionen und Situationen sich unterschiedlich gestalten, sondern auch im Kontext der Realisierung subtile Modifikationen erfahren. Dieser pragmatische Aspekt der melodischen Wendungen wird ausführlich behandelt in Kapitel 5.2.

328 Dies ist insofern etwas bedauerlich, als hier einige Zeichen typographisch weniger klar erkennbar sind, rechtfertigt sich aber mit dem einfachen technischen Grund, dass die BHS der University of Pennsylvania als einzige elektronische Version des masoretischen Textes sich auch mit selbst geschriebenen Programmen zusätzlich untersuchen lässt.

329 Die historische Dimension wird aufgrund der handschriftlichen Quellen des masoretischen Textes und früher Traktate am konsequentesten dargestellt von Dotan (*Masorah*, 1453-1461) und Yeivin (*Introduction*, 206-264 [§§ 207-357]); eine Liste der terminologischen Varianten, "une sorte de lexique historique" – allerdings ohne Quellenangaben – geben Weil/Rivière/Serfaty (*Concordance*, xxii-xxvi).

Wenn im weiteren wiederholt davon die Rede ist, dass die Akzent*zeichen* bestimmte Funktionen haben oder Gliederungen anzeigen, ist zu bedenken, dass diese Sprachregelung keine Kausalität impliziert. Natürlich sind die Zeichen nicht das primäre Phänomen, das normativ die Aussprache regelt. Vielmehr widerspiegeln sie die Artikulationspraxis zu einem bestimmten Zeitpunkt und werden erst sekundär zu einer Kontrollinstanz, die es erlaubt, den Rahmen für die mündliche Überlieferung abzustecken. Die Ausdrucksweise ist also lediglich ein Behelf zur Verständigung im vollen Bewusstsein darüber, dass damit ebensowenig über das Verhältnis von Text, Zeichen und melodischenWendungen wie über die Memorisation und Realisierung dieser drei Ebenen etwas gesagt ist. An den verschiedenen Beispielen wird immer wieder deutlich werden, dass die systemischen Interdependenzen nicht auf eindimensionale Zuordnungen reduziert werden können.

4.3.1. Die funktionellen Aspekte der Akzente

Das masoretische Akzentsystem weist eine Reihe von Regelhaftigkeiten auf, aufgrund derer die innere Organisation des Textes transparent gemacht wird. In der Akzentuation spiegelt sich direkt der Befund, dass der Vers (*pasūq*, *pesūqīm*) als eine strukturierende Grundeinheit des Textes aufgefasst wird, die unabhängig von der Länge eine in sich geschlossene Einheit bildet.[330] Dabei fällt bis auf wenige Ausnahmen je auf ein Wort ein Akzent. Dieses Zeichen steht als Indikator für drei Aspekte, die bei der Torakantillation aufscheinen und in einer dynamischen Wechselbeziehung zueinander stehen. Entsprechend den funktionalen Aufgaben der Kantillation – korrekte Aussprache des Wortlautes, verständliche Übermittlung des Sinnes und perzeptive Wirkung – lassen sich die drei Momente beschreiben als phonetischer, logisch-syntaktischer und melodischer Aspekt. Gewiss ist diese Dreiteilung – die von der gesamten Literatur über Akzente fortgeschrieben wird – nicht nur das Resultat einer von bestimmten Wahrnehmungsfiltern geleiteten Optik, sondern auch eine Realisierung der bewährten Denkfigur, wonach ein Gegenstand in einem Dreischritt abzuhandeln ist. Wenn sie hier bei der Annäherung an die Komplexität des Akzentsystems aus praktischen Erwägungen dennoch übernommen wird, ist *eine* wesentliche Nuance nicht zu unterschätzen: Die drei Stichworte (Phonetik, Syntax, Melodie) bezeichnen nach meiner Auffassung nicht separate Elemente, die

330 Die Verseinteilung ist bereits für die Zeit der Mischna explizit belegt (vgl. p. 120 n. 283), die nächstgrössere Gliederung der einzelnen Bücher folgt den Parashot (Leseabschnitten). Die gängige Kapitelzählung stammt hingegen von der christlichen Einteilung der Vulgata durch Stephan Langton (1250-1328); sie wurde vor allem aus praktischen Gründen auch in jüdische Bibelausgaben übernommen.

zu einem Ganzen – der intonierten Artikulation des Textes – zusammengesetzt werden, sondern sie dienen dazu, drei Seiten einer immer nur als Ganzes vorstellbaren Sache zu beschreiben. Die Grenzen zwischen den drei Bereichen sind zudem nicht scharf zu ziehen. Dieser synthetischen Wahrnehmungsweise wird dadurch Rechnung getragen, dass im folgenden nicht von 'Funktionen' oder 'Komponenten', sondern von 'Aspekten' gesprochen wird.

1. Der phonetische Aspekt

Das tiberianische Akzentsystem erfüllt als erstes die Funktion, bei jedem einzelnen Wort die Hauptbetonung (den Wortakzent) zu bezeichnen. Dies ist deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil die Wortbetonung im Hebräischen nicht nur für die korrekte Aussprache erforderlich, sondern auch grammatisch signifikant ist. Betonung kann also semantische Qualität haben, das heisst, ihr Lautwert ist bedeutungstragend. Die dreiradikalige Grundstruktur des Hebräischen bedingt eine relativ grosse Zahl von homographen Wortformen, die sich in der Aussprache durch die Vokalisierung unterscheiden, oder Homonymen, bei denen nur die Silbenbetonung über die Bedeutung entscheidet. Die Akzentuierung fängt diese Ambiguität – wie auch den Umstand beweglicher Betonungsverhältnisse – auf, indem die meisten Akzente über bzw. unter dem ersten Konsonanten der betonten Silbe eines Wortes gesetzt werden oder diese im Fall von fixer Position durch Zeichenverdoppelung markieren. Im Deutschen, das sich ebenfalls durch ungebundenen Akzent auszeichnet und hier zur Veranschaulichung herangezogen sei, wird in der Regel der Wortstamm betont. Fälle bedeutungstragender Betonungsunterschiede wie in den folgenden Sätzen sind darum eher selten (die betonte Silbe ist unterstrichen):

Charon will Orpheus am Fluss nicht übersetzen.
Muhammad will den Koran nicht übersetzen.

In Sätzen mit Verben dieser Art ist – abgesehen vom Kontext – allein die Betonung distinktiv, gerade so wie bei Wortformen des Typs 'Musikerleben' ('Musikerleben'/'Musikerleben'). In anderen Fällen wird der Unterschied zusätzlich durch die Gross- bzw. Kleinschreibung signalisiert, wie bei 'erdrücken'/'Erdrücken' oder 'gebet'/'Gebet'.

Im Konsonantentext der hebräischen Bibel, wo Pleneschreibung eher selten und vor allem unregelmässig vorkommt, sind Mehrdeutigkeiten häufig. Homographe Formen derselben (oder auch verschiedener) Wurzel(n) unterscheiden sich oft erst bei der Aussprache durch die Betonung und die damit gekoppelte Vokalisierung, wie in dem folgenden Beispiel (die betreffenden Wörter sind kursiv gesetzt):

Ex. 6:

1) וְאֶת־הַמִּגְדָּל אֲשֶׁר בָּנוּ בְּנֵי הָאָדָם: Gen 11,5[331]

bānū (Wurzel *b-n-h*)

... und den Turm, den die Menschen *bauten*

2) בְּנוּ בָתִּים Jer 29,5

benū (Wurzel *b-n-h*)

Baut Häuser!

Häufig kommt eine aus einer andern Wurzel gebildete homographe Form mit anderer Lautung als phonemische Variante hinzu:

3) הַאֲזִינָה עָדַי בְּנוֹ צִפֹּר: Num 23,18

benō (Wurzel *b-n*)

Horche auf mich, *Sohn des* Zippor!

Beim folgenden Beispiel kommt die Konsonantenfolge ש-ב-ו (*š-b/v-w*) in vier homographen Wortformen vor. Diese leiten sich von vier verschiedenen Wurzeln her, deren unterschiedliche Betonung und Aussprache aber erst durch die Punktierung festgelegt wird:

Ex. 7:

1) וַיֹּאמֶר אַבְרָהָם אֶל־נְעָרָיו שְׁבוּ־לָכֶם פֹּה Gen 22,5

švū-lakhem (Wurzel *y-š-b*)

Und Abraham sprach zu seinen Knechten: *Bleibt ihr* hier!

2) שֵׁבוּ שִׁבְרוּ־לָנוּ מְעַט־אֹכֶל: Gen 43,2

šūvū (Wurzel *š-w-b*)

Geht zurück, kauft uns ein wenig Nahrung!

3) וְאֶת־נְשֵׁיהֶם שָׁבוּ Gen 34,29

šāvū (Wurzel *š-b-h*)

... und ihre Frauen *nahmen sie gefangen*.

331 Eine weitere Variante zu *bānū* ist graphisch und phonetisch identisch und nur aus dem Kontext als Präposition mit Pronominalsuffix der 1. Person Pl. zu verstehen wie z.B. in Gen 39,14: "... dass er [Joseph] sich *über uns* lustig mache".

4) וְהַטּוּר הַשְּׁלִישִׁי לֶשֶׁם שְׁבוֹ וְאַחְלָמָה: Ex 28,19

ševō (Wurzel *š-b-w*)

Hyazinth, *Achat* und Amethyst.

In Satz 1) und 4) wird die Wortbetonung bereits durch die Verteilung von Lang- und Kurzvokalen (bzw. Shwa) festgelegt; insofern als die Betonung hier untrennbar an den Langvokal gekoppelt ist, wäre der Akzent als Markierung für die Betonung redundant. In Satz 2) und 3) hingegen, wo je zwei Langvokale vorhanden sind, markieren Akzente die Positionslänge und damit die Betonung.

Die Mehrzahl der Akzente ist in ihrer Position beweglich und impositiv, d.h. die Akzente stehen im Wortinnern (in den Tabellen mit dem Zeichen > gekennzeichnet). Sie markieren die Hauptbetonung eines Wortes, die im Hebräischen entweder auf der letzten Silbe (*milraʿ*) oder auf der vorletzten (*milʿēl*) liegen kann. Einige wenige Zeichen haben dagegen eine fixierte Position am Wortanfang (präpositiv) oder am Wortende (postpositiv). Da aber auch sie an die betonte Silbe gekoppelt sind, vermittelt ihr Vorkommen zugleich Informationen über die Betonungsstruktur des Textes. Andererseits schränkt die wechselseitige Bedingtheit von Position und Akzent die Möglichkeiten des Vorkommens ein, so dass etwa die präpositiven Akzente (Yetiv, Telisha gedola) nur auf ein- oder zweisilbigen Wörtern mit Betonung auf der Ultima bzw. auf der Paenultima auftreten können.[332] Inwiefern es sich bei diesen Akzenten um kontextuell motivierte melodische Varianten anderer Zeichen handelt, ist eine Frage, die später im Zusammenhang mit den praktischen Aspekten der Kantillation zur Sprache kommen wird (vgl. Kap. 5.2.5.).

Vorwiegend phonetische Funktion haben auch die drei zusätzlichen Zeichen Paseq, Maqqef und Gaya/Meteg. Sie sind wesentliche Bestandteile des Akzentsystems, obwohl sie nicht als Akzente im engeren Sinn gelten und keine musikalischen Motive tragen.[333] Denn sie geben Aufschluss über die Zuordnung der Rezitation zum Text und markieren Ligaturen (Maqqef), einen Nebenakzent (Gaya/Meteg) oder ein kurzes Innehalten zwischen zwei Wörtern (Paseq). So sichern sie die Akkuratesse der Aussprache, die manchmal für ein einzelnes Wort bedeutungstragend ist oder die Satzaussage im Ganzen beinflusst.

Im Deutschen etwa kann der Glottisverschlusslaut (der Knacklaut, der beim Stimmansatz am Anfang eines Vokals entsteht) ein Phonem, d.h. ein bedeutungstragender Laut sein (z.B. bei 'Spiel'ende' im Gegensatz zu 'Spielende') oder auch nicht (z.B. im Wort 'Heb'amme', in dem nur die Korrektheit der Standardaussprache das Absetzen der Stimme erfordert). In beiden Fällen hat

332 Hier scheint mir Prices Beschreibung von Yetiv als einem Akzent "being placed below and to the right of the first letter of a word *regardless of which syllable is stressed*" inkorrekt oder zumindest unpräzise zu sein (Price, *Syntax*, 97 [Hervorhebung H.Z.]).

333 Sie erscheinen darum auch nicht auf den Akzenttafeln.

sich der Laut aber nicht graphematisch niedergeschlagen, während das gleiche Phonem im Hebräischen ungefähr dem Konsonanten Alef (א/ʾ) entspricht und nicht nur als distinktiver Laut wahrgenommen, sondern eben durch ein eigenes Graphem repräsentiert wird. Wird zum Beispiel im Wort *ha-ʾanašīm* 'die Leute' dieser Glottisverschlusslaut verschleift, so resultiert *ha-našīm* 'die Frauen'.

In anderen Fällen ist die Akribie der hebräischen Aussprache bedingt durch die Heiligkeit des Textes, die erfordert, dass jeder Buchstabe korrekt artikuliert werden muss. So kann das 'Paseq' genannte Pausenzeichen |

1. beim Aufeinandertreffen zweier gleicher Konsonanten deren Assimilation verhindern,

וַאֲנָשִׁים | מְעַט *we-anašīm | meʿaṭ* und der Männer | wenige Neh 2,12

2. eine identische Wortwiederholung bestätigen, bzw. mit Nachdruck versehen,

וַיֹּאמֶר אַבְרָהָם | אַבְרָהָם und [der Engel] sprach: Abraham | Abraham Gen 22,11

3. das emphatische Aussprechen des Gottesnamens markieren,

יְהוָה | יִמְלֹךְ der Herr | ist König Ex 15,18

4. eine semantische Gliederung verdeutlichen.

וַיֹּאמֶר | לֹא כִי צָחָקְתְּ: und er sprach: | nein, du (fem.) hast doch gelacht Gen 18,15

Im letzten Beispiel lenkt Paseq die Aufmerksamkeit auf den Sinn der exegetisch implizierten Aussage, da der Satz syntaktisch ambivalent ist und auch bedeuten könnte: "... und er sprach: *nicht weil* du gelacht hast" (die Rede ist von der betagten Sara, welche leugnet, dass sie über des Engels Ankündigung, sie werde einen Sohn gebären, gelacht hat). Vor allem aber verhindert Paseq hier eine weitere, auf Homophonie von *lō* 'ihm' und *lōʾ* 'nicht' basierende Variante, die missverständlich und zudem grammatisch inkongruent wäre: "... und er sprach zu *ihm*: dass *du* (fem.!) gelacht hast". Beide Wendungen ("und er sprach zu ihm"/"und er sprach: nein"), die sich graphematisch nur durch einen Buchstaben unterscheiden, kommen im masoretischen Text ziemlich häufig vor. Die Akzentuierung dient hier offensichtlich dazu, den Unterschied auch akustisch zu verdeutlichen. Während *wa-yoʾmer lō* 'und er sprach zu ihm' als syntaktische Einheit artikuliert wird, ist bei *wa-yoʾmer lōʾ* 'und er sprach: nein' eine Trennung angezeigt, in unserem Beispiel markiert durch das Absetzen der Stimme bei Paseq.[334] An diesem Beispiel wird bereits deutlich, wie eng die korrekte Ar-

334 Die 102 Fälle von *wa-yoʾmer lō* 'und er sprach zu ihm' sind entweder mit konjunktiven Akzenten oder mit Maqqef-Bindestrich (6mal) bezeichnet. Die 32 Fälle von *wa-yyōmer lōʾ* 'und er sprach: nein' hingegen sind meist mit disjunktiven Akzenten versehen, in fünf speziellen

tikulation mit Syntax und Semantik des Textes verknüpft ist, und wie sehr die Lesung auf eine genaue akustische Entsprechung zum schriftlichen Text abzielt.

Im Gegensatz zu dem Pausenzeichen Paseq hat das überaus häufige Zeichen Maqqef (א־א)[335] die Funktion, wie der Bindestrich in europäischen Sprachen zwei (auch drei oder sogar vier) Wörter zu einer Sinneinheit zu verbinden, so dass sie bei der Akzentuierung wie ein einzelnes Wort behandelt werden. Damit wird zugleich die Regel gestützt, dass auf jede Worteinheit nur ein Akzentzeichen fällt, oder anders gesagt: das Vorkommen des Maqqef-Bindestrichs mag die Gewichtung des Textes nach einzeln betonten und in Konglomeraten zusammengefassten Wörtern widerspiegeln. Gewisse Regelmässigkeiten deuten darauf hin, dass Maqqef oft auch gesetzt ist, wo dadurch Betonungskollisionen vermieden werden können. Dies ist der Fall, wenn in aufeinanderfolgenden Wörtern zwei betonte Silben aufeinanderträfen, aber durch die Maqqef-Verbindung eine Betonung verschoben oder geschwächt wird; ebenso wenn kurze Partikel, andere einsilbige Wörter oder Genetivverbindungen proklitisch behandelt (d.h. ans Folgende angelehnt) und dadurch enttont werden.

In analoger Weise plaziert das Zeichen Gaya/Meteg (אֶ) eine sekundäre Betonung in drei- und mehrsilbigen Wörtern (הַמִּשְׁפְּתָיִם *ha-mišpetayim*, Gen 49,14) oder eine vorgezogene Nebenbetonung in Maqqef-Komposita (אֶת־בַּת־בִּנָּהּ *et-bat-benah*, Lev 18,17).[336] Es dient hauptsächlich dazu, die phonetische Struktur des betreffenden Wortes zu verdeutlichen, und scheint seinen Ursprung im melodischen Kontext, der durch die Akzente geschaffen wird, zu haben.[337]

Bemerkenswert ist bei allen drei Hilfszeichen, dass es auf der einen Seite eine Reihe von Indizien für ihr reguläres Vorkommen gibt, dass aber auf der andern Seite nicht alle möglichen Fälle von den eruierbaren Regeln erfasst werden. Neben der nachdrücklicheren unverbundenen Schreibweise etwa des Akkusativ-Partikels *ʾet*

אֵת הַשָּׁמַיִם וְאֵת הָאָרֶץ׃ Gen 1,1

ʾet ha-šamayim we-ʾet ha-ʾareṣ den Himmel und die Erde

kommt in einer analogen Konstruktion auch die verbundene Schreibweise (mit Maqqef-Bindestrich) vor:

Konstellationen, in denen *lōʾ* als Interjektion 'nein' zu lesen ist, steht Paseq (zur Präzisierung der Begriffe 'konjunktiv' und 'disjunktiv' vgl. infra p. 144f.).

335 Hier und im folgenden wird der Buchstabe א als Platzhalter verwendet.

336 Yeivin behandelt alle drei Hilfszeichen ausführlich und gibt eine Fülle von Beispielen zu den einzelnen Kategorien (Yeivin, *Introduction*, 228-236 [§§ 290-306]; 240-264 [§§ 311-357]), vgl. ebenso Breuer, *Taʿamē ha-Miqraʾ*, 128-208. (In den Beispielen sind Haupt- und Nebenbetonung mit doppelter bzw. einfacher Unterstreichung verdeutlicht.)

337 Cf. Dotan, *Masorah*, 1450.

אֶת־אָבִיו וְאֶת־אִמּוֹ	Gen 2,24
'et-'avīv we-'et-'immō	seinen Vater und seine Mutter

Dabei geht die Aufhebung der Betonung auch mit einer Schwächung des Vokals einher, was in der hier verwendeten Umschrift nicht differenziert wird, sondern nur in der Vokalisation der hebräischen Lettern (אַ/אָ, *ae*/*ē*) ersichtlich ist.

So scheint es, dass im einzelnen bei der Akzentuierung eine systemische Reaktion auf den Kontext von Wortstrukturen und melodischen Motiven (der umliegenden Akzente) erfolgt. Yeivin spricht in diesem Zusammenhang von "economy of accents" und meint damit die Wechselwirkung von Akzentfolgen über die Gesetze phonetischer, morphologischer und syntaktischer Strukturen hinaus.[338] Während das Paseq-Zeichen Zäsuren setzt und eine Verlangsamung des Rezitationstempos bewirkt, ermöglicht der Maqqef-Bindestrich, einzelne Wörter zu Satzteilen zusammenzufassen. Dadurch werden oft fünf oder sechs, seltener sieben Silben auf einen einzigen Akzent gehäuft,[339] was sich beschleunigend auf das Rezitationstempo auswirkt.

2. Der logisch-syntaktische Aspekt

Im Hinblick auf die syntaktische Ebene des Textes stellen die masoretischen Akzente ein hochentwickeltes Interpunktionssystem dar, das den Text im Sinne der intendierten Aussage gliedert. Ein einprägsames Beispiel für den Fall, dass die Akzentuation den Sinn genau festlegt und ihre Nichtbeachtung diesen massiv verändert, ist der Vers Jes 40,3. Hier lautet die einflussreiche ursprüngliche Übersetzung Luthers, die als Redewendung ("Ein Rufer in der Wüste") auch in die deutsche Idiomatik Eingang gefunden hat: "Es ist eine Stimme eines Predigers [wörtlich: Rufers] in der Wüste: Bereitet dem Herrn den Weg ...". Eine der Akzentuierung folgende Übersetzung muss hingegen anders gliedern (was mittlerweile auch in revidierten Lutherübersetzungen berücksichtigt worden ist): "Eine Stimme ruft: In der Wüste bahnt den Weg des Herrn ...".[340] Es finden sich zahlreiche Fälle, in denen aufgrund der Grammatik verschiedene Zäsuren möglich sind und der intendierte Sinn aus dem Kontext erschlossen wird. So etwa in folgendem Beispiel:

338 Yeivin, *Introduction*, 231f. (§ 300).

339 Z.B. Gen 22,6; Gen 41,8; Lev 9,14.

340 Vgl. den revidierten Text (seit 1964) mit älteren Ausgaben der Lutherübersetzung.

Ex. 8:

וַיֹּאמֶר עֶבֶד אַבְרָהָם אָנֹכִי׃ Gen 24,34

Und er sprach: ich bin ein Knecht Abrahams.

Als missverständliche Gliederung ist denkbar:

Und es sprach ein Knecht: ich bin Abraham.

Nicht wenige hebräische Grammatiker[341] waren aufgrund solcher Beobachtungen der Ansicht, der syntaktische Aspekt der Akzente sei als die primäre Funktion zu betrachten; doch zeigen allein schon der grosse, differenzierte Bestand und die syntaktische Gleichwertigkeit mancher Zeichen, dass gleichzeitig andere Faktoren im Spiel sein müssen. Soweit die Akzente die semantische Ebene der Verse in Relation zu deren syntaktischer Struktur verdeutlichen, bietet sich ein von der Phrasenstrukturgrammatik übernommener Ansatz als syntaktisches Beschreibungsmodell an. Damit lässt sich – wie im folgenden an Beispielen zu zeigen sein wird – die Segmentierung der Verse in hierarchisch geordnete Konstituenten ermitteln, wobei sich die Ebenen von Textsyntax und Syntax des Akzentsystems überlagern. Die Analyse aufgrund von Konstituenten erlaubt, die grundlegenden Struktureigenschaften der Akzentsyntax an einfachen Sätzen zu rekonstruieren, und dient so der Präzisierung von Funktionen einzelner Elemente. Allerdings ist damit erst die Oberflächenstruktur der Text- wie der Akzentsyntax erfasst. In komplexer strukturierten Sätzen werden Mehrdeutigkeiten offengelegt, die auf zugrundeliegende Tiefenstrukturen schliessen lassen.

Im Hinblick auf ihre gliedernde Funktion werden die Akzente zunächst in zwei Guppen geteilt: Disjunktive (*mafsīqīm*) mit trennender Wirkung und Konjunktive (*meḥabberīm*) mit verbindender Wirkung. Während disjunktive Akzente jeweils das letzte Wort eines Satzteils bezeichnen und damit zugleich eine Zäsur ankündigen, markieren die konjunktiven Akzente die Verbindung zweier Wörter, genauer die Anlehnung einer Satzkomponente an die folgende, die mit einem Disjunktiv endet. Konjunktive zeigen also syntaktische Kompositionen oder Subordinationen an, und sie wurden deshalb in der traditionellen Terminologie auch *mešaretīm*, 'Diener' oder 'Servi' genannt. Von dieser Funktion als Ligaturen her gesehen, sind die Konjunktive untereinander prinzipiell gleichwertig, sie unterscheiden sich aber dadurch, dass einige nur einem bestimmten Disjunktiv zugeordnet werden, während andere sich mit verschiedenen Disjunktiven verbinden. Es können auch mehrere Konjunktive nacheinander auf einen folgenden Disjunktiv bezogen sein, wobei sie dann häufig in festen Kombinatio-

341 So z.B. Gesenius/Kautzsch, *Grammatik*; Bauer/Leander, *Historische Grammatik*; Spanier, *Die massoretischen Akzente*; Weil/Rivière/Serfaty, *Concordance*.

nen auftreten. In syntaktischer Hinsicht erfüllen Konjunktive also die gleiche Aufgabe wie der Maqqef-Bindestrich, nämlich die, zwei (oder mehr) Wörter miteinander zu verbinden.

Die Gesetzmässigkeiten, nach denen Konjunktive gesetzt sind, um Sequenzen von grammatisch und syntaktisch eng aufeinander bezogenen Wörtern zu verbinden, lassen sich mit einer Reihe von Regeln beschreiben.[342] Auf die syntaktische Funktion beschränkt, wären Konjunktive als Zeichen redundant, da Wörter ohne Disjunktive bereits als Elemente einer Komposition aufzufassen wären. Dazu passt auch die historische Beobachtung, dass Konjunktive bei der Ausbildung des Akzentsystems erst später notiert wurden, dass die Disjunktive also das logisch-syntaktische Gerüst der Verse allein hinreichend markieren. Anders als das stumme Maqqef-Zeichen, das lediglich dazu dient, Wortkompositionen zu verbinden, tragen die konjunktiven Akzentzeichen aber eine je eigene Melodiefloskel. Wenn ausserdem manche Konjunktive nur mit bestimmten Disjunktiven in Verbindung treten können, markieren sie bereits eine Zielrichtung, oder anders gesagt: sie sind Indikatoren für syntaktische Kombinationsmuster und leiten die Rekonstruktion solcher stereotypen Akzentketten ein.

Demgegenüber markieren Disjunktive unterschiedlich starke Zäsuren und lassen sich entsprechend in hierarchische Gruppen einteilen. Ihr Trennwert ist dabei immer relativ im Verhältnis zur Länge und zur Struktur des Verses, dessen syntaktische Ordnung sie wiederum spiegeln. Während Konjunktive per se nur vor Disjunktiven vorkommen, sind Disjunktive unabhängig von Konjunktiven und können – vor allem in kürzeren Versen – auch unmittelbar hintereinander stehen.

Ohne weiter auf die Einzelheiten der Distribution von disjunktiven und konjunktiven Akzenten einzugehen, will ich hier einige Beispiele für die Strukturierung von Versen durch die Akzentuation erläutern. Dabei orientiere ich mich – Yeivin folgend – an der neutralisierten Gliederung der Disjunktive in vier Gruppen oder Klassen[343]:

342 Vgl. die auf Wickes basierende Liste von "syntactic relationships" zur Beschreibung des "law of conjunctives" bei Price (*Syntax*, 39).

343 Yeivin, *Introduction*, 167 (§ 194). Die Ziffer in runder Klammer verweist jeweils auf die Nummer der Akzente in Tabelle 1. Die in geschweiften Klammern stehenden Akzente {...} sind laut Yeivin als Variante des jeweils vorangehenden Akzentes aufzufassen. Die historische Begründung dieser Beobachtung ist für unsere Fragestellung unerheblich, doch ist es wichtig, den Umstand der Variantenbildung im Hinblick auf die systematischen Aspekte der Akzentgrammatik im Auge zu behalten (cf. infra p. 159, Ex. 22).

I Silluq/Sof pasuq (1), Atnach (2)

II Segolta (3), Shalshelet (4), Zaqef qaton (5), {Zaqef gadol (6)}, Tipcha (8)

III Zarqa (9), Pashta (10), {Yetiv (11)}, Tevir (12), Revia' (7)

IV Pazer qaton (15), {Pazer gadol (16)}, Telisha (gedola) (17), Geresh (13), {Gershayim (14)}

Die Klassifizierung nach vier Gruppen entspricht der herkömmlichen metaphorischen Aufteilung in "Kaiser, Könige, Minister, Diener". Sie ist aber nicht hierarchisch in dem Sinne, dass sie unterschiedlich starke Disjunktionskraft als absolute Grösse bezeichnet, sondern insofern, als sie die Abfolge der strukturellen Kombinationsmöglichkeiten und damit relative Subordinationen festlegt. Dabei ist I als die oberste, d.h. stärkste, IV als die unterste und schwächste Klasse zu betrachten. Ausgehend von dem Prinzip, dass die disjunktiven Akzente die Verse fortlaufend in kleinere Einheiten unterteilen, erfolgt jede Unterteilung eines Versteils mit einem Akzent aus der nächstunteren Klasse. Wenn also ein Versglied, das mit einem Akzent aus Klasse II endet, noch weiter segmentiert wird, werden die resultierenden Glieder mit Trennungsakzenten aus Klasse III versehen sein. Das Ende eines Verses wird immer durch den Akzent Silluq (בְ) markiert, wozu sozusagen als Interpunktionszeichen Sof pasuq 'Versende' (׃) hinzukommt.[344]

In seiner Untersuchung *The Syntax of the Masoretic Accents* hat Price als erster mit einigem Recht dafür argumentiert, dass diese beiden Zeichen unter strukturalistischem Blickwinkel getrennt zu behandeln seien. Denkt man die Relationen in der Form eines Baumdiagramms (cf. p. 151), nimmt Sof pasuq den obersten Platz in der Hierarchie der Klassen ein und umfasst die durch Atnach und Silluq markierten Versteile, bildet also gewissermassen die Satzklammer in jedem Vers. Allerdings besteht eine feste Bindung (Silluq/Sof pasuq), denn Sof pasuq kommt nicht allein vor, und ein Versende ist immer durch beide Zeichen zusammen markiert. Sof pasuq trägt auch keine eigene melodische Wendung – weshalb das Zeichen bis dahin immer in Verbindung mit Silluq betrachtet worden ist –, es sei denn, man verstehe den Pausalwert ebenfalls als musikalischen Parameter. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass die Verseinteilung vor dem ungegliederten Konsonantentext in einer Torarolle reproduziert werden muss, ist die Markierung dieser Einheiten unter praktischem Gesichtspunkt gewiss von vordringlicher memorativer Bedeutung. Es ist deshalb vorstellbar, dass die doppelte Information der Zeichen Silluq und Sof pasuq den didaktischen Effekt hat, die grundlegende Information für die Organisation des Textes überdeutlich zu machen.[345]

344 Price, *Syntax*, 48-50; cf. supra p. 79 n. 179.

345 Die einschlägigen Publikationen (auch Yeivin, *Introduction*; Weil/Rivière/Serfaty, *Concordance*; Price, *Syntax*) behandeln das Problem dieser Redundanz – soweit ich sehe – höchstens deskriptiv, schweigen sich aber über mögliche Gründe dafür aus.

Die einzelnen Verse werden – abgesehen von knapp 7% Ausnahmen[346] – jeweils bei der intendierten Hauptzäsur durch den Akzent Atnach in zwei Segmente unterteilt.[347] Das bedeutet zugleich, dass auch dieser Disjunktiv nicht mehr als einmal in einem Vers vorkommen kann. Weitere Zäsuren werden folglich den genannten Klassen entsprechend hierarchisiert:

Ex. 9: Hauptzäsur Atnach Gen 1,1

בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֵת הַשָּׁמַיִם וְאֵת הָאָרֶץ׃

Am Anfang schuf Gott | den Himmel und die Erde.[348]

In diesem Beispiel scheint die Unterteilung symmetrisch zu sein; die beiden Segmente bestehen aus je zwei Phrasen und sind ungefähr gleich lang. Ein solches Längenverhältnis zwischen den beiden Hauptteilen findet sich in der überwiegenden Zahl der Verse, was Wickes zu der Hypothese von der *continuous dichotomy* hinführte (cf. supra p. 54). Doch kommen je nach logisch-syntaktischem Aufbau eines Verses auch mehr oder weniger asymmetrische Segmentpaare vor.[349] In Fällen etwa, in denen bei Versbeginn ein Motto vorangestellt wird oder ein *verbum dicendi* ohne Angabe von Subjekt bzw. Objekt eine direkte Rede ankündigt, kann die Hauptzäsur bereits nach dem ersten Wort gesetzt sein, so dass dieses mit einem Atnach akzentuiert wird:

346 Aussagen über Häufigkeiten stützen sich auf die Statistiken von Price (*Syntax*, passim) und Weil/Rivière/Serfaty (*Concordance*, Appendices).

347 In den 369 Fällen, wo Atnach fehlt, handelt es sich entweder um ganz kurze Verse wie z.B. Gen 35,24: בְּנֵי רָחֵל יוֹסֵף וּבִנְיָמִן׃ "Die Söhne Rachels: Josef und Benjamin"; oder die Verse haben nur schwache syntaktische Zäsuren wie in Gen 10,14, bzw. 10,16, wo jeweils parataktische Akkusativobjektphrasen ohne Hauptverb den ganzen Vers ausmachen und ein übergeordnetes Hauptverb fehlt, weil es im vorangehenden Vers steht: וְאֶת־פַּתְרֻסִים וְאֶת־כַּסְלֻחִים אֲשֶׁר יָצְאוּ מִשָּׁם פְּלִשְׁתִּים וְאֶת־כַּפְתֹרִים׃ "und die Patrusiter und die Kasluhiter, von denen die Philister ausgegangen sind, und die Kaftoriter".

348 Das Zeichen | steht hier für die Hauptzäsur des Verses nach Atnach, seine Position entspricht der graphischen Gliederung beim hebräischen Text.

349 Wickes' Prinzip der *continuous dichotomy* wurde zurecht kritisiert u.a. von Flender, der die Asymmetrien dahingehend interpretierte, dass es neben geradzahliger auch ungeradzahlige Versteilung geben müsse. Er revidierte Wickes' Theorie, indem er sie aufgrund von Beobachtungen am poetischen Akzentsystem durch das Prinzip der 'Trichotomie' erweiterte, ein Konzept, das m.E. aber gerade die Asymmetrie verwischt und die Hierarchie zwischen Atnach-Segment und Segmenten mit Akzenten tieferer Klassen verunklart und das schliesslich auch in seiner Verallgemeinerung zu hinterfragen ist (vgl. Flender, *Sprechgesang*, 35-38, und Flender, *Neue Aspekte*, 323-327; zur asymmetrischen Teilung vgl. auch Weil/Rivière/Serfaty, *Concordance*, xxviii).

Ex. 10: Gen 15,8

וַיֹּאמַר אֲדֹנָי יֱהוִה בַּמָּה אֵדַע כִּי אִירָשֶׁנָּה׃

Und er sprach: | Herr, mein Gott, woran soll ich erkennen, dass ich es in Besitz nehmen werde?

Im umgekehrten Fall kann ein einzelnes Wort oder ein Ausdruck als angehängter Nachsatz die Aussage eines Verses resümieren:

Ex. 11: Gen 1,9

וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יִקָּווּ הַמַּיִם מִתַּחַת הַשָּׁמַיִם אֶל־מָקוֹם אֶחָד וְתֵרָאֶה הַיַּבָּשָׁה וַיְהִי־כֵן׃

Und Gott sprach: Es sollen sich die Wasser unterhalb des Himmels an einen Ort sammeln, und es werde das Trockene sichtbar; | und es geschah so.

Auch in diesem Vers steht wie in Beispiel 10 die Ankündigung einer direkten Rede. Doch wird hier das erste Segment mit einem schwächeren Disjunktiv abgetrennt, während die Hauptzäsur erst vor der letzten Verbalphrase steht. Diese Satzstruktur kommt im ersten Kapitel von Genesis, aus dem das Beispiel 11 stammt, insgesamt fünfmal vor und immer mit der gleichen Akzentuation: Atnach als Hauptzäsur vor der resümierenden Apposition "und es geschah so"[350]. Es ist dies ein erstes evidentes Beispiel dafür, wie die Akzentuation auf die repetitive, formelhafte Struktur des Textes reagiert und zu deren Verdeutlichung beiträgt.[351]

Bis hierher war erst von der Versgliederung (durch Silluq/Sof Pasuq) und der Hauptzäsur durch den Versteiler Atnach die Rede. Sobald die Länge eines Verses aber über das Minimum von wenigen Wörtern hinausgeht, werden weitere Zäsuren durch Disjunktive aus den unteren hierarchischen Klassen nach strukturellen Gesetzmässigkeiten der Abfolge markiert. Zu diesen treten nach bestimmten Regeln und in weitgehend festgelegten Kombinationen Konjunktive hinzu, die aber auf die Gliederung selbst keinen Einfluss haben.

Es ist wie gesagt nicht der Zweck dieses Kapitels, eine auch nur in groben Zügen vollständige Grammatik der Akzente wiederzugeben.[352] Vielmehr sollen

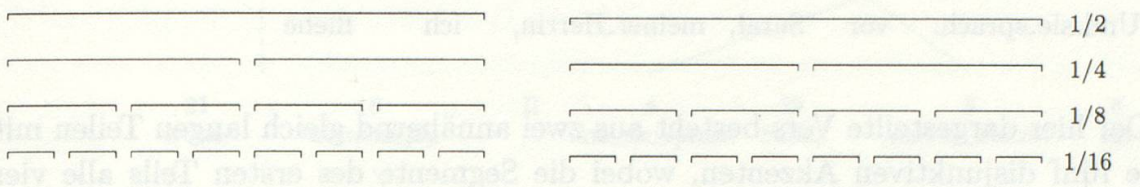
350 Gen 1,7.9.11.15.24.

351 Vgl. hierzu Breuer, *Ṭaʿamē ha-Miqraʾ*, 385.

352 Dafür sei auf die einschlägige Literatur verwiesen: abgesehen von hebräischen Darstellungen (Breuer, *Ṭaʿamē ha-Miqraʾ*; Weinfeld, *Ṭaʿamē ha-Miqraʾ*), bietet Yeivin (*Introduction*) eine Einführung und Price (*Syntax*) aufgrund seiner systematischen Auswertung des ganzen Corpus eine differenzierte deskriptive Grammatik, während Flender (*Sprechgesang*) seine Zusammenstellungen von Kombinationsmustern, die er als "Klauseln" bezeichnet, zu kurz kom-

nun an ausgewählten Versen einige Prinzipien exemplarisch beschrieben werden. Bevor wir ein konkretes Beispiel betrachten, sei noch einmal das abstrakte Modell der Dichotomie von Wickes in Erinnerung gerufen (vgl. p. 54f.), das den Ausgangspunkt für eine strukturgrammatische Beschreibung darstellt:

Ex. 12: Modell kontinuierliche Dichotomie



Diese Darstellung abstrahiert, insofern als die einzelnen Teile nicht für einzelne Wörter, sondern für syntaktische Einheiten stehen, und ist idealisiert, da kaum ein Vers so symmetrisch gebaut ist, dass alle Segmente der Unterteilung gefüllt würden. Darum sei als Beispiel nun ein konkreter Vers herangezogen, an dem nicht mehr eine rein quantitative Aufteilung möglich ist, sondern der syntaktische Rang der Segmente aufgrund ihrer Akzentuierung zählt:[353]

Ex. 13: Gen 16,8[354]

1. Versteil וַיֹּאמַר הָגָר שִׁפְחַת שָׂרַי אֵי־מִזֶּה בָּאת וְאָנָה תֵלֵכִי

wa-yōmer	*hagar*	*šifḥat*	*saray*	*ʾē-mizē*	*bāʾt*	*we-ʾanā*	*telekhī*
III	IV		III		II		I
7	**14**	21	**12**	21	**8**	19	**2**
Und_er_sprach:	Hagar,	Dienerin	Sarais,	woher	kommst_du	und_wohin	gehst_du?

mentiert und nicht mit Stellen belegt (Verwirrung stiftet etwa die 'Nonsense'-Akzentuierung der Beispiele auf den Seiten 36f.; vgl. auch die Rezension von Regina Randhofer in: *Mf* 48 [1995], 412-413).

353 Zur Darstellungsweise dieses und der folgenden Beispiele: Die Textzeile in hebräischer Type enthält mit Punktation und Akzentuation alle Informationen, die in den darunterliegenden Zeilen umgesetzt sind. Über der Zeile mit der Transkription ist die hierarchische Gliederung (mit Klammern) graphisch wiedergegeben. Die Übersetzung in der untersten Zeile ist in kruder Weise wörtlich, so dass die Worteinheiten vertikal aufeinander bezogen werden können (Komplexe, die im Deutschen in mehrere Wörter zerfallen, sind mit tiefgestelltem Strich _ verbunden, um den synthetischen Sprachbau des Hebräischen notdürftig wiederzugeben). Über den deutschen Worteinheiten stehen in arabischen Zahlen die Nummern der Akzente gemäss den Tabellen 1 und 2, wobei Zahlen in normaler Type für Konjunktive stehen, während fette Zahlen Disjunktive bezeichnen und folglich eine Zäsur markieren. Die römischen Ziffern schliesslich verweisen auf die hierarchischen Klassen (vgl. p. 145).

354 [Zürcher Bibel:] und sprach: Hagar, Magd Sarais, wo kommst du her und wo willst du hin? Sie antwortete: Vor meiner Herrin Sarai fliehe ich.

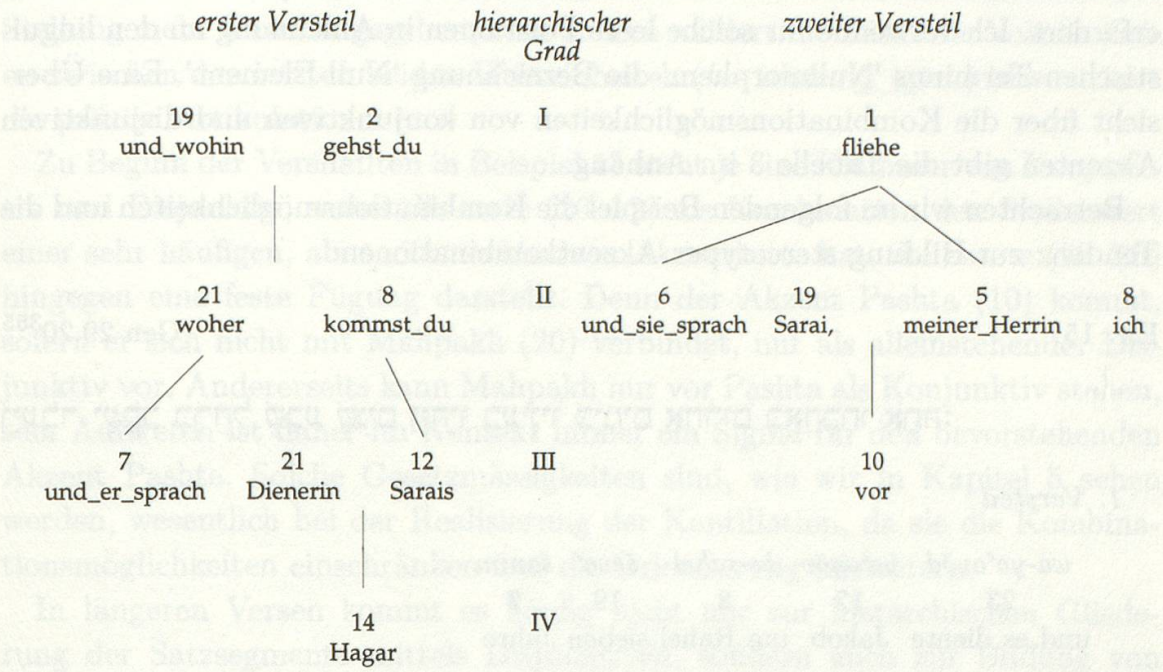
2. Versteil וַתֹּאמֶר מִפְּנֵי שָׂרַי גְּבִרְתִּי אָנֹכִי בֹרַחַת׃

wa-tō'mer	*mipnē*	*saray*	*gevirtī*	*'anokhī*	*borakhat*
II	III		II	II	I
6	**10**	19	**5**	**8**	**1**
Und_sie_sprach:	vor	Sarai,	meiner_Herrin,	ich	fliehe

Der hier dargestellte Vers besteht aus zwei annähernd gleich langen Teilen mit je fünf disjunktiven Akzenten, wobei die Segmente des ersten Teils alle vier Klassen abdecken, die des zweiten nur drei. Die Relativität dieser hierarchischen Klassen wird bereits an der Einleitungsformel beider Teile ("und er/sie sprach") offensichtlich. Beide Formeln haben strukturell die gleiche Funktion im Vers (sie leiten eine direkte Rede ein), stehen aber in unterschiedlicher Relation zu den übrigen Segmenten des Verses. Zudem gilt für den im ersten Versteil gesetzten Akzent (Revia (7)), dass er oft ohne durch Konjunktive vorangebundene Wörter vorkommt, und für den Akzent am Anfang des zweiten Versteils (Zaqef gadol (5)), dass er gar nie einen Konjunktiv bei sich hat. Das heisst auf der einen Seite, dass diese Akzente stets ein syntaktisch isoliertes Wort markieren und auf der andern, dass ihr Vorkommen bei formelhaften Textelementen wie den bezeichneten naheliegend ist. Eine weitere Relativität manifestiert sich in der parallelen Konstruktion von "Hagar, Dienerin Sarais" und "Sarai, meine Herrin". In der Genetiv-Verbindung des ersten wie in der nominalen Apposition des zweiten Segmentes wird die syntaktische Klammer durch einen konjunktiven Akzent erzeugt, im ersten Segment wird aber die Präzisierung "Hagar", die strukturell eine weitere Ebene öffnet, durch einen Disjunktiv der nächstunteren Klasse getrennt (hierbei ist zu beachten, dass die deutsche Übertragung eine syntaktische Analogie der Segmente suggeriert, die im Hebräischen zwischen den drei bzw. zwei Worteinheiten nicht besteht).

In der nachfolgenden Darstellung wird versucht, die Akzentuierung des beschriebenen Verses in der Form eines Baumdiagramms anzuordnen. Daran werden die hierarchischen Ebenen innerhalb der Versteile, die sich aus der Zuordnung der Akzente ergeben, aber auch die Relativität der Schichtung von analogen Satzteilen ersichtlich:

Ex. 14: Baumdiagramm (Gen 16,8)



Die Darstellung kommt um etwas Komplexität nicht herum, da sie sowohl horizontale als auch vertikale Bezüge berücksichtigt. Doch wird in dieser Anordnung die Relativität der Hierarchien deutlich, besonders am Beispiel der bereits hervorgehobenen Floskel "und er/sie sprach", deren Akzentuierung entsprechend der Länge der Versteile auf unterschiedlichen Ebenen geschieht. Aufschlussreich ist die Gliederung der Satzteile "Hagar, Dienerin Sarais" und "vor Sarai, meiner Herrin": während es scheint, dass 'Hagar' als semantische Differenzierung im Satz eine weitere Strukturebene öffnet, zeigt das zweite Glied, dass die Verteilung der Akzente vielmehr durch die Länge der Glieder bestimmt wird. Denn hier ist die Präposition 'vor' essentiell für die Satzaussage, obwohl sie mit einem Akzent aus einer tieferen Klasse versehen ist. Vergleicht man die Satzstruktur mit der Verteilungsstruktur der Akzente, ergibt sich als erste vorläufige Einsicht, dass Textsyntax und Akzentgrammatik in einem komplexen System von Determinanten zusammenwirken. Anders ausgedrückt: die Verteilung der Akzente ist nicht einfach von der syntaktischen Struktur der Verse bestimmt, sondern es kommen textunabhängige systemimmanente Eigenschaften der Akzente hinzu, welche die Gliederung beeinflussen.

Das Akzentsystem erweist sich in der Anwendung aus verschiedenen Gründen als sehr flexibel. Zum einen haben mehrere konjunktive Akzente sowie einige Disjunktive die Eigenschaft, dass sie direkt hintereinander wiederholbar sind, zum andern erfolgt die Schichtung in stereotypen Kombinationen von Elementen (so etwa bei der Akzentuierung der Schluss-Segmente beider Teile). Doch

kann fast jede Position (ausgenommen die Hauptzäsuren) in einer solchen Akzentreihe ausfallen, wenn die Anzahl der Wörter oder die Syntax des Textes es erfordert. Ich verwende für solche leere Positionen in Anlehnung an den linguistischen Terminus 'Nullmorphem' die Bezeichnung 'Null-Element'. Eine Übersicht über die Kombinationsmöglichkeiten von konjunktiven und disjunktiven Akzenten gibt die Tabelle 3 im Anhang.

Betrachten wir im folgenden Beispiel die Kombinationsmöglichkeiten und die Tendenz zur Bildung stereotyper Akzentkombinationen:

Ex. 15: Gen 29,20[355]

וַיַּעֲבֹד יַעֲקֹב בְּרָחֵל שֶׁבַע שָׁנִים וַיִּהְיוּ בְעֵינָיו כְּיָמִים אֲחָדִים בְּאַהֲבָתוֹ אֹתָהּ׃

1. Versteil

wa-yaʿavōd	*yaʿaqōv*	*be-raḥel*	*ševaʿ*	*šanīm*
23	**12**	**8**	19	**2**
und_es_diente	Jakob	um_Rahel	sieben	Jahre

2. Versteil

wa-yihyū	*be-ʿēnaw*	*ke-yamīm*	*ʾaḥadīm*	*be-ʾahavatō*	*ʾōtah*
20	**10**	19	**5**	**8**	**1**
und_sie_waren	in_seinen_Augen	wie_Tage,	einzelne,	in_seiner_Liebe	für_sie

Dieses Beispiel weist eine einfache und regelmässige Struktur auf, bei der die stereotype Anordnung der Akzente in den Schluss-Segmenten der beiden Versteile deutlich wird. Die Sequenzen von **8**–19–**2** im ersten bzw. 19–**5**–**8**–**1** im zweiten Teil entsprechen – wie schon in Beispiel 13 zu sehen war – häufigen Mustern für diese Zonen im Vers. Dabei ist die Notwendigkeit des Vorkommens vom Ende her abnehmend und die Reihenfolge in gleicher Richtung rückläufig. Anders gesagt: der je hinterste Akzent (Klasse I) ist obligatorisch, davor lagern sich entsprechend der Verslänge und den syntaktischen Relationen die Disjunktive aus den unteren Klassen und die allfälligen zugehörigen Konjunktive.[356] So wären vor allem bei alleinstehenden Disjunktiven noch vorgelagerte Konjunktive möglich (z.B. je 21 vor **8** und **1**). Während aber die Worteinheiten im Segment "wie Tage, einzelne" (Substantiv mit Apposition) miteinander verbunden sind, steht im folgenden eine Zäsur, wo den Regeln gemäss auch ein Konjunktiv möglich wäre, so dass sich für die letzten drei Worteinheiten die

355 [Zürcher Bibel:] Also diente Jakob um Rahel sieben Jahre, und sie kamen ihm vor wie ein paar Tage, so lieb hatte er sie.

356 Die Regeln dieser rückläufigen Determinierung hat Price zusammengefasst als "laws of hierarchic governance" (Price, *Syntax*, 26-31).

Sequenz **5**–21–**1** ergäbe. Wollte man die vorliegende Lösung erklären, wären zwei Gründe denkbar: zum einen wird dem vorletzten Wort durch die isolierte Stellung mehr Gewicht gegeben, zum andern mildert die Zäsur die Vokalkollision zwischen den letzten beiden Worteinheiten (*be-'ahavatō 'ōtah*) bzw. sichert die präzise Artikulation.

Zu Beginn der Vershälften in Beispiel 15 steht je eine Klammer von Konjunktiv und Disjunktiv, wobei die erste (23–**12**) als Kombination den Stellenwert einer sehr häufigen, aber nicht exklusiven Akzentkette hat, die zweite (20–**10**) hingegen eine feste Fügung darstellt. Denn der Akzent Pashta (10) kommt, sofern er sich nicht mit Mahpakh (20) verbindet, nur als alleinstehender Disjunktiv vor. Andererseits kann Mahpakh nur vor Pashta als Konjunktiv stehen, sein Auftreten ist daher im Kontext immer ein Signal für den bevorstehenden Akzent Pashta. Solche Gesetzmässigkeiten sind, wie wir in Kapitel 5 sehen werden, wesentlich bei der Realisierung der Kantillation, da sie die Kombinationsmöglichkeiten einschränken und die Orientierung erleichtern.

In längeren Versen kommt es häufig nicht nur zur hierarchischen Gliederung der Satzsegmente mittels Disjunktiven, sondern auch zur Bildung von Konjunktivketten, die ihrerseits oft eine stereotype Reihenfolge aufweisen. Das folgende Beispiel ist der erste Teil eines überdurchschnittlich langen Verses mit parataktisch gereihten Elementen:

Ex. 16: Deut 1,19 (Ausschnitt)[357]

אֵת כָּל־הַמִּדְבָּר הַגָּדוֹל וְהַנּוֹרָא הַהוּא

et	*kol-ha-midbar*	*ha-gadōl*	*we-ha-nōra'*	*ha-hū'*
19	19	25	24	**13**

[durch] die ganze_Wüste, die_grosse und_die_furchtbare [diese]

An diesem Versteil wird sichtbar, wie eine komplexe Konstruktion – hier ein aus Akkusativ-Marker (*'et* 'die'), Substantiv, zwei Adjektiv-Appositionen und Demonstrativpronomen zusammengesetztes Akkusativ-Objekt – mit einer Reihe von konjunktiven Akzenten an das letzte Wort, das den Disjunktiv trägt, gebunden wird (19–19–25–24–**13**). Erfolgte diese Verbindung in Reaktion auf die grammatische Funktion der Worteinheiten, würde man wohl eine Parallelsetzung der beiden Adjektive durch gleiche Akzentuierung erwarten. Auch gibt es keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass sie Schlüsselwörter hervorheben würde. Im Gegenteil, dieser Aspekt erweist sich als gänzlich irrelevant, wenn in diesem langen Satzsegment ausgerechnet das bedeutungsschwache Demonstrativpro-

357 [Zürcher Bibel:] Dann brachen wir vom Horeb auf und wanderten durch jene ganze grosse und furchtbare Wüste [...].

nomen die Zäsur trägt. Die Reihenfolge der Akzente in dieser Kette richtet sich vielmehr nach einer regelhaften rückläufigen Rangordnung, die sich aufgrund der in Tabelle 3 zusammengestellten Kombinationsmöglichkeiten folgendermassen beschreiben lässt: dem Disjunktiv Geresh (13) steht Qadma (24) als primärer Konjunktiv am nächsten und bildet mit diesem ein Formelpaar; davor können Telisha gedola (25) und Munach (19) treten, wobei hier der vorderste Konjunktiv (Munach) noch wiederholt wird. Diese Determinationsrichtung der Akzentfolgen vom Ende einer Einheit her gilt sowohl für die Mikroebene der einem Disjunktiv vorgelagerten Konjunktive als auch für die Makroebene des ganzen Verses, dessen beide Teile je vom Ende her gegliedert werden.

Wie die wenigen dargestellten Beispiele zur logisch-syntaktischen Funktion der Akzente andeuten, weist das masoretische Akzentsystem eine differenzierte innere Grammatik auf, deren Regeln sich weitgehend systematisch beschreiben lassen. Sie stellt aber nicht eine zwingende Entsprechung zur Grammatik des Textes dar, sondern verdeutlicht die Syntax der intendierten Aussage. In mehrdeutigen Versen wählt die masoretische Akzentuation also eine bestimmte Interpretation aus. Sie ist damit eine Konvention, die für den Moment der öffentlichen Lesung eine verbindliche Version festlegt.[358] In einer rabbinischen Diskussion hingegen kann auf Eindeutigkeit verzichtet werden. So werden etwa an einer Stelle Wörter aus dem Pentateuch aufgezählt, die im betreffenden Vers sowohl zum vorangehenden als auch zum folgenden Satzglied gehören können:

> Es wird gelehrt: Isi b. Yehuda sagte: Fünf Lesungen haben keine Entscheidung, nämlich: AUFHEBUNG (שְׂאֵת) (bYom 52a-b), MANDELFÖRMIG (מְשֻׁקָּדִים) (Ex 25,33), MORGEN (מָחָר) (Ex 17,9), VERFLUCHT (אָרוּר) (Gen 49,6-7), UND STAND AUF (וְקָם) (Deut 31,16).[359]

In den hier aufgezählten Versfragmenten ist von Bedeutung, dass die Satzaussage sich jeweils nicht inhaltlich verändert, wenn die syntaktische Zäsur vor oder nach dem genannten Wort gesetzt wird. Aber auch sonst gibt es genügend Fälle, in denen die festgelegte Akzentuierung als Möglichkeit kontingent erscheint, wenn allein die phonetische Struktur und die syntaktische Basis des Textes als Determinanten berücksichtigt werden. An diesem Punkt wird man erneut aufmerksam auf die sogenannten "musical reasons", systemimmanente Notwendigkeiten, die aufgrund des melodischen Aspektes wirksam werden.

358 Darauf hat bereits Breuer hingewiesen (vgl. Breuer, *Ṭa'amē ha-Miqra'*, 368, und supra p. 76 n. 175).

359 bYom 52a-b; cf. p. 43 n. 61.

Wenn nun als letztes der melodische Aspekt angesprochen wird, kommt das wohl offenkundigste Element der Kantillation in den Blick, es ist zugleich aber auch das am schwersten bestimmbare. Auf der einen Seite entspricht die melodische Funktion der Zeichen unmittelbar dem traditionellen Gebot, die Schrift singend vorzutragen, auf der andern gibt es nur wenige Anhaltspunkte dafür, wie die Distribution der Zeichen von den zugehörigen melodischen Wendungen her motiviert sein könnte. Dennoch hat es nicht an Versuchen gefehlt, die Akzente aufgrund der Melodiewendungen rhetorisch oder hermeneutisch zu interpretieren und einen kausalen Zusammenhang zwischen "Text und Musik" zu konstruieren.[360] Gegen eine solche linear textdeutende Funktion spricht aber allein schon die starke Formelhaftigkeit der Melodiewendungen und Akzentkombinationen, die kaum eine individuelle Reaktion auf den Textinhalt zuliesse. Dass die Entsprechungen eher auf struktureller Ebene zu finden sind, wurde bereits am Beispiel von analog konstruierten Verssegmenten aus Genesis 1 deutlich (cf. Ex. 11, p. 148). Dort war es die stereotype Akzentuation einer wiederkehrenden Textfloskel ("und es geschah so"). Es können aber auch längere Segmente oder gar vollständige Verse ganz unterschiedlichen Inhalts allein aufgrund phonetisch und syntaktisch analoger Struktur identisch akzentuiert sein, wie die folgenden beiden Verse zeigen[361]:

360 Am konsequentesten hat dies Ackermann getan (*Das hermeneutische Element*), aber auch Weisberg (*Rare Accents*), der versuchte, die seltenen und melodisch profilierten Akzente (Shalshelet, Pazer gadol, Merkha khefulla und Yareach ben Yomo) aus einer textdeutenden Funktion zu begründen. Dazu stützte er sich allerdings auf Auslegungen des Midrasch, die ebensogut selbst von exponierten Akzentuierungen ausgelöst sein können, weshalb die Richtung der Kausalität in seiner Argumentation fragwürdig ist (vgl. dazu M. B. Cohen, *Masoretic Accents*). – Insgesamt zeichnet sich in der Akzentforschung hinsichtlich der Frage nach dem musikalischen bzw. hermeneutischen Aspekt der Akzente eine Art Glaubensstreit ab. Der bedingungslosen Abwertung der musikalischen Komponente zugunsten eines inhaltlich bestimmten Textverständnisses stehen strukturorientierte Theorien gegenüber, die mit einer mehr oder weniger dominanten Rolle des musikalischen Aspektes im systemischen Zusammenspiel der verschiedenen Faktoren rechnen. Eine bedenkenswerte Schlichtung der Prioritätenfrage ergibt sich aus der Bemerkung Breuers, dass die Akzente und die durch sie vermittelte Interpretation des Textes jeweils nur für den Moment der Lesung – und vor allem der öffentlichen – verbindlich sind, nicht aber für den Moment des Schriftstudiums. Denn in dieser Situation sind alle Bedeutungen offen, und die Akzentuierung, die als fixierte Version eine pragmatische Lösung für die öffentliche Rezitation darstellt, ist dann nur noch Ausgangspunkt und Impuls für die Diskussion (vgl. Breuer, *Ṭaʿamē ha-Miqraʾ*, 368f.; zum ganzen Komplex auch die Diskussion in den Kapiteln 2.1.1. und 2.2.3.).

361 Vgl. auch Breuer (*Ṭaʿamē ha-Miqraʾ*, 4), der als weiteres Beispiel die identische Akzentuierung von Jes 43,6 und Ekha 4,2 anführt.

Ex. 17:

1) בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֵת הַשָּׁמַיִם וְאֵת הָאָרֶץ׃ Gen 1,1

8 19 2 21 8 21 1

Am_Anfang schuf Gott | den Himmel und_die Erde.

2) וְאֵלֶּה בְּנֵי דִישָׁן חֶמְדָּן וְאֶשְׁבָּן וְיִתְרָן וּכְרָן׃ Gen 36,26

8 19 2 21 8 21 1

Und_dies die_Söhne Dischons: | Hemdan und_Eschban und_Jitran und_Keran.

Umgekehrt kommt es vor, dass identische Textabschnitte unterschiedlich akzentuiert sind, dies nicht nur bei kurzen formelhaften Satzsegmenten ("und er sprach"), sondern auch bei umfangreicheren Komplexen (z.B. Ex 7,19 und Ex 8,1) oder bei der Aufzählung der zehn Gebote, die im Pentateuch zweimal festgehalten und mit zwei verschiedenen Akzentuationen versehen ist (Ex 20,2-17 bzw. Deut 5,6-21).[362]

Es wurde schon erwähnt (cf. p. 142), dass auf ein Wort und im Falle von Maqqef-Verbindungen auf einen Wortkomplex – beides wird im folgenden unter dem Begriff 'Worteinheit' zusammengefasst – je ein Akzent fällt. Die Möglichkeit zur Gruppierung von Worteinheiten leistet bereits eine semantische Strukturierung des Textes, die über die rein grammatische hinausgeht und zur Folge hat, dass mit dem Wortakzent auch Wortgruppenakzent und Satzakzent festgesetzt werden.[363] Unabhängig davon, wieviele Töne ein einzelnes Akzentmotiv umfasst, wird der charakteristische Teil der Melodiewendung stets auf der betonten Silbe plaziert, während die restlichen Silben auf einem Rezitationston deklamiert werden. Voraussetzung für die richtige Zuordnung der Töne ist im Moment der Rezitation, dass der Vortragende weiss, ob eine Worteinheit auf der Ultima oder der Paenultima betont ist.

Betrachten wir diese Gesetzmässigkeit an einem konkreten Akzentmotiv, dem Motiv für Sof pasuq (1), die Hauptzäsur am Versende, ergeben sich je nach Silbenzahl und Betonungsmuster zwei Reihen von Varianten. Die Melodiewendung

362 Es handelt sich hier um die Überlagerung zweier verschiedener Akzentuierungen. Die frühere teilt nach den Regeln der Akzente und der Syntax und lässt zu, dass ein Gebot in mehrere Verse aufgeteilt wird. Die spätere, für die öffentliche Lesung geeignete scheint unter dem Einfluss des Midrasch zu stehen und macht etwa aus dem zweiten Gebot einen einzigen Vers (vgl. hierzu Cohen/Freedman, *Dual Accentuation*, 7-19, und Shiloah, *Some Comments*, sowie Price, *Syntax*, 156f.).

363 Zum sprachwissenschaftlichen Akzentbegriff vgl. den Artikel "Akzent" in: Bussmann, *Lexikon*, 63f.

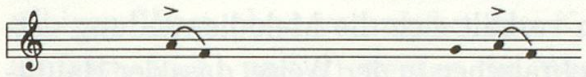
für diesen Akzent lautet in der aschkenasischen Tradition für die Toralesung an Shabbat:[364]

Ex. 18: Sof pasuq (a) bzw. mit dem Rezitationston auf der Lernfloskel (b)[365]

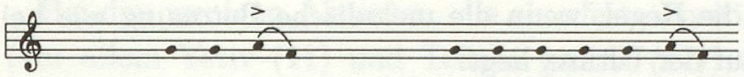
a) b) *Sof pa- suq*

Die Wendung für Sof pasuq hat ihren melodischen Akzent auf der Paenultima; das bedeutet, dass unabhängig von der Silbenzahl die beiden letzten Töne immer vorkommen müssen. Trifft der Akzent Sof pasuq auf Worteinheiten, die auf der Ultima betont sind (*milraʿ*), passt sich die Wendung folgendermassen der Silbenzahl an:

Ex. 19: Sof pasuq (*milraʿ*) auf 1 Silbe (a), 2 Silben (b), 3 Silben (c) und 6 Silben (d)



a) *ben* (Gen 35.17) b) *ki- tov* (Gen 1.21)



c) *ḥa- mi- šī* (Gen 1.23) d) *we- et- mi- gre-še- hen* (Num 35.7)

Wenn der gleiche Akzent hingegen auf Wörter trifft, die auf der Paenultima betont sind (*milʿēl*), verteilen sich die Töne der Melodiewendung syllabisch

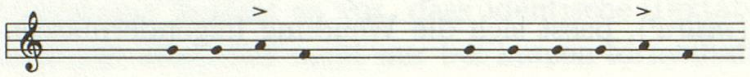
364 Ich konzentriere mich im folgenden exemplarisch auf diese Tradition, wie sie mir von meinen Gewährsleuten Marcel Lang (Basel), I. H. (Basel) und Ezri Uval, s.A. (Jerusalem) vermittelt wurde; im übrigen wird sie auch von Rosowsky (*Cantillation*), Flender (*Sprechgesang*), Ne'eman (*ṣelilē ha-miqraʾ*) und Kadari (*we-šinnantam*) belegt. Vor allem das Werk von Rosowsky zeigt modellhaft, wie ein bestimmter Ausschnitt aus einer einzigen lokalen Überlieferung empirisch erhoben und systematisch ausgewertet werden kann. Rosowsky arbeitete in Jerusalem schon Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre mit Toralesern der polnisch-litauischen Tradition, um Varianten und Gesetzmässigkeiten der melodischen Motive zu erschliessen, und präsentierte erste Resultate 1934 vor der Royal Musical Association (*Music of the Pentateuch*). Die vollständige Beschreibung des Kantillationssystems für die Toralesung an Shabbat erschien dann fast ein Vierteljahrhundert später (Rosowsky, *Cantillation*).

365 Die Wiedergabe melodischer Wendungen ist absichtlich rudimentär, um nicht Authentizität vorzutäuschen (absolute Tonhöhen deuten modellhaft die Gestalt an, auf rhythmische Differenzierung wurde ganz verzichtet). Das Zeichen > markiert den Wort- und Melodieakzent, Bögen bezeichnen Melismen. Ziffern beziehen sich auf die Numerierung der Akzente in den Tabellen 1 und 2.

auf die beiden Endsilben, während die vorgelagerten Silben in gleicher Weise dem Rezitationston zugeordnet werden. Definitionsgemäss kommen hier nur Worteinheiten in Frage, die zwei und mehr Silben aufweisen:

Ex. 20: Sof pasuq (*milʿēl*) auf 2 Silben (a), 3 Silben (b), 4 Silben (c), 6 Silben (d)

a) *šam- ma* (Deut 28.37) b) *la- ma-yim* (Gen 1.6)



c) *ʿal- ha- ʾā- reṣ* (Gen 6.7) d) *we- la- ʾa- vo- tē- nū* (Num 20.15)

Bei den meisten disjunktiven Akzenten verhält sich die Melodiewendung entsprechend der Betonungsstruktur des Hebräischen in der Weise, dass der Hauptton oder ein allfälliges Melisma auf der betonten Silbe liegen (Ultima, Paenultima), während unbetonte Silben auf einem Rezitationston davor untergebracht werden. Das ist auch dann die Regel, wenn die melodische Betonung wie bei dem Versteiler Atnach (2) auf der Ultima liegt:

Ex. 21: Atnach: *milraʿ* (a-c) und *milʿēl* (d-f)

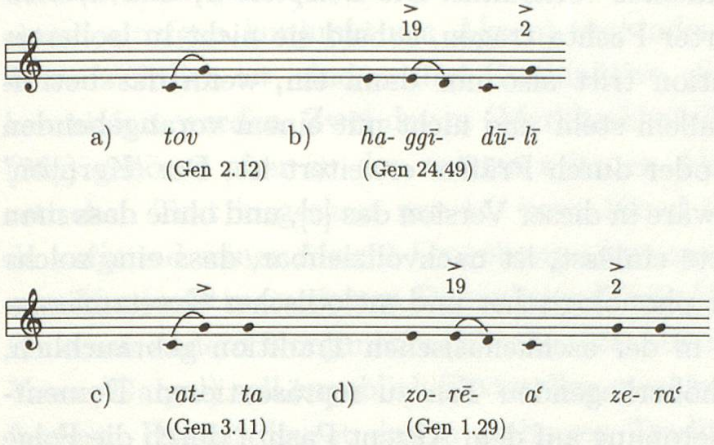
a) *At- naḥ* b) *ʾel- par- ʿō* (Gen 2.15) c) *be- ʾō- ha- lē- šem* (Gen 9.27)

d) *At- naḥ* e) *ʾa- ta* (Gen 3.11) f) *et- ḥa- lo- mo-tē- nu* (Gen 41.12)

Tritt nun aber der Fall ein, dass Atnach auf kurzen Wörtern von einer bis zwei Silben mit seinem einzig möglichen Konjunktiv Munach (19) zusammentrifft, wird die Melodiewendung systemisch der Kombination angepasst. In der hier belegten Floskel für Atnach bedeutet das, dass der konjunktive Akzent den

unbetonten Fugenton (im folgenden Beispiel den Ton [c]) übernimmt und die Wendung des Atnach sich auf den die Betonung tragenden Ton reduziert:

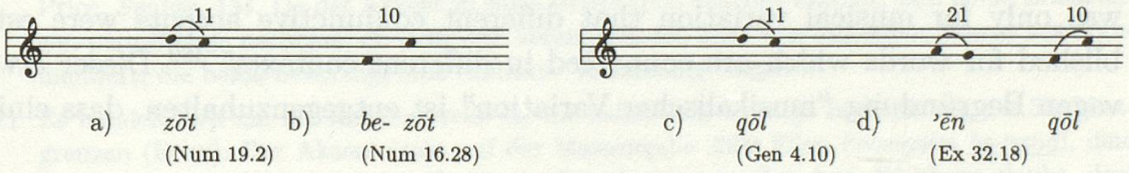
Ex. 22: Atnach (2) in Kombination mit Munach (19)



Die Beispiele a) und c) zeigen die Atnach-Wendung auf einem ein- bzw. zweisilbigen Wort ohne vorangehenden Konjunktiv, so dass sie beide Motivtöne umfasst. In b) und d) werden die Wendungen der beiden Akzente miteinander verknüpft, wobei das Atnach-Motiv im ersten Fall auf einen Ton reduziert wird, der im zweiten für die unbetonte Endsilbe wiederholt wird.

Bei den wenigen Akzenten, die eine feste Position in der Worteinheit haben (vor allem Yetiv (11) und Telisha gedola (17)), weist auch die Melodiewendung keine Flexibilität auf. Da ihre Distribution bereits durch die phonetische Struktur des Verses bedingt ist, wird umgekehrt das Akzentmotiv signifikant für die meist exponierte Lage des Wortes, bei dem es steht (Ex. 23). Dieses Regelverhalten, das von den meisten Akzentologen beschrieben und von Price als "Substitutionsregel" (*law of substitution*) bezeichnet worden ist, manifestiert sich besonders deutlich am Vorkommen des Akzentes Yetiv (11), der unter bestimmten Bedingungen Pashta (10) ersetzt:[366]

Ex. 23: Yetiv (11) substituiert Pashta (10)



Der Akzent Yetiv, welcher derselben hierarchischen Klasse angehört wie Pashta und somit den gleichen Pausalwert hat, wird gewöhnlich als dessen Variante

366 Price, *Syntax*, 31; vgl. auch die Zuordnung zu den hierarchischen Klassen (p. 145).

interpretiert. Die Variantenbildung, die sich hier nicht in der Ähnlichkeit der Zeichen niedergeschlagen hat, ist bedingt durch die Position und die morphologische Struktur der betreffenden Worteinheiten.[367] In Ex. 23 zeigen die Beispiele a) und c), dass bei einem kurzen und erstsilbenbetonten Wort Yetiv eintritt, wenn es am Anfang eines Segmentes vorkommt. Die Beispiele b) und d) stellen dar, dass die gleichen Wörter Pashta tragen, sobald sie nicht in isolierter Stellung stehen. Die Substitution tritt also nur dann ein, wenn das betreffende (meist einsilbige) Wort allein steht und nicht mit einem vorangehenden durch Konjunktiv verbunden oder durch Präfixe erweitert ist. Der 'Kernton' beider Motive (Yetiv, Pashta) wäre in dieser Version das [c], und ohne dass man sich auf eine Kausalitätsdebatte einlässt, ist nachvollziehbar, dass eine solche Variantenbildung das Resultat phonologischer und melodischer Gesetzmässigkeiten ist.[368] Denn es scheint in der aschkenasischen Tradition gebräuchlich, die betonte Silbe mit einem höherliegenden Ton zu repräsentieren. Dementsprechend wird die Endsilbenbetonung auf dem Akzent Pashta durch die Folge Tiefton-Hochton wiedergegeben, während die Betonung der isolierten ersten Silbe dadurch verstärkt wird, dass beim Akzent Yetiv der bereits hochliegende 'Kernton' noch von oben [d] angegangen wird. Wie bei den Alternativen Pashta/Yetiv scheinen noch einige weitere Zeichen und deren melodische Motive allein zum Zweck der Variantenbildung oder der Substitution aus musikalischen Gründen hinzugekommen zu sein, was zu der starken Ausdifferenzierung des ganzen Systems beitrug.

Ein weiterer Bereich der Akzentuation, der sich ebenfalls triftig mit melodischer Variantenbildung erklären lässt, ist die ganze Gruppe der konjunktiven Akzente (vgl. Anhang, Tabelle 2). Da alle diese Zeichen die gleiche Funktion haben, nämlich die, Verbindungen zwischen Worteinheiten herzustellen, und da sie dies nicht wie die Disjunktive in unterschiedlich starkem Masse tun, muss es andere Motive für die Vielfältigkeit ihrer graphischen Ausformung und ihrer melodischen Gestaltung geben. Bereits Dotan interpretierte diese Besonderheit des tiberianischen Systems (das babylonische und das palästinische System notieren nur Disjunktive) als "musikalische Variantenbildung": "[...] actually one fixed sign would have been sufficient for indicating the lack of pause; and it was only for musical variation that different conjunctive accents were established for words which are connected in different contexts".[369] Dieser etwas vagen Begründung "musikalischer Variation" ist entgegenzuhalten, dass einige

367 Vgl. z.B. Yeivin, *Introduction*, 198 (§ 248), Price, *Syntax*, 97, und Rosowsky, *Cantillation*, 331.

368 Damit ist der Versuch einer Konkretisierung gewagt, die Yeivin mit der Andeutung, Yetiv "indicates a musical variant", und Price mit dem Hinweis auf "musical reasons" für die Substitutionsregel offengelassen haben (Yeivin, *Introduction*, 198 [§ 248], und Price, *Syntax*, 97).

369 Dotan, *Masorah*, 1453.

konjunktive Akzente sich ausschliesslich mit bestimmten Disjunktiven verbinden. Daraus liesse sich folgern, dass die einzelnen Konjunktive dennoch unterschiedliche Funktionen erfüllen und dass sie möglicherweise den hierarchischen Graden zugeordnet wären. Diese Annahme würde auch unterstützt durch den Befund, dass gerade die stärksten und die häufigsten Disjunktive sich nur mit einem einzigen konjunktiven Akzent verbinden können. Wie aus der Tabelle 3 ersichtlich ist, sind es drei Konjunktive, die je nur mit einem Disjunktiv kombiniert werden. Zwei davon (Merkha khefulla (22) und Yareach ben Yomo (26)) gehören aber zu den extrem seltenen Akzenten, sie kommen im masoretischen Text insgesamt nur 14- bzw. 16mal vor. Für Merkha khefulla wurde aufgrund seiner Akzent-Umgebung angenommen, dass er die Variante eines zum Konjunktiv mutierten Disjunktivs (Tevir (12)) darstelle oder als Substitut für einen andern Konjunktiv (Merkha (21)) diene.[370] Der andere (Yareach ben Yomo/Galgal) soll angeblich Textstellen markieren, die besondere Emphase erfordern. Darauf deutet das in mehreren Traditionen vorkommende extensive Melisma, das dieser Konjunktiv in Verbindung mit seinem Disjunktiv aufweist, doch ist gerade für das eine Vorkommen im Pentateuch (Num 35,5) diese ausserordentliche Emphase nur mit einer etwas forcierten Erklärung aus dem Inhalt des Textes zu motivieren.[371]

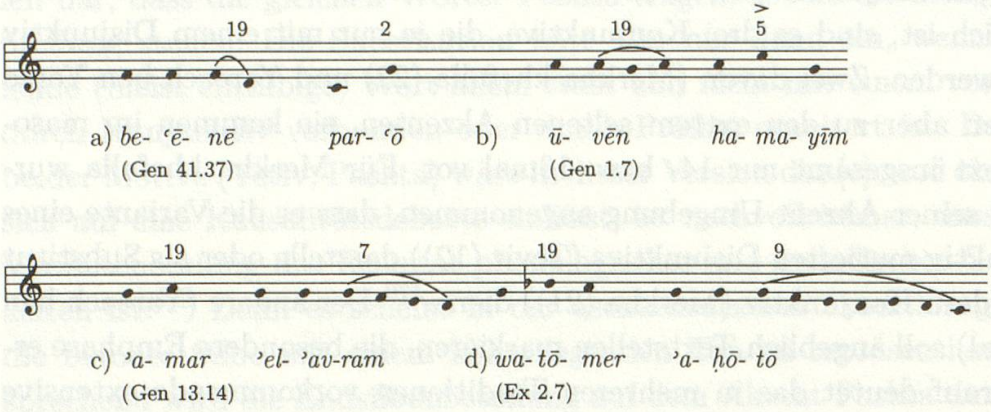
Für eine strukturelle Betrachtungsweise des Akzentsystems sind die seltenen Akzente auf jeden Fall von sekundärem Interesse, da sie zumeist als Unregelmässigkeiten und Sonderfälle zu erklären sind. Sowohl innerhalb der Grammatik und der masoretischen Kommentare (*Masora gedola*) als auch bei der Realisierung der Kantillation werden sie als Ausnahmen wahrgenommen und in entsprechenden Listen registriert. In struktureller Hinsicht bedeutsam sind vielmehr jene – von ihrer Melodie her oft unscheinbaren – Akzente, die aufgrund ihrer Häufigkeit Gesetzmässigkeiten erkennen lassen. Als besonders deutliches Beispiel für die motivische Ausformung im Kontext sei hier der konjunktive Akzent Munach (19) angeführt, der mit den meisten Disjunktiven in Verbindung treten und überdies bis zu sechsmal unmittelbar hintereinander wieder-

370 Die erste Begründung wird vertreten von Yeivin, *Introduction*, 190 (§ 232), die zweite von Price, *Syntax*, 131. Da der Akzent in einer stereotypen Sequenz auftritt, sind beide Erklärungen plausibel, je nachdem, ob man vom vorangehenden oder vom folgenden Akzent aus argumentiert, die beide bevorzugt eine exklusive Verbindung eingehen.

371 Es handelt sich um die Referenzstelle für die halakhisch wichtige Bestimmung der Shabbatgrenzen (Eruv). Der Akzent steht auf der Massangabe 2000 Ellen (*ʾalpayyim ba-ʾamā*), dem Radius für das Gebiet, das an Shabbat abgeschritten werden darf. Weisberg glaubt, dass die Akzentuierung hier gezielt auf einen halakhischen Midrasch zur Eruv-Diskussion hinweise, bleibt aber eine Erklärung für ihre Einmaligkeit schuldig (Weisberg, *Rare Accents*, 60-62). Yeivin führt die Begründung aus *Hodayat ha-Qōre* an: "die Verse [mit diesem Akzent] verlangen besondere Emphase" (nach: Dérenbourg, *Manuel du lecteur*, 400), hat aber ebenso wenig wie Breuer eine weitere Erklärung dafür (vgl. Yeivin, *Introduction*, 213 [§ 275]; Breuer, *Ṭaʿamē ha-Miqraʾ*, 127).

holt werden kann (Ex. 24). Munach ist einer der häufigsten Akzente und nimmt je nachdem, mit welchen Disjunktiven (oder auch Konjunktiven) er kombiniert wird, ganz unterschiedliche melodische Gestalten an:

Ex. 24: Munach mit Atnach (a), Zaqef qaton (b), Revia (c) und Zarqa (d)



In diesem Beispiel steht jeweils auf der ersten Worteinheit ein Akzent Munach (19) und auf der zweiten einer der Disjunktive, die als Anschlussglieder in Frage kommen. Die Wandelbarkeit des Motivs für Munach erlaubt es kaum noch, hier von einem gemeinsamen 'Kernmotiv' zu sprechen. Vielmehr lässt sich an den verschiedenen Gestalten erkennen, dass das Munach-Element sich wie ein flexibles Modul an das melodische Motiv des folgenden Disjunktivs anpasst oder zu diesem hinführt. Es ist dies das deutlichste Beispiel für kontextgebundene Ausbildung von Melodiewendungen, doch liessen sich ähnliche Gestaltungsmuster auch bei anderen Elementen und Verbindungen beobachten.

Zum Schluss sei noch ein Komplex angesprochen, der zwar quantitativ keine grosse Rolle spielt, der aber für die Bestimmung der musikalischen Funktion von einiger Bedeutung ist. Neben der Masse von Worteinheiten, die einen einzigen Akzent tragen, gibt es eine Anzahl von Fällen, in denen jeweils zwei Akzente für eine einzige Worteinheit vorgesehen sind.[372] Als eigenständiges Phänomen wahrgenommen wurde das sogenannte Mayela, eine Akzentkombination, die mit nicht hinreichend erkennbaren Regeln im masoretischen Text 15- bis 16mal vorkommt und deshalb von den Masoreten vollzählig als Liste registriert wurde. Mayela markiert einen sekundären Akzent auf einer disjunktiven und mehr als

372 Zur Vermeidung von Missverständnissen sei darauf hingewiesen, dass damit nicht die sogenannte "Doppelakzentuierung" gemeint ist. Diese ist hier nicht von Belang, da es sich dabei um die Kontamination von Akzentuierungsalternativen handelt, die nicht gleichzeitig zum Zuge kommen (ein prominentes Beispiel ist die textkritisch und exegetisch interessante Stelle Gen 35,22: וַיֵּלֶךְ רְאוּבֵן וַיִּשְׁכַּב אֶת־בִּלְהָה פִּילֶגֶשׁ אָבִיו – vgl. hierzu Price, *Syntax*, 155-158, und besonders Sperber, *Historical Grammar*, 460f., sowie supra p. 156).

dreisilbigenWorteinheit. Es besteht aus der Kombination eines Tipcha-Zeichens (8) mit einem Sof pasuq (1) oder einem Atnach (2):

Ex. 25: Mayela mit Sof pasuq (8-1) Mayela mit Atnach (8-2)

Num 15,21	Num 28,26
לְדֹרֹתֵיכֶם	בְּשָׁבֻעֹתֵיכֶם
le-dorotēkhem	*be-šavuʿotēkhem*
für alle eure Generationen	an eurem Wochenfest

Ein weitaus häufigerer Doppelakzent ist Maqqel, das eine feste Kombination des Disjunktivs Zaqef qaton (5) mit einem wie Pashta bzw. Azla geformten Zeichen eingeht:

Ex. 26: Maqqel (24-5)

Ex 34,11	Lev 7,8	Lev 20,7
שְׁמָר־לְךָ	וְהַכֹּהֵן	וְהִתְקַדִּשְׁתֶּם
šmor-lekha	*we-ha-kohen*	*we-hitqaddištem*
halte dich [daran]	und der Priester	und ihr sollt euch heiligen

Die Gesetzmässigkeiten, die Maqqel erforderlich machen, gehen aus von den an Zaqef qaton gebundenen Bedingungen und lassen sich recht genau beschreiben. So verlangt der Disjunktiv Zaqef qaton als vorangehenden Akzent entweder Munach (19) oder Pashta (10) bzw. Yetiv (11). Ist keiner von diesen vorhanden und trägt die Worteinheit einen Nebenton, wird dieser anscheinend durch Maqqel ersetzt.

In gleicher Weise kann eine Anzahl von weiteren Konjunktiven (vor allem Munach, Azla, Merkha) in Verbindung mit einem zugehörigen Disjunktiv auf einer einzigen Worteinheit auftreten. Daraus ergeben sich wiederum häufige Kombinationen, die aber nicht im einzelnen namentlich kodiert sind:[373]

373 Cf. Yeivin, *Introduction*, 196 [§ 241]; vgl. die Häufung von Doppelakzenten in Deut 29,21: Maqqel (24-5) und zweimal die Kombination (19-5).

Ex. 27: Akzentkombinationen auf einer Worteinheit

Gen 4,1	Ex 16,15
19-5	24-13
וְהָאָדָם	וַיֹּאמְרוּ
we-ha-ʾadam	*wa-yōmerū*
und der Mensch [Adam]	und sie sagten

Lev 23,21	Cant 1,7
21-8	20-10
בְּכָל־מוֹשְׁבֹתֵיכֶם	שֶׁאָהֲבָה
be-khol-mōševotēkhem	*še-ʾahavā*
an allen euren Wohnstätten	[du,] den [meine Seele] liebt

In allen diesen Fällen scheint ein Nebenton auf einem mehrsilbigen Wort, der in der Regel mit nicht melodietragendem Meteg/Gaya markiert ist, sekundär mit einem eigenen Motiv hervorgehoben zu sein. Diese sekundären konjunktiven Akzente hätten somit keine andere Funktion als die, ein melodisches Motiv zu plazieren.[374] Dafür spricht auch der Befund, dass sie nicht etwa nur auf besonders langen Worteinheiten vorkommen – obwohl Mehrsilbigkeit natürlich eine notwendige Voraussetzung ist –, sondern besonders dann, wenn zudem die unmittelbar vorausgehende Position in der Akzentreihe ein Null-Element, eine nicht besetzte Stelle ist.

4.3.2. Zusammenfassung

Die Erörterung des Akzentsystems anhand von Beispielen hat gezeigt, dass die verschiedenen Aspekte sich nicht voneinander trennen und in einzelne Parameter zerlegen lassen. Vielmehr erweisen sich die masoretischen Akzente als ein hochdifferenziertes und flexibles Zeichensystem, dessen Aufgabe es ist, die kanonische Artikulation des Textes akribisch zu sichern. Die gesungene Rezitation als ideale und einzig adäquate Form der rituellen Textverkündung ist ein Ereignis, das sich nicht in phonetische, syntaktische, melodische oder rhetorische Funktionen aufspalten lässt, sondern alle diese Aspekte als Ganzheit umfasst. Ein analytischer Aufriss, dem auch hier ein Stück weit gefolgt wird, ist daher nicht mehr als eine heuristische Hilfskonstruktion, die es erlaubt,

374 Dotan fasst sie denn auch zusammen unter dem Stichwort "signs for melody and not for pause" und charakterisiert im übrigen die Kombination von Maqqel als "prelude melody for zaqef" (Dotan, *Masorah*, 1460f.).

die Facetten eines komplexen Phänomens zu beschreiben. Im Traditionsstrang der jüdischen Masora- und Akzentforschung scheint indessen ein Bewusstsein für die synthetisierende Eigenschaft des Musikalischen schon immer bestanden zu haben.[375] Die sogenannte 'musikalische Funktion' wurde dort zumeist als primär betrachtet,[376] und in neueren Grammatiken sind Unwägbarkeiten des Systems des öftern mit "musikalischen Gründen" erklärt worden[377].

Wie dominant die Konstruktion von drei Funktionen jedoch gewesen ist, zeigt die Konstanz, mit der sie in der Literatur tradiert wird ebenso wie der Versuch, die Dreiteilung zu differenzieren, ohne sie aufzugeben. Darüber hinaus zementiert sie die Wahrnehmungsdifferenzen von Forschern aus verschiedenen Lagern: von christlichen oder jüdischen Grammatikern mit stereotypen Vorstellungen von 'Musik' auf der einen Seite; auf der andern von Musikforschern, die ein Interesse daran hatten, die sogenannte 'musikalische Funktion' zu einem Forschungsgegenstand eigenen Rechts zu stilisieren.

Begreift man nun aber die Akzente und deren Realisierung in umfassendem Sinne als 'musikalisches Phänomen' und versucht man die Eigenschaften dieses Phänomens zusammenzufassen, so können weder phonetische noch syntaktische Aspekte isoliert werden. Vielmehr wirken alle Komponenten in einem komplexen System zusammen, dessen umfangreicher Zeichenbestand durch funktionale Vielschichtigkeit und durch ein Netz von Abhängigkeiten charakterisiert ist. Das System wird ausserdem durch eine Reihe von kontextuellen Faktoren zusätzlich determiniert. Bereits erörtert wurden das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Überlieferungsprozess der Tora sowie die Bedingungen von Schrift und deren Verlautbarung im Kult; erwähnt wurde auch die Eignung von Personen im Hinblick auf ihr Alter, ihre Lesefähigkeit (Blinde) und ihre Sprachkompetenz. Vor diesem Hintergrund wurde bis hierher die Seite der Akzent*zeichen* als Corpus, dessen systematische Regeln mit einer deskriptiven Grammatik beschrieben werden können, beleuchtet. Unter diesem Blickwinkel bilden die masoretischen Akzente ein sprachähnliches System, das seine eigenen Gesetzmässigkeiten aufweist und gleichzeitig immer auf den verbalsprachlichen hebräischen Konsonantentext bezogen ist. Das Akzentsystem ist somit kein direktes Mittel zur Textausdeutung und mehr als eine blosse Er-

375 Vgl. dazu etwa den Beleg im Zohar (*berešit* I, 15b), wonach die Melodien der *ṭeʿamīm* wichtiger seien als die Buchstaben und Punkte: "Die Melodie geht voran, die Buchstaben und Punkte folgen ihr nach wie Soldaten ihrem König, wie der Körper dem Geist."

376 Explizit im Artikel "*ṭaʿamē ha-miqraʾ*" der *Encyqlopaedia Hebraica*, Bd. 18 (1966), 866: "den Juden scheint die [sc. musikalische] Funktion die hauptsächliche wegen ihrer Tradition der Lesung in der Synagoge"; ebenso bei Breuer, *Ṭaʿamē ha-Miqraʾ*, 368, und besonders auf die Akzentuation von Partikeln bezogen bei Yeivin, *Syntactical and Musical Influence*.

377 Z.B. Rosowsky, *Cantillation*, 17f.; Dotan, *Masorah*, 1450, 1453, 1456; Yeivin, *Introduction*, 159 (§ 179), 233 (§ 304), 243 (§ 318), Price, *Syntax*, 14, 31, 154, und andeutungsweise bereits bei Wickes, *Prose Books*, 6.

weiterung des Konsonantentextes; eher stellt es als Zeichensprache eine zweite Schicht mit eigenen Strukturen dar, die ihren eigenen generativen Regeln folgt und damit selbst wieder auf die Verlautbarung des Textes zurückwirken kann. So habe ich etwa anhand der Frage nach der Silbenzuordnung gezeigt, dass sich die Bildung von Wortkomplexen oder das Setzen von Zäsuren auf das Rezitationstempo auswirkt, ohne dass die Akzentzeichen einen festgelegten rhythmischen Parameter aufweisen. Ein weiterer essentieller Aspekt des generativen Systems ist die rückläufige Zuordnung der Akzente innerhalb des Verses nach stereotypen, aber variablen Mustern.

Eine ganze Reihe von wichtigen Elementen, die den Text als Sprechakt bestimmen, entzieht sich der Verschriftlichung und kann nur, ja muss in der *performance* realisiert werden. Im folgenden Kapitel wenden wir uns nun dieser anderen Seite des Systems zu: der praktischen Realisierung der Akzente bei der Torakantillation. Dabei geht es nicht nur um die Frage nach der intonierten Rekonstruktion des Textes bei der Lesung, sondern auch um Memorierungsstrategien und Methoden der Übermittlung, welche für die Reproduktionsleistung von Bedeutung sind.

5. Pragmatik und Performance der Torakantillation

In Anlehnung an eine Prägung von Ewald Jammers könnte man die Torakantillation als "Musik der Textaussprache" bezeichnen.[378] Bereits mehrfach wurde darauf hingewiesen, dass nach Auffassung der jüdischen Tradition die schriftliche Tora ohne ihren Gegenpart, die mündliche Tora, unvollständig und unverständlich bleibt. Es gehört deshalb zu den Merkmalen dieses schriftlichen Textes, dass er nicht nur als solcher materiell besteht, sondern stets von neuem eine mündliche Kommunikationssituation inszeniert, in der "Musik als Textaussprache" wirksam wird. Während bis hierher unter historischen, semiologischen und semantischen Gesichtspunkten vor allem vom Zeichensystem der Akzente die Rede war, soll in diesem Kapitel der Aspekt der Pragmatik in den Vordergrund gerückt werden. Dazu gehören zunächst alle kontextuellen Elemente, die im Zusammenhang mit der *performance* von Bedeutung sind,[379] und es geht um eine genauere Bestimmung der Umstände, unter denen die Kantillation der Akzente stattfinden kann bzw. muss. Diese betreffen die liturgische Situation, die Auswahl bestimmter Texte und Gattungen, aber auch die äusseren Bedingungen, die bei der Lesung erfüllt sein müssen, und die Voraussetzungen, welche für die Rezitation in Frage kommende Personen mitbringen sollen.

Die zentralen Fragen, die sich in *musikalischer* Hinsicht bei der Realisierung der Akzente stellen, drehen sich um die Rekonstruktionsleistung des Vortragenden: Wie eignet sich der Vorleser die Intonation des Akzentsystems an und wie den konkreten Text bzw. das ganze Corpus der Tora? Welche Rolle spielt da-

378 Vgl. Ewald Jammers, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich. Der Choral als Musik der Textaussprache*, Heidelberg 1962 (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse 1961.1). Daran anknüpfend hat Leo Treitler die Voraussetzungen liturgischer Einstimmigkeit und die methodischen Konsequenzen in einer Art und Weise formuliert, dass sie durchaus auch für unseren Gegenstand Geltung haben: "Einen mittelalterlichen liturgischen Gesang sollte man in erster Linie als die Darbietung eines geistlichen Textes in melodischer Gestalt ('Textaussprache') verstehen: Die Hauptaufgabe der Melodie ist es, den Text in einer solchen Weise zu präsentieren, dass Laut und Inhalt mit grösstmöglicher Deutlichkeit übertragen werden. Dabei müssen auch die Regeln der melodischen Syntax und Grammatik, die zur Wahrung von Idiomen und Genre notwendig sind, sowie die Bedingungen der Realisierung im liturgischen Rahmen (im wesentlichen also: Ausführende, Texte, liturgische Abläufe und Melodien) eingehalten werden. Ausgangspunkt der Analyse ist die Beschreibung dieser Aufgaben und Bedingungen." (Treitler, *Mündliche und schriftliche Überlieferung*, 60).

379 Obwohl die eingedeutschte Form 'Performanz' sich allmählich durchzusetzen scheint, verwende ich den englischen Terminus *performance* in seiner ursprünglichen Bedeutung als kulturanthropologische Kategorie, um die Toralesung als eine kommunikative Handlung zu begreifen, an der vielfältige interaktive Komponenten beteiligt sind (zum Begriff vgl. Zumthor, *Körper und Performanz*, 703f.). Damit wird auch eine Kollision mit dem Begriff der 'Performanz' in Chomskys Sprachtheorie vermieden (cf. p. 184).

bei die Sprachkompetenz, und wie bedeutend ist der Anteil des Gedächtnisses? Wie weit können die Akzente als System beherrscht werden, so dass bei der Lesung des Textes die Melodien aufgrund der gegebenen motivischen Elemente und immanenter Regeln generiert werden?

Nun sind all diese Fragen kaum dazu angetan, definitiv beantwortet zu werden. Sie können aber das Verständnis eines komplexen Phänomens in eine bestimmte Richtung lenken. Wenn bei der Erörterung dieser Fragen Materialien aus verschiedenen Zeiten und entfernten geographischen Regionen beigezogen werden, ist ein solches Vorgehen gerade deshalb sinnvoll, weil es ja hier nicht um den Vergleich spezifischer Traditionen geht, sondern um die Erfassung des Charakteristischen und um die exemplarische Veranschaulichung von konzeptionellen Grundzügen. Es ist eine Tatsache, dass das schriftlich überlieferte System – so bedauerlich dies auch sein mag – in seiner historischen Dimension nicht zum Klingen zu bringen ist. Doch kann man sich den Umstand zunutze machen, dass eine bis heute bestehende Praxis – trotz aller Veränderungen, mit denen zu rechnen ist – sich auf eine gemeinsame Tradition beruft und über das Funktionieren des Systems Aufschluss geben kann, ohne dass damit eine Rekonstruktion von Melodien oder Floskeln impliziert wäre.

Die vorrangige Stellung von Text und Sprache bleibt bei all diesen Überlegungen ebenso unangetastet wie die Einsicht, dass die pragmatische Seite der musikalischen Realisierung stets phonetische, syntaktische und semantische Aspekte der Verbalsprache mit einschliesst. Eine Grundfrage, die diese Untersuchung leitet, ist mithin die nach der eigenständigen Sprachhaftigkeit des musikalischen Systems. Anders zugespitzt: Welches ist der Modus der Beziehungen zwischen sprachlichen und musikalischen Strukturen? Ist das musikalische System ausschliesslich abhängig vom Text – was hiesse, dass die Strukturen beider Ebenen deckungsgleich wären –, oder ist die Beziehung komplexer, und hat die Musik auch eigengesetzliche Strukturmerkmale?

5.1. Situative und kontextuelle Faktoren

Um die Tragweite des masoretischen Akzentsystems und seine Bedeutung für die Synagogenliturgie zu ermessen, ist es notwendig, den Horizont noch einmal über die Toralesung hinaus zu weiten: in der einen Richtung auf die Rezitation von Texten allgemein wie im liturgischen Rahmen, in der andern auf kontextuelle Faktoren, die eine Lesung determinieren. Dabei wird deutlich werden, dass das Akzentsystem aufgrund seiner Multifunktionalität und seiner semiotischen Offenheit in der Praxis in hohem Masse die Eigenschaft besitzt, Varietäten zu

integrieren. Denn als Zeichencode begleitet es die schriftliche Offenbarung, ohne die mündliche Überlieferung vollständig zu kontrollieren. Vielmehr füllt die mündliche Tradition auf, was die schriftliche offenlässt.

Bei der Unterscheidung zwischen poetischen und prosaischen Akzenten (der 3 bzw. 21 Bücher) war von Bedeutung, dass die Zeichenbestände der beiden Systeme einander weitgehend entsprechen, dass aber ihre grammatischen Regeln und die melodischen Motive verschieden sind. Diese Differenzierung gehört zu einer ganzen Reihe von Determinanten, d.h. die Kantillation bestimmenden Faktoren, die nun etwas genauer betrachtet werden sollen.[380] Dabei rückt vorübergehend wieder der ganze Kanon der 24 biblischen Bücher in den Blick.

Es lassen sich vier Determinanten beschreiben, welche die Ausprägung einer spezifischen Textkantillation bestimmen: Textgattung, Situation der Lesung, Ausführende und Lokaltradition. Dabei handelt es sich wiederum nicht um isolierte Elemente, sondern um Faktoren, die einander gegenseitig bedingen. Sie sind ausserdem zu verstehen als Ideale, die vom Konzeptionellen her ebenso universal sind (d.h. für alle Traditionen gelten), wie sie in der aktuellen *performance* hinfällig oder unzutreffend sein können. In dieser Wechselbeziehung von konzeptioneller Einheitlichkeit und effektiver Diversifikation manifestiert sich die Dynamik der auf einen gemeinsamen Schrifttext bezogenen mündlichen Überlieferung.[381] Dass die Verhältnisse in der jüdischen Tradition eine solch hochgradige Komplexität aufweisen, hat unmittelbar mit der langandauernden und komplizierten Diasporasituation zu tun, in der sich verschiedenste Ausformungen nachdrücklich auf einen gemeinsamen Nenner berufen.

5.1.1. Die Textgattungen

Neben der Kategorisierung in prosaische (21) und poetische (3) Bücher wird der Bestand der 21 Bücher intern weiter unterschieden nach besonderen Rezitationsweisen für Tora, Haftara (Prophetenlesung) und Megillot '(Fest-)Rollen'. Obwohl die melodischen Motive für einzelne Akzentzeichen identisch sein können, werden die Lesarten für Tora, Haftara und die fünf Megillot prinzipiell auseinandergehalten, und es wird Wert darauf gelegt, dass die verschiedenen Rezitationsweisen adäquat eingesetzt werden.[382] In den Bereich dieser gattungsmässig determinierten Unterschiede der Rezitationsweise gehören auch nichtbiblische liturgische Texte wie Gebete und Segenssprüche. Schliesslich wer-

380 Vgl. zum folgenden auch Herzog, *Masoretic Accents*, 1104-1111.

381 Als Beispiele für kultursoziologische Beschreibungen der Shabbat- und Feiertagsliturgie bei spezifischen Gruppen (Karäern bzw. syrischen Juden) vgl. etwa Kollender, *Patterns*, oder Kligman, *Modes of Prayer*.

382 Dies mit Bezug auf Deut 19,14.

den bei der Rezitation von Texten der Traditionsliteratur, insbesondere Mischna, Talmud und Zohar, ebenfalls rudimentäre Formen von Kantillation praktiziert. Allerdings wird diese Art der intonierten Rezitation im Studium von einer rein mündlichen Tradition zur Textstrukturierung hergeleitet, und es gibt nur einige wenige Passagen in Handschriften und frühen Drucken, die mit Akzentzeichen versehen sind.[383]

Eine weitere Gattungsdifferenzierung betrifft Textabschnitte innerhalb der Tora, die als poetische Einheiten wahrgenommen werden. Dazu gehören etwa das Meereslied (Ex 14,30-Ex 15,18) und der Dekalog (Ex 20,2-17 bzw. Deut 5,6-18), aber auch das Kapitel über die Bindung Isaaks (Gen 22,1-24). Alle diese Textpassagen werden auch ausserhalb der zyklischen Toralesung bei bestimmten Gelegenheiten rezitiert und erhalten dann eine "gehobene" oder – wie etwa im Fall des Katalogs von Drohungen in Deut 28,15-68 – eine schlichtere "niedrige" Intonation.[384] Für den Vorleser bedeutet diese Differenzierung von Textgattungen, dass die immer gleichen Zeichen mit ganz unterschiedlichen melodischen Motiven besetzt werden, so dass sich für die Lesung jedes Textes eine spezifische Lesart ergibt. Das hat aber auch zur Folge, dass besonders in einer Tradition, die auf einen distinktiven Motivvorrat Wert legt, leicht Interferenzen zwischen den Intonationsweisen einzelner Gattungen entstehen können. Ein bestimmtes melodisches Motiv kann also in verschiedenen Textgattungen je ein anderes Akzentzeichen konkretisieren, was allerdings selten zu Schwierigkeiten führt, da ein Vorleser die einzelnen Rezitationsweisen wie Modi oder Idiome beherrscht und gebraucht.

5.1.2. Die Situation der Lesung und die Funktionen des Textes

Der situative Gesichtspunkt der Kantillation steht in engem Zusammenhang mit dem vorangehenden, weil bestimmte Textgattungen mit bestimmten kultischen Situationen gekoppelt sind. So hat die Tora als Ganzes ihren besonderen Stellenwert als Gegenstand der zyklischen Lesung innerhalb der Shabbatliturgie, während etwa die fünf Megillot je an einem bestimmten Festtag rezitiert werden (Shir ha-Shirim [Canticum] an Pessach, Rut an Shavuot, Ekha an Tisha be-Av, Qohelet an Sukkot und Ester an Purim)[385]. Für jene Texte, die in

383 Vgl. dazu Yeivin, *Prosodic Accents*; Bathya Bayer, "Talmud. Musical Rendition", in: *EJ*, Bd. 15, 753-755; ead., *Oral Law*, 148-150; Wolberger, *Holy Argument*; Spiegel, *Cantillation of the Mishna*.

384 Der besondere Fall, dass die Akzentuierung bei der Kantillation aus inhaltlichen Gründen verändert wird, liegt vor in den zwei '*Masa'ot*' genannten Abschnitten Num 2,3-31 und Num 10,14-27, in denen bei der Nennung von Stämmen und deren Heerstärken Versgrenzen überbrückt werden, um den Zusammenhang zu verdeutlichen.

385 Vgl. Avigdor Herzog, "Scrolls, The Five. Musical Rendition", in: *EJ*, Bd. 14, 1058f.

mehreren Situationen rezitiert werden, gibt es meist auch verschiedene Rezitationsweisen. So wird etwa das Meereslied unterschiedlich rezitiert, je nachdem, ob es im Rahmen des betreffenden Shabbatgottesdienstes (*Shabbat Shira*), am siebten Tag von Pessach, im Morgengebet, bei der Beschneidungszeremonie oder beim Schriftstudium gelesen wird.[386] Bestimmt man den relativen Stellenwert der einzelnen Situationen, der direkt mit der Feierlichkeit und Verbindlichkeit der Rezitation korreliert, ergibt sich folgende absteigende Reihe: Festlesung (Rosh ha-Shana, Yom Kippur) – Shabbatlesung – Gebet – öffentliche Lernsituation – privates Studium.[387] Die letzten beiden Situationen, in denen sämtliche Textgattungen zur Rezitation gelangen können, sind zugleich die am schwächsten determinierten. Wenn in ihnen dennoch von Kantillation Gebrauch gemacht wird, kann deren Ausgestaltung bis gegen den Nullpunkt (d.h. die Intonation normalen Sprechens) reduziert sein. Damit wird eine weitere situative Komponente bemerkbar.

5.1.3. Die Ausführenden der Rezitation

Die wechselnden liturgischen und nicht-liturgischen Situationen sind an unterschiedliche soziale Kontexte gebunden. Für die überwiegende Mehrzahl der kultischen Lesungen (Tora- und Haftaralesung in der Shabbat- und Festliturgie) ist die Kantillation Aufgabe eines Einzelnen, der als Sheliach Tzibbur 'Gesandter der Gemeinde' den Text vor der *community* verkündet resp. ihn stellvertretend für die andern liest. Die Zuhörer sind aktiv, indem sie mitlesen, den Vorleser gegebenenfalls korrigieren oder seine Lesung einfach gutheissen. Demgegenüber gibt es auch Situationen, in denen eine Gruppe gemeinsam rezitiert, etwa beim Beten des Shemaʿ in sefardischen Gemeinden oder beim Torastudium in der Nacht von Shavuot. Die typische Situation für Gruppenrezitation ist jedoch das Torastudium im Cheder, der Grundschule. Hier lernen die Kinder, indem sie fortwährend laut repetieren, was der Lehrer vorträgt, zuerst das Alphabet, dann biblische Abschnitte und Sätze aus der Mischna. Bei diesen Rezitationsarten im Unterricht werden einfache melodische Modelle verwendet, gleichsam als Vorstufe für die solistische Kantillation.

386 Zwei kontextuelle Details mögen die wechselnden Funktionen des Textes bei konstanter Dignität illustrieren: Wer eine Schriftstelle – gleichgültig in welcher Situation – liest, trägt als Zeichen der Ehrfurcht vor dem Text immer eine Kopfbedeckung, aber je nach der Situation der Lesung wird er unterschiedliche Platzhalter für den unaussprechlichen Gottesnamen, das Tetragramm, verwenden.

387 Als Beispiel für die unterschiedliche Lesart an Shabbat und Festtag ist im Anhang der Abschnitt Gen 22,1-24 in einer synoptischen Transkription mit den Versionen für Shabbat bzw. den zweiten Tag von Rosh ha-Shana wiedergegeben.

5.1.4. Die regionalen Differenzen

Was die melodische Oberfläche der Kantillation betrifft, lassen sich besonders offenkundige Unterschiede an einer regionalen Determinante festmachen. Im Laufe der Jahrhunderte haben sich in den verschiedenen Ethnien der jüdischen Diaspora eigentliche Dialekte der Rezitationsweise ausgebildet, die sowohl durch interne Veränderungen als auch durch den Kontakt mit dem jeweiligen Kulturraum bedingt sind.[388] Während bereits in den frühen Traktaten *Hidāyat al-qāri* bzw. dem Qirqisānīs und von Aussprachedifferenzen in verschiedenen Regionen die Rede war und spätmittelalterliche Autoren zwischen sefardischen und aschkenasischen Traditionen unterschieden, lässt sich im 20. Jahrhundert eine Vielzahl regionaler Stile ausmachen. Das Spektrum umfasst so entgegengesetzte Tendenzen wie die Rezitationsweisen der aschkenasischen Tradition, die am konsequentesten distinktive melodische Motive für die einzelnen Akzentzeichen ausgeprägt hat, oder wie auf der andern Seite etwa den Stil der Jemeniten, deren Kantillation wenige Rezitationstöne benützt und lediglich Zäsuren des Textes markiert. Seit den umfassenden phonographischen Aufnahmen Idelsohns wurden in monographischen und vergleichenden Untersuchungen, zum Teil anhand weiterer Feldforschungen, die Probleme der Pluralität von melodischen Varianten diskutiert – oft zum Zweck der Suche nach melodischen Archetypen und einem gemeinsamen Ursprung aller Traditionen.[389] Aus der Prämisse der Existenz originaler Versionen und der Fixierung auf spezifisch musikalische Fragestellungen resultierte die wertende Unterscheidung von archaischen (sprich orientalischen) und degenerierten (westlichen) Überlieferungen. Dass diese Unterscheidung zu einem grossen Teil auf Vorurteilen und einer auf die Dichotomie Orient/Okzident fixierten Wahrnehmung beruht, hat jüngst auch Regina Randhofer mit ihren Analysen der Psalmodie in verschiedensten jüdischen Traditionen gezeigt. Sie kam zu dem überraschenden Ergebnis, dass die orientalischen Traditionen *nicht* eine grössere Authentizität aufweisen und dass sich als deren Gegenstück auch "die aschkenasische Tradition einordnet in das Gesamtbild jüdischen Psalmenvortrages"[390].

388 Vier Hauptstränge bis heute praktizierter Traditionen dokumentiert das Lehrwerk von Kadari (*we-šinnantam*), indem es Lernkassetten für die sefardische und aschkenasische Tradition Israels sowie für die marokkanische und die jemenitische Kantillation (je von Tora, Haftara und Megillot) bereitstellt. Weitere wichtige Lokaltraditionen weisen der italienische, persische und syrische Ritus auf.

389 Die klassische Referenz für die Komparatistik ist die Zusammenstellung von elf regionalen Varianten in einer vergleichenden Tabelle mit den melodischen Motiven für die Torakantillation bei Idelsohn, *Thesaurus*, Bd. 2 (1922), 44-45, und id., *Jewish Music*, 44-46.

390 Randhofer, *Psalmen*, 55. Was die jemenitische Tradition betrifft, schliesst sie sich allerdings der allgemeinen Auffassung an, dass es sich hier um eine Sondertradition handelt, welche die masoretischen Akzente ignoriert und auf eine einfachere (babylonische) Vorstufe zurückgeht (vgl. auch Flender, *Hebrew Psalmody*, 40 n. 22).

Hält man sich das hier mit den Faktoren Textgattung, Vortragssituation, Ausführende, Lokaltradition beschriebene Diversitätspotential vor Augen, tritt mit aller Deutlichkeit eine bereits exponierte Frage in den Vordergrund: Wie kommt die Integrationskraft einer gesamten Tradition zustande, dass sie eine solch breite Streuung von Varianten über Raum und Zeit hinweg zusammenzuhalten vermag? Eine erste Antwort auf diese Frage ist zweifellos in der Bezogenheit auf den einen gemeinsamen kanonischen Text zu suchen. Dieser gewährleistet zusammen mit den konzeptionellen Rahmenbedingungen die Einheit der Tradition oder zumindest die ideelle Verbindung zwischen den Varianten.

Für die einzelnen regionalen Stile stellt sich intern das Problem des Pluralismus in einer ganz anderen Weise: auf der Mikroebene der Gemeinde als einer *textual community* geht es in erster Linie darum, den als eigene Tradition anerkannten Stil zu bewahren, indem kompetente Leser die regelmässige *performance* des Textes praktizieren und ihre Lesart im Unterricht weitergeben.[391] Dabei wird nun ein weiterer Faktor von Varietätenbildung wirksam. Jeder Vorleser hat seinen individuellen Stil, den er von seinem Lehrer erworben hat, in der eigenen Praxis elaboriert und schliesslich wieder an Schüler weitergibt. Die Aufgabe der Gemeinde ist es, den Toleranzrahmen der Tradition und den Spielraum für individuelle Margen abzustecken, indem ihre Mitglieder jede öffentliche Rezitation mitverfolgen.

Setzt man nun die beschriebenen Determinanten erneut mit dem Zeichensystem der masoretischen Akzente in Beziehung, werden die charakteristischen Merkmale sowohl des Systems als auch der darauf bezogenen Kantillationspraxis deutlich. Sie seien – nun wieder konzentriert auf die Toralesung – knapp zusammengefasst.

Die immense Variationsbreite, die anhand von vier Determinanten skizziert worden ist, korrespondiert mit der strukturellen Offenheit des Akzentsystems. Dadurch, dass die Zeichen einen hohen Abstraktionsgrad aufweisen – sie stehen weder für Einzeltöne, noch enthalten sie Informationen über Rhythmus, Tonhöhen, Intervalle und dergleichen –, können sie melodisch sehr unterschiedlich interpretiert werden. Oder anders gesagt: Weil die Intonierung der Zeichen

391 Zwei instruktive Beispiele für das Traditionsbewusstsein von Gemeinden seien hier angeführt: Der Grieche Estrongo Nachama (1918-2000) gelangte als junger Mann, nachdem er die Lager Auschwitz und Sachsenhausen dank seinem Ruf als Sänger überlebt hatte, 1946 nach Berlin, wo er von den Vorsitzenden der jüdischen Gemeinde zum Bleiben bewegt und als Vorsänger für die Synagoge an der Pestalozzistrasse engagiert wurde. Nachama hatte lange vor der Deportation in seiner Heimat Saloniki eine Kantorenausbildung absolviert, nicht zuletzt weil seine Mutter hoffte, er könne so dem Armeedienst entgehen. Für das Amt in Berlin, das er am 1.7.1947 antrat und bis zu seinem Tod innehatte, war nun allerdings Voraussetzung, dass er seine angestammte sefardisch-griechische Tradition ablegen und nach der dort gebräuchlichen aschkenasischen Tradition singen würde (mündliche Auskunft vom 26.3.1998). – Ebenso stellte der derzeitige Basler Rabbiner bei der Rezitation seine bisherige sefardische Aussprache des Hebräischen auf die dort übliche aschkenasische um.

im Bereich der mündlichen Überlieferung belassen wurde und wird, bleibt die Tradition in einem hohen Masse flexibel. So bildet das eine Zeichensystem nicht nur die Referenz für gattungsmässig, liturgisch und kontextuell unterschiedlich situierte Rezitationen; es vermag auch historische Veränderungen und regionale Varianten zu absorbieren. Die Veränderungen spielen sich stets im mündlichen Bereich ab, während der schriftliche Teil konstant bleibt und die darauf bezogenen Traditionen – zumindest potentiell – immer kompatibel sind. Diese Toleranz und Offenheit in der Ausführung der Rezitation ist im Grunde die Ausweitung des Prinzips mündlicher und schriftlicher Tora vom Konsonantentext auf die Masora: Wie die Interpretationsmöglichkeiten des Konsonantentextes in der Überlieferung der mündlichen Tora prinzipiell unendlich sind, solange eine aktuelle Interpretation ihre Schlüssigkeit und ihre Verbindung mit der Tradition nachweisen kann, lässt der Zeichentext der Masora breitesten Raum für Varietäten. Nicht zuletzt deshalb können Juden der ganzen Welt seit über tausend Jahren sich auf die gleichen Zeichen beziehen und dabei recht verschiedene stimmliche Äusserungen machen. Da sie aufgrund ihrer spezifischen laizistischen Gemeindestruktur auf intakte mündliche Tradierungswege zählen und das Gebot der Überlieferung bewusst mit Memorier- und Unterrichtsmethoden pflegen, haben sie wie auch andere traditionale Gesellschaften bis jetzt auf das Einfrieren von Melodien in einer Notenschrift weitestgehend verzichtet.

So gesehen stellt das masoretische Akzentsystem ein typisches Beispiel einer im Prinzip streng und genau festgelegten Tradition dar, die dank ihrer Offenheit und Abstraktheit vielfältige Ausformungen zulässt und musikalischen Akkulturationserscheinungen zu integrieren vermag. Hierin liegt ein zweiter wichtiger Grund für die Integrationskraft der Tradition. Den Antagonismus von Einheit und Pluralität der jüdischen Tradition, der generell ein wichtiges Ideologem darstellt, veranschaulicht folgende Anekdote, die der englische Oberrabiner Jonathan Sacks erzählt hat und die just von einem Aspekt der Toralesung handelt:[392]

> Ein treuer Besucher des Bethauses – er wohnt in einem winzigen, frommen polnischen Schtedtl – ist zutiefst betrübt. Zwei 'Fraktionen' hätten sich in seinem Schtibl, wo er täglich betet, gebildet, klagt er: Während der Toralesung beharrt eine Gruppe Männer darauf zu stehen. Die andere Gruppe Männer insistiert jedoch, während der Toralesung in ihren Bänken sitzen zu bleiben. Dies stört den treuen Besucher zutiefst. Ein solch unterschiedliches Verhalten der Betenden, so glaubt der wackere Mann, bedeute Zwietracht und Zank. Um Unheil vorzubeugen, setzt der Mann nun alles daran, sich Klarheit in diesem Dilemma zu schaffen. Er machte sich auf den Weg zu einem kundigen Rabbiner in der benachbarten Jeshiva und tut seinen Kummer kund. "Rebbe", jammert er, "ist es Brauch, die Toralesung im Stehen zu verrichten?" Der Rebbe erwidert nachdenklich: "Nein, das ist keine jüdische

392 Nach Eva Burke, "Judentum in der Moderne. Thoragelehrte über 'Judaism faces Modernity' ", in: *Jüdische Rundschau Maccabi* (Basel) 55 (Nr. 51, 19.12.1996), 2.

> Tradition." –. "Ist es also Brauch", fragt der Mann weiter, "die Toralesung sitzend zu verrichten?" Der Rebbe streicht sich über den Bart und antwortet: "Nein, das ist keine jüdische Tradition." Nun ist der Mann schon ganz verstört und klagt dem Rebben sein Leid: "Rebbe", fleht er, fast ausser sich, "in meinem Schtibl insistiert eine Gruppe darauf, die Lesung im Stehen zu verrichten, die andere Gruppe aber versteift sich, dabei sitzenzubleiben." "Oh", ruft der Rebbe aus und klappt die Hand auf das Pult, "das ist tacke [d.h. genau] die jüdische Tradition!"

Für die Tatsache, dass die Tradition bei aller Diversität sowohl in ihrer diachronen wie in ihrer synchronen Dimension als einheitlich aufgefasst wird, hat die analytische Klassifizierung von Varietäten der Schriftlesung zwei interne Erklärungen zutage gefördert: den Bezug zum Text und die Offenheit des Akzentsystems. Ein dritter wichtiger Punkt ergibt sich aus den Gesetzmässigkeiten mündlicher Überlieferung. Seit der Erforschung mündlicher Techniken, die Milman Parry und Albert B. Lord bei illiteraten Sängern im Balkan vor dem Hintergrund homerischer Epen unternommen haben, ist klar geworden, dass es in mündlicher Überlieferung nicht *eine* korrekte und originale Version eines Textes gibt. In dem einflussreichen Buch *The Singer of Tales* hat Lord gezeigt, dass jede *performance* einmalig ist und dass die Kriterien der Traditionstreue andere sind als in schriftlicher Überlieferung.[393] Natürlich ist das Verhältnis zwischen Text und *performance* bei der Torakantillation komplexer als in einer rein mündlichen Tradition, weil ein stabiler schriftlicher Text grundsätzlich von mündlicher Überlieferung begleitet wird und auf mündliche Kommunikation abzielt. Doch haben Lords Thesen Impulse gegeben, um die Auffassung von Gleichheit und Überlieferungstreue auch in gemischten Traditionen zu reflektieren. Dass Lords Vorstellungen von mündlicher Überlieferung und die Forschungsrichtung der *oral formulaic theory* inzwischen vielfach kritisiert und – nicht zuletzt von Lord selbst – revidiert worden sind, ändert nichts an der Tatsache, dass sie grundlegende Einsichten in die Generierung von Text oder Melodie aufgrund von Formeln vermitteln. Zahlreiche jüngere Forschungen auf dem Gebiet von *orality* und *literacy* haben aber einerseits den Blick geschärft für die Grenzbereiche von Mündlichkeit und Schriftlichkeit; andererseits wird das Phänomen der Formelhaftigkeit nicht mehr als reine Kompositionstechnik, sondern auch als Charakteristikum bestimmter kommunikativer Situationen gesehen.[394]

Ein überaus eindrückliches Bild davon, wie die Einschätzung von Varietäten hinsichtlich der Torakantillation in einer *textual community* aussehen kann, gibt Avishai Ya'ar in seiner Monographie über die Tradition der Gemeinden von Aleppo. Ich referiere die Anlage und die Ergebnisse seines Experimentes, das ein einzigartiges Beispiel ethnographischer Feldforschung zu diesem

393 Lord, *Sänger*, 51-57.

394 Vgl. hierzu den konzisen Bericht von Schäfer, *Problem*, 364-371.

Thema darstellt, bis jetzt aber nur in einer ungedruckten Dissertation dokumentiert ist.[395] Ya'ar untersuchte die Tradition von Aleppo, die seit der Mitte des 20. Jahrhunderts nur noch in Gemeinden syrischer Juden in Israel zu finden ist, aufgrund von historischen Aufnahmen aus den fünfziger und sechziger Jahren und eigenen Dokumentationen, die er Anfang der neunziger Jahre gesammelt hat. Nachdem er Aufnahmen verschiedener Informanten miteinander verglichen und festgestellt hatte, dass sie den gleichen Textausschnitt in unterschiedlichen melodischen Modi kantillierten, spielte er einer Gruppe von rund zwanzig Männern, die sich regelmässig zum Gebet einfanden, zwei kontrastierende Versionen vor, um sie darüber diskutieren zu lassen. Der eine Sänger las seinen Abschnitt mit einer "westlichen Durskala", der andere mit einer "mikrotonalen Skala". Nach Unterschieden zwischen den beiden Aufnahmen befragt, schätzten die Mitglieder der *community* zunächst beide Versionen als akzeptable Lesung ein. Für sie klangen – abgesehen von kleineren Fehlern, die vermerkt wurden – beide Versionen "alike". Aus dem Protokoll der Diskussion geht hervor, dass als Hauptkriterium für die Einschätzung die sorgfältige Artikulierung des Textes galt, während Unterschiede der melodischen Formeln zwar wahrgenommen, aber als unwichtig taxiert wurden. Erst nach mehrmaligem Nachfragen und längerem Meinungsaustausch der Mitglieder wurde der Maqām, welcher der einen Version zugrundelag, identifiziert. Auf Anhieb vermerkt wurden indessen die Unterschiede der melodischen Emphase.

Zwei Dinge werden an diesem Beispiel deutlich: Einerseits können zwei an ihrer melodischen Oberfläche sehr unterschiedliche Versionen als äquivalent eingeschätzt werden, weil der Text eine 'Einheit' stiftet, die mit rationalen Kriterien überprüft wird; andererseits besteht ein Toleranzrahmen für Diversität, dessen Grenzen sich eher an der intuitiv wahrgenommenen Stimmigkeit des Ausdrucks und der emotionalen Wirkung als an definierten Tonhöhen messen.

5.1.5. Kasuistik: Die Toralesung am Shabbatmorgen

Um die kontextuellen Faktoren, die bei der Toralesung eine Rolle spielen, genauer fassen zu können, ist es sinnvoll, den Verlauf des Rituals in einer konkreten Situation zu betrachten. (Dabei geht es weniger um die Vermittlung hinlänglich bekannter Informationen als vielmehr darum, die Torarezitation auch in einem situativen Zusammenhang zu betrachten, um schliesslich die Bedeutung und den Stellenwert von intonierter Artikulation als eines musikalischen Phänomens zu ermessen.) Für die Konkretisierung eignet sich die Toralesung im Morgengebet (Shacharit) von Shabbat als Beispiel besonders, weil die Lesung hier

395 Ya'ar, *Cantillation*, 160-168.

erstens den substantiellen Kern des Gottesdienstes ausmacht und weil diese Situation zweitens den Inbegriff der öffentlichen Lesung überhaupt darstellt. Hinsichtlich der rituellen Usanzen beziehen sich die folgenden Aussagen auf die normative Tradition des orthodoxen Judentums, die sich in weiten Teilen bis heute auf die in Mischna und Talmud festgehaltenen Bestimmungen beruft.

Was den Ort des Gottesdienstes, die Synagoge, betrifft, besteht heute ein breiter Konsens darüber, dass diese Institution in ihren Anfängen nicht einfach ein Ersatz für den Tempel war. Zwar wurden nach der Zerstörung des Zweiten Tempels (70 d.Z.) die Schriftlesung und das Gebet als Ersatz für den Opferdienst im Tempel zu zentralen Handlungen im Synagogengottesdienst. Doch hatten Synagogen – das hebräische Wort dafür, *bet ha-knesset*, meint neutral 'Haus der Versammlung' – bereits in den letzten Jahrhunderten v.d.Z. in der Diaspora und in der palästinischen Provinz als Versammlungsort für öffentliche Rechtsverhandlungen, Schriftstudium und dergleichen bestanden. Nach der Zerstörung des Tempels kam es allerdings zu einer grundlegenden Neuorientierung und zur Einrichtung eines Synagogengottesdienstes, der nun nicht von Priestern gehalten wurde, sondern an dem alle Gemeindeglieder beteiligt waren und dessen wichtigstes Element von Anfang an die Schriftlesung war. Die Lesung ist allein schon wegen der Aufbewahrung der Torarollen an den Ort gebunden, während die Gebete (allen voran das Shema' und die Amida) auch anderswo rezitiert werden können.[396]

Bereits der tannaitische Midrasch *Mekhilta* bezeichnet die Institution der Toralesung an Shabbat sowie an Montag und Donnerstag, den Markttagen, als einen alten Brauch (cf. supra p. 91 n. 206). Die Mischna legt die wesentlichen Elemente der Schriftlesung fest: den erforderlichen Minyan, d.h. die Anwesenheit von zehn im religionsgesetzlichen Sinne mündigen Personen; die nach allen Regeln der Tradition hergestellte fehlerfreie Torarolle, die zyklische Lesung der Tora, die Mindestzahl der zu rezitierenden Verse, die Anzahl der Vorlesenden (und sogar das Vorgehen bei einer zu geringen Zahl fähiger Leute).[397]

Wenn am Shabbatmorgen ein Minyan vorhanden ist und die der Schriftlesung vorangehenden Psalmen, Gebete und Benediktionen rezitiert sind, wird die Torarolle aus dem Schrank gehoben und in einer feierlichen Prozession, begleitet von Segenssprüchen, durch den Raum zum Lesepult gebracht. Hier wird sie enthüllt und an der Stelle, an der die Lesung am vorangegangenen Shabbat geendet hat, aufgerollt. Gemäss der babylonischen Einteilung, die bereits im ausgehenden ersten Jahrtausend kanonisch geworden ist, sind die fünf Bücher der Tora in 54 Parashot, d.h. Wochenabschnitte geteilt, so dass die Lesung der

396 Vgl. Safrai, *Synagogue*, 908-944, und Perrot, *Reading*, 149-159.

397 mMeg III,4-6 und mMeg IV,2-6.

ganzen Tora einmal im Jahr vollendet wird.[398] Mit dieser zyklischen Lesung gekoppelt ist das Prinzip, dass die Tora – im Gegensatz zur Haftara – kontinuierlich gelesen werden muss.[399] Da das jüdische Jahr aber weniger Wochen hat und zudem das eine oder andere Fest auf einen Shabbat fallen kann, so dass eine besondere Festperikope die reguläre Lesung aufhebt, gibt es einige Perikopen, die zu Doppel-Parashot zusammengefasst werden.

Entsprechend dem gemeinschaftlichen Charakter der Schriftlesung wird der Wochenabschnitt unterteilt in kleinere Einheiten, so dass sich mehrere Personen an der Lesung beteiligen können. Der besondere Stellenwert der zyklischen Toralesung an Shabbat manifestiert sich darin, dass an diesem Tag sieben Personen zur Lesung aufgerufen werden, während es an Werktagen nur drei, an Halbfeiertagen und Neumonden vier, an Festtagen fünf und an Yom Kippur sechs sind.[400] Der Regel zufolge sollen es nicht weniger sein, hingegen kann die Zahl der aufgerufenen Personen an Shabbat erhöht werden, wobei aber keine von ihnen weniger als drei Verse lesen darf und der jeweilige Abschnitt nicht an einer ungeeigneten Stelle enden soll.

Ursprünglich waren es tatsächlich wechselnde Gemeindeglieder, die das Amt des Vorlesens ausführten. Gemäss der Ehrenhaftigkeit dieses Auftrags war und ist es Brauch, zuerst einen aus dem Geschlecht der Priester, dann einen Leviten und nach einem Vertreter des "gewöhnlichen Israel" schliesslich vier beliebige weitere Kandidaten aufzurufen.[401] Hinzu kommt die Bevorzugung von Personen in besonderen Lebenssituationen (etwa des Bräutigams in der Woche vor und nach seiner Hochzeit, des Bar Mitzwa-Knaben, eines Vaters nach der Geburt eines Kindes oder eines Trauernden). Bereits in den ersten Jahrhunderten d.Z. scheint allerdings mit dem Schwinden des Hebräischen als Primärsprache auch die Fähigkeit zum Vorlesen geschwunden zu sein bzw. scheint es Fälle gegeben zu haben, in denen nicht eine genügende Anzahl qualifizierter Leser verfügbar war. So wird in der *Tosefta* die Möglichkeit eingeräumt, dass einer allein stellvertretend für die andern liest:

398 Heute beginnt der Zyklus am Shabbat nach Simchat Tora, dem Fest der 'Torafreude', bei dem der Schluss des alten und der Beginn des neuen Jahreszyklus gelesen werden. In dieser Verschränkung wie auch in dem Brauch, am Shabbat nachmittag die Parasha der folgenden Woche zu lesen, spiegelt sich die Absicht, jeden Bruch in der Kontinuität der Lesung zu vermeiden (vgl. Shin'an, *Reading from Scriptures*, 102).

399 Cf. mMeg III,4: "In den Propheten darf man [sc. beim Lesen] überspringen, aber in der Tora darf man nicht überspringen." Parallelen: tMeg 4,18 (p. 226f.); yMeg IV,5 (75b); bMeg 24a; bSot 41a.

400 mMeg III,2.

401 Cf. Sidd Rav Sa'adya, 352f.

> Wenn eine Synagoge niemanden hat, der vorlesen kann, ausser einem, so möge er aufstehen, lesen und absitzen, aufstehen, lesen und absitzen, sogar siebenmal.[402]

In dieser Zeit bürgerte sich auch die Praxis des Targums ein, d.h. es wurde der allgemeinen Verständlichkeit halber üblich, während der Schriftlesung den hebräischen Text versweise in die aramäische Alltagssprache zu übersetzen. Da der Dolmetscher (*meturgeman*) dabei nicht von einer schriftlichen Vorlage aus vortragen durfte (cf. supra p. 126), war er – wie aus den erhaltenen Targumim ersichtlich wird – relativ frei, den Bibeltext zu paraphrasieren, zu kommentieren oder auch mit kleinen Erzählungen auszuschmücken. Während allein bei den Jemeniten sich der Brauch erhalten hat, den Targum mündlich vorzutragen, ist es in orthodoxen Gemeinden noch immer üblich, den Wochenabschnitt zusammen mit der kanonischen Version des Targum Onqelos zu studieren. Erklärung und Kommentar zur Lesung hatten ihren Platz ausser im Targum schon früh auch – und seit der Verdrängung des Aramäischen vermehrt – in der Derasha, einer kurzen Predigt über den Wochenabschnitt.

Die Aufgabe des Ba'al Qorē, des 'Vorlesers', war wie die des Sheliach Tzibbur, der das Gebet leitet, ursprünglich eine temporäre und übertragbare Funktion, die von jedem Gemeindeglied übernommen werden konnte.[403] In nachtalmudischer Zeit wurde die Aufgabe des Vorbeters parallel zu der wachsenden Komplizierung der Liturgie und deren Ausschmückung mit poetischen Gesängen (Piyyutim) allmählich zu einem festen Amt, das nur noch besonders qualifizierte Personen ausübten. Zusammen mit der Toralesung ging die Leitung des Gebets auf den Chazzan über, der ursprünglich verschiedene Dienste in der Synagoge versah, dessen Rolle sich aber bereits im Spätmittelalter zu der eines spezialisierten Kantors zu wandeln begann.[404] Mit diesem Amt ist allerdings nicht etwa eine kultische Weihe verbunden. Der Chazzan erfüllt seine Aufgaben vor allem aufgrund seiner Qualifikation (seiner Sprach- und Torakenntnis, der

402 tMeg 4,12 (p. 226); die gleiche Usanz referiert der Talmud yerushalmi hinsichtlich der "Fremdsprachigen" (gemeint sind wohl hellenistische Juden, von denen man annehmen kann, dass sie in der Regel kein Hebräisch konnten): "Bei denen lese einer die ganze Parasha. Wenn aber mehr Personen in der Lage sind zu lesen, tragen auch sie vor" (yMeg IV,3 [75a]).

403 yBer V,3 (9c).

404 Die Terminologie ist semantisch nicht eindeutig, lässt sich aber soweit differenzieren, dass 'Chazzan' eine Person bezeichnet, die neben der Synagogenaufsicht verschiedene Aufgaben übernehmen kann, während 'Ba'al Qorē' und 'Sheliach Tzibbur' liturgische Funktionen benennen, die einer geeigneten Person zufallen (cf. MTeh 19,2, yMeg IV,6 [75b] und bMeg 53a mit diversen Parallelen). Das Wort 'Chazzan' ist begriffsgeschichtlich interessant, weil es mit seiner wechselnden Bedeutung ein breites Konnotationsfeld erschliesst. Abgeleitet von der Wurzel *ḥ-z-y*, die im Bibelhebräischen 1. 'sehen, schauen' und 2. 'eine prophetische Offenbarung empfangen' oder 'eine Vision haben' meint, erfährt das Wort 'Chazzan' in der Anwendung auf den Synagogenaufseher zunächst eine Bedeutungsverengung. Mit der Verlagerung auf die Funktion des Verkünders von Offenbarungstext rückt aber der sekundäre Aspekt der Prophetie wieder in die Reichweite der Konnotation (vgl. hierzu auch Idelsohn, *Jewish Music*, 101-109).

Vertrautheit mit der Liturgie und der stimmlichen Qualitäten, die ihn befähigen, die intonierten Teile der Liturgie an- bzw. auszuführen).[405] Das impliziert, dass der Gottesdienst jederzeit auch ohne ihn stattfinden könnte, da prinzipiell jeder Erwachsene – mit entsprechender Vorbereitung[406] – die verschiedenen Funktionen (Toralesung und Vorbeten) übernehmen kann.

Für den (normalen) Fall, dass ein Chazzan vorhanden ist, der die Toralesung ausführt, wird nun trotzdem die dem Anlass entsprechende Zahl von Personen aufgerufen, sieben am Shabbatmorgen.[407] Die Aufgabe der Aufgerufenen beschränkt sich darauf, die Segenssprüche vor und nach dem Abschnitt zu sprechen und die Lesung aufmerksam mitzuverfolgen. Dazu liegt neben der Torarolle ein gedruckter Text mit Punktation, nach dem die Lesung kontrolliert werden kann. Selbstverständlich ist es immer möglich, dass jemand, der sich angemessen vorbereitet hat, die Kantillation eines Abschnittes übernimmt. In jedem Fall aber ist es die Aufgabe aller anwesenden Gemeindeglieder, die Lesung mit einem punktierten Text in der Hand zu verfolgen und sich bei Fehlern in der Aussprache und Betonung sofort einzuschalten, damit die betreffende Stelle korrekt wiederholt werden kann. In diesem Auftrag spiegelt sich nicht nur die Verbindlichkeit der Lesung, sondern auch die Verantwortung jedes einzelnen gegenüber dem korrekten Vollzug des Gebotes.[408]

405 Die Stichworte eines Anforderungsprofils für den Chazzan sind bereits in bTaan 16a (cf. supra p. 96) genannt und werden im Shulchan Arukh – vor allem auch im Hinblick auf soziale und moralische Qualitäten einer Vorbildfigur – kanonisiert: "Der Sheliach Tzibbur muss anständig sein und einen guten Ruf haben, er soll allgemein beliebt sein, eine angenehme Stimme (*qol ʿarev*) und Erfahrung im Lesen von Tora, Neviʾim und Ketuvim haben." (Shulḥan Arukh, *Oraḥ Ḥayyim*, § 53,4) – Bei aller Hochschätzung einer schönen Stimme gilt indessen der Grundsatz, dass ein Dreizehnjähriger, der zwar keine schöne Stimme hat, aber versteht, was er liest, einem ungebildeten Greis, der nur eine schöne Stimme hat, vorzuziehen sei (ib., § 53,5).

406 Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Midrasch-Erzählung, wonach R. Aqiba aufgefordert wurde, aus der Tora vorzulesen, den Auftrag aber ablehnte mit der Begründung, er habe den Abschnitt noch nicht durchgegangen (ExR 40,1). In der längeren Version des Midrasch Tanhuma lautet die Überlieferung: "Eine Erzählung über R. Aqiba, der vom Vorbeter aufgerufen wurde, öffentlich aus der Torarolle vorzulesen. Er aber wollte nicht vortreten. Da sprachen seine Schüler zu ihm: So hast Du uns nicht gelehrt [...]. Warum hältst du dich zurück? Er sagte zu ihnen: Nicht weil ich mich der Pflicht zu lesen entziehen wollte, sondern weil ich mir die betreffende Parasha noch nicht zwei-, dreimal zurechtgelegt habe; denn es ist nicht erlaubt, die Worte der Tora öffentlich vorzulesen, bevor man sie zwei-, dreimal für sich selbst geklärt hat." (Tan *Yitro* § 15).

407 Der Funktionswechsel vom selbst Rezitierenden zum Aufgerufenen ist begleitet von dem sprachlichen Wechsel, wonach das Verb *q-r-ʾ* im Hifʿil nicht mehr als 'jemanden vorlesen lassen', sondern 'jemanden aufrufen' verstanden wird (vgl. Elbogen, *Toravorlesung*, 997).

408 Es verwundert denn auch nicht, dass sich magische Vorstellungen mit der besonderen Kraft des gesprochenen Wortes bei der Schriftlesung verbinden. So erwähnt Idelsohn die im Jemen bestehende Vorstellung, dass Vorsänger für Fehler bestraft werden, weil ihr Gebet im Himmel verworfen wird (Idelsohn, *Thesaurus*, Bd. 1 [1914], 17). Spector berichtet später ebenfalls über den Glauben der Jemeniten, dass ein Fehler bei der Lesung den Tod eines Kindes verursachen

Entsprechend den beschriebenen phonetischen, syntaktischen und melodischen Aspekten der Kantillation gibt es festere und flexiblere Kriterien für die Gültigkeit der Lesung. So müssen Fehler in der Aussprache und Betonung oder in der Gliederung der Wörter, wenn sie die Bedeutung verändern oder den Sinn entstellen, auf jeden Fall korrigiert werden. Auch falsche Akzentuierungen werden verbessert; das heisst, wenn ein Vorleser eine falsche Akzentkombination auf den Text appliziert und dies selber bemerkt oder darauf aufmerksam gemacht wird, wiederholt er die betreffende Stelle unmittelbar zur Korrektur. Rein phonetische Abweichungen und melodische Varianten liegen hingegen stärker im Bereich des intuitiven Ermessens und bestimmen eher die sinnliche Wirkung auf die Zuhörer.

Ist die Lesung des Wochenabschnitts beendet, wird die Torarolle in die Höhe gehoben und "dem Volk" gezeigt, wobei der Vers Deut 4,44: DIES IST DIE TORA, DIE MOSE DEN KINDERN ISRAEL VORLEGTE rezitiert wird. Nachdem die Torarolle zusammengerollt und wieder verhüllt ist, erfolgt die Haftara, wörtlich 'die Verabschiedung', also die Lesung eines Abschnitts aus den prophetischen Büchern, der meist inhaltlich auf den Wochenabschnitt der Toralesung abgestimmt ist. Die Haftara wird in der Regel aus einem Codex oder einem gedruckten Buch und dank dieser Erleichterung einer punktierten Textvorlage oftmals auch von einem Gemeindeglied gelesen.

5.1.6. Die Absenz der Frauen

An dieser Stelle ist endlich etwas zur Rolle oder richtiger zur Nichtbeteiligung der Frau bei der Toralesung zu bemerken. Gemäss orthodoxer Auffassung ist es der Frau zwar nicht grundsätzlich verboten, aus der Tora vorzulesen, und sie kann dieses Amt auch im Kreis von ihresgleichen ausüben, doch wäre ihre Lesung für die Gesamtheit rituell nicht gültig. Deshalb wird der ganze Gottesdienst gesungen und geleitet von Männern. Denn im Rahmen der festen Rollenzuteilung, die sich entsprechend dem sozialen und historischen Kontext aus dem rabbinischen Schrifttum ergibt, ist die Frau von allen *zeit*gebundenen Geboten, aber auch vom Studium der Tora befreit, weil sie für unabdingbare Aufgaben wie die Versorgung der Kinder oder die Pflege von Kranken zuständig und deshalb nicht jederzeit disponibel ist. Gemäss dieser Konzeption kann ein Gebot (wie das des Vorlesens) nicht adäquat erfüllen, wer nicht dazu verpflich-

könne, weshalb jeder Irrtum durch sofortige Wiederholung des Verses behoben werden müsse (Spector, *Chanting*, 211; vgl. auch Tasat, *Cantillation*, 114).

tet ist.[409] Es ist hier nicht der Ort, die Differenzen über die Angemessenheit dieser Bestimmung noch erst die Frage ihrer aktuellen Interpretation zu diskutieren (obwohl Forscherinnen, die sich mit der Torakantillation beschäftigen, unweigerlich mit den 'geschlechtsspezifischen Merkmalen' dieses Themas konfrontiert werden ...). Aber einige Hinweise auf Meinungen, die in der rabbinischen Literatur zum Ausdruck kommen, mögen aufschlussreich sein.

Aufgrund der Vorstellung von *kol yiśra'el*, der 'Ganzheit Israels' sind Männer, ebenso Frauen und Kinder aufgerufen, sich zu versammeln und die öffentliche Lesung zu hören.[410] Die Mischna erörtert auch Situationen – die Frage nach der historischen Relevanz des Belegs ist dabei unerheblich –, in denen Frauen vorlesen:

> Wenn einem ein Sklave, eine Frau oder ein Minderjähriger [das Hallel] vorlesen, so spreche er ihnen nach, was sie ihm vorlesen, und Fluch treffe ihn. Wenn ein Erwachsener vorliest, so antworte er nur: Halleluja.[411]

Aus diesem Abschnitt – wie aus zahlreichen parallelen Erörterungen – geht hervor, dass der kultische Status der Frau dem von Kindern und Sklaven vergleichbar ist. Sie können das Defizit eines Analphabeten, der seine Rezitationspflicht zu erfüllen hat, nicht stellvertretend kompensieren, sondern nur mit einer Hilfestellung, die ihm das Nachsprechen des Textes ermöglicht. Die Fluchandrohung zeigt, dass hier für eine unerwünschte Situation eine schiere Notlösung gefunden werden muss. In einer Baraita im babylonischen Talmud wird erwogen, jeder sei zu den sieben, die zur Toralesung aufgerufen werden, zugelassen, "selbst ein Minderjähriger und selbst eine Frau"; doch wird dagegen unmittelbar die Meinung gestellt, eine Frau dürfe "wegen der Ehre der Gemeinde nicht vorlesen".[412] In einer Gesellschaft, welche als *textual community* die Erziehung zur Schriftkundigkeit zu einem ihrer höchsten Güter erhoben hat, ist es umso beschämender, wenn Freiwillige jene Fähigkeiten beherrschen, die von den Verpflichteten erwartet würden.[413] Allerdings scheint das Argument für die Wahrung der Ehre, das letztlich die Oberhand behält, zumindest auch in einer assoziativen Verbindung zu stehen mit jener Einschätzung der weiblichen

409 Das gilt in einer festen Gesellschaftsordnung nicht nur für geschlechtsspezifische, sondern ebenso für berufs-, alters- oder standesspezifische Rollen (cf. bBer 20a). Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Disqualifikation des Blinden für die Toralesung (supra p. 134f.).

410 Cf. Deut 31,12 und Neh 8,2; Sof XVIII,4.

411 mMeg III,10.

412 bMeg 23a.

413 Allerdings waren Frauen, welche in der Lage gewesen wären, die Toralesung auszuführen, ohnehin eine Seltenheit, denn die weibliche Sozialisation war eher auf eine säkulare Ausbildung als auf das Studium der Tora ausgerichtet, wobei das Rollenideal der Frau – über die elementare Religionspraxis hinaus – aufträgt, durch praktische Alltagstauglichkeit den Mann für seine religiösen Pflichten und für das Studium freizuhalten (cf. Safrai, *Education*, 955-965).

Stimme als eines sexuellen Reizes, die bereits im Zusammenhang mit der Sinnlichkeit einer schönen Stimme bei der Kantillation erwähnt worden ist.[414] Aus dem Kontext dieser Passage wird deutlich, dass die sexuellen Reize der Frau – dazu wird auch ihre Stimme gerechnet – den Mann vom Gebet und von seiner religiösen Konzentration ablenken können. Diese Einsicht wird denn auch – verstärkt durch die Autorität der Kommentare Rashis und Maimonides' – zu einem Leitargument in der orthodoxen Argumentation gegen die Beteiligung der Frau an der Toralesung.[415] Deshalb hören Frauen je nach lokaler Tradition durch einen Vorhang, von Hinterbänken oder von einer Empore aus zu, wie Männer aus der Tora vorlesen.[416]

All dies heisst nun wie gesagt trotzdem nicht, dass es in orthodoxen Gemeinden halakhisch verboten wäre, dass Frauen vorlesen. Es zeigt vielmehr einen der Fälle, in denen ein verbreiteter Minhag, ein Gewohnheitsrecht, verbindlich geworden ist und die Halakha dominiert.

414 bBer 24a: "Shmu'el sagte: Die Stimme der Frau ist Nacktheit (*ʿerwā*), denn es heisst: [LASS' MICH DEINE STIMME HÖREN,] DENN DEINE STIMME IST SÜSS (*ʿarev*) UND SCHÖN DEINE GESTALT (Cant 2,14)." (Vgl. die Parallele bQidd 70a und den Kommentar Rashis dazu). Das Dictum steht in der Mitte von drei analogen Sätzen und basiert auf einem *al-tiqre*-Midrasch, einer bewussten Fehllesung, welche die beiden homophonen, aber nicht homographen Wurzeln (*ʿ-r-w/y* 'blosslegen, nackt sein' und *ʿ-r-b* 'angenehm sein') aufeinander bezieht. Die mit der Stimme konnotierte Sinnlichkeit wird zunächst neutral, wenn nicht positiv bewertet, wie der Beleg bTaan 16a, der das Stimmideal des Vorbeters beschreibt, zeigt. Dass die gleiche Beschaffenheit der Stimme bezüglich der Frau negativ besetzt wird, hängt möglicherweise nicht nur mit soziokulturellen Gegebenheiten, sondern auch mit der Spannung zwischen wörtlicher und allegorischer Auslegung des Hohen Liedes zusammen (cf. supra p. 96 n. 221).

415 Vgl. zu diesem Komplex die Untersuchung von Ellen Koskoff, "Miriam Sings Her Song: The Self and the Other in Anthropological Discourse", in: *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. Ruth A. Solie, Berkeley etc. 1993, 149-163. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts können Frauen im Reformjudentum wie auch in liberalen und konservativen Gemeinden als Rabbinerinnen (als solche müssen sie keine liturgische Funktion ausüben) und bezeichnenderweise mit einiger Verzögerung auch als Kantorinnen (die v.a. mit ihrer Stimme in Erscheinung treten) fungieren. Doch bleibt dies – trotz dem quantitativen Gewicht dieser Richtungen – eine exklusive und substantiell unerhebliche Erscheinung, solange die Halakha nicht auch in diesem Bereich mit einem Mehrheitsentscheid an veränderte soziale Umstände angepasst wird.

416 Die künftige Verwendung maskuliner Formen für Vorleser und Sänger reagiert auf diese Realität.

5.2. Das Akzentsystem als konventionelle Sprache

5.2.1. Allgemeine Voraussetzungen

Es entspringt einer naheliegenden Intuition, regelgesteuerte Zeichensysteme als 'Sprachen' zu bezeichnen. Das Reden von der "Musik als Sprache" ist ein alter Topos, und auch die Idee, sprachwissenschaftliche Theorien auf das masoretische Akzentsystem anzuwenden, ist nicht neu. Ob es sich dabei aber um die konsequente Übertragung linguistischer Modelle (etwa des Strukturalismus) oder bloss um den etwas vagen Gebrauch einer Metapher handelt – der Vergleich bietet sich schon deshalb an und verspricht Einsichten, weil wir hinsichtlich unserer Alltagssprache über hinreichende Erfahrungen und über rationales wie auch über intuitives Wissen verfügen. Wenn wir im folgenden das Akzentsystem als eine 'Sprache' bezeichnen und den Nutzen dieses Vergleichs ermitteln wollen, ist es angebracht, zuvor zu fragen, auf welche Analogien der Vergleich abzielt und was impliziert wird, indem der Begriff der Sprache beigezogen wird. Soweit das Akzentsystem als musikalisches Phänomen mit einer Sprache verglichen werden kann, meint 'Sprache' dann nicht 'Wortsprache', sondern eine Form der Informationsvermittlung. Gemeinsam ist beiden Kommunikationsformen, dass sie linear operieren, d.h. in einen zeitlichen Verlauf eingebunden sind und aufgrund von kulturellen Codes Bedeutung transportieren.

Einer denkbar weiten Definition zufolge kann man "eine Sprache allgemein als ein System von Zeichen auffassen", von Zeichen, die konventionell festgelegt sind und durch Kombinationsregeln bestimmt werden.[417] Weitere Aspekte einer Sprachdefinition betreffen den kommunikativen Zweck eines Zeichensystems sowie das Verhältnis zwischen der abstrakten Zeichenseite mit den zugehörigen Regeln und deren konkreter Realisierung im Sprechvorgang. In der von Ferdinand de Saussure geprägten Terminologie der strukturalistischen Linguistik werden die beiden Seiten – das Zeichen- und Regelsystem im Gegensatz zur konkreten Anwendung der Sprache – als *langue* und *parole* bezeichnet. Dem entsprechen in der Terminologie von Noam Chomsky die Begriffe 'Kompetenz' und 'Performanz', die ich im folgenden verwenden werde. Diese Merkmale einer Sprachdefinition entsprechen weitgehend den in Kapitel 4.3 dargestellten Eigenschaften der masoretischen Akzente, mit eben der Präzisierung, dass man das Akzentsystem zwar als eine konventionelle Zeichensprache, die auf den Vereinbarungen einer *community* beruht, bezeichnen kann, aber dennoch das Beschreibungsvokabular natürlicher, gewachsener Sprachen nicht nur zum Vergleich, sondern überhaupt als Metasprache herbeiziehen muss.

417 Franz von Kutschera, *Sprachphilosophie*, München ^{2}1983, 17.

Der einflussreiche Satz Wilhelm von Humboldts, Sprache mache "unendlichen Gebrauch von endlichen Mitteln", der die Kreativität als ein wesentliches Merkmal natürlicher Sprachen erfasst, wurde in der modernen Linguistik aufgegriffen durch Noam Chomsky.[418] Fragt man, worin die Kreativität des Akzentsystems bestehe, lässt sich hier zunächst keine Entsprechung ausfindig machen, denn Kreativität scheint undenkbar in einem geschlossenen Corpus wie dem masoretischen Text, in dem keine neuen "Sätze" gebildet werden und die Zeichen in ihren Kombinationen bereits festgelegt sind. Auch hat eine Grammatik der Akzente keinen Sinn als normative Disziplin; sie kann sich nur deskriptiv auf das Corpus beziehen, unabhängig von der Frage, ob mit der Verschriftlichung des Systems implizite Regeln und Normen für den Leser geschaffen worden sind oder ein Protokoll einer bestimmten Überlieferung festgehalten ist. So können auch hier Fälle beschrieben werden, die von grammatischen Regeln nicht erfasst werden. Die im weiteren Sinn kreativen Eigenschaften des Akzentsystems sind dann auf der Seite der Realisierung in der Kantillation zu suchen. Dabei ist es nützlich, sich an das von Chomsky formulierte Modell einer generativen Grammatik mit der Annahme von Oberflächen- und Tiefenstruktur zu halten, um eine Vorstellung von den beteiligten kreativen Sprachprozessen zu bilden.

Der Versuch, das Akzentsystem als eine konventionelle Sprache zu beschreiben, muss auch im Auge behalten, dass der Vergleich durch die unlösbare Bindung des Akzentsystems an den verbalsprachlichen hebräischen Text kompliziert wird. Die Akzente sind – als Zeichen wie als Kantillation – gleichsam ein Teil- oder Subsystem des Textes, das nur in Bezug zu diesem seine kommunikative Wirkung entfaltet. Die Relationen zwischen verbaler Textebene und Akzentebene lassen sich schematisch so skizzieren:

Ex. 28: Das Verhältnis von Text- und Akzentebene

Textebene	Buchstabe	/	(Silbe)	Wort	(Worteinheit)	Phrase	Vers
Akzentebene	–		└────	Akzent	──────┘	Konjunktiv/Disjunktiv	Sof passuq

Die kleinste Einheit auf der Textebene ist der einzelne Buchstabe, der in der jüdischen Tradition – anders als in rein mündlichen bzw. illiteraten Traditionen[419] – aufgrund des Offenbarungscharakters der Schrift als isolierbares Element wahrgenommen wird. Der Buchstabe hat auf der Akzentebene nur soweit

418 Chomsky, *Aspekte*, 19.

419 Die Differenzierung *preliterate – illiterate – literate*, wie sie in der englischsprachigen *orality*-Diskussion geläufig ist, präzisiert, dass "literate" Tradenten und Gesellschaften, nicht nur schriftkundig, sondern auf Schrift bezogen sind, während "illiterate" Personen im Gegensatz zu "präliteraten" durchaus schriftkundig sein können, aber nicht auf Schrift angewiesen sind (vgl. Bäuml, *Varieties*, 243f.; Green, *Orality and Reading*, 275ff.; dazu auch Stock, *Implications*, passim). Die weitere Unterscheidung Bäumls in *illiterate* und *quasi-literate* (*Varieties*, 246f.)

eine Entsprechung, als sich Buchstaben und Silbeneinheit im Konsonantentext weitgehend überschneiden und betonte Silben durch die Akzentposition festgelegt werden. Diese Überschneidung hängt mit den Eigenheiten semitischer Silbenbildung und deren Repräsentation durch die Konsonantenschrift zusammen.[420] Die Akzenteinheit steht deshalb sowohl der Silbe als auch dem Wort/der Worteinheit als Pendant gegenüber, da die Akzente meist die betonte Silbe markieren und in der Regel ein Akzent je einem Wort bzw. einer Worteinheit zugeordnet ist (erinnert sei an die Möglichkeit der Wortkomposition durch Maqqef-Bindestrich). In dieser nicht vollständigen Kongruenz manifestiert sich ein autonomer oder gar dominanter Zug des Akzentsystems gegenüber dem Text, insofern als Akzentzeichen eine Gliederungsstruktur wiedergeben. Die Entsprechung von Phrase (damit seien syntaktische Einheiten innerhalb des Satzes bezeichnet) und Konjunktiv/Disjunktiv-Klammer ist strukturell gesehen linear. In der letzten Kategorie besteht wiederum eine komplexere Beziehung zwischen dem Vers als syntaktischer und semantischer Einheit und der zugehörigen Akzentkombination, die von ihrem Ende her (Sof pasuq) als Einheit determiniert wird. Auch hier wirkt die Akzentfolge zusätzlich zur Textebene strukturierend, denn einerseits ist nicht jeder Vers ein abgeschlossener Satz im grammatischen Sinne, und andererseits besteht nicht jeder Vers aus nur einem Satz. Dennoch ist die Verseinheit am stärksten strukturbildend, was sich in der Periodizität der Akzentfolge niederschlägt. Was akzentgrammatisch als 'Satz' bezeichnet werden kann – jede Akzentfolge, die auf Sof pasuq endet –, entspricht auf der Textebene der Verseinheit.

5.2.2. Die Bedeutungshaltigkeit der Zeichen

Die sprachähnlichen Eigenschaften des Akzentsystems sollen nun an einer Reihe von Beispielen veranschaulicht werden. Dabei ist es für das weitere Vorgehen nützlich, die zwei Seiten des Systems, die ich als 'Zeichenseite' und 'pragmatische Seite' (Kap. 5.2.4.-5.2.5.) der Akzente bezeichnen will, zunächst auseinanderzuhalten.

Im Hinblick auf die Zeichenseite stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Bezeichnetem und Zeichen. Folgt man in äusserster Vereinfachung einer semiotischen Theorie, die auf Charles S. Peirce zurückgeht, beziehen sich Zeichen in drei verschiedenen Repräsentationsmodi auf das jeweilige Objekt, nämlich ikonisch (abbildend), soweit sie eine Ähnlichkeit mit dem Objekt aufweisen, indexi-

ist für den hier angesprochenen Zusammenhang nicht relevant, da sie auf die sozial bedingte Schriftabhängigkeit von Klerikern und Laien zielt.

420 Vgl. die Beispiele zum phonetischen Aspekt der Akzente in Kap. 4, p. 138.

kalisch (anzeigend), soweit sie in einer direkten kausalen Beziehung zum Objekt stehen, und symbolisch, soweit die Verbindung mit dem Objekt auf reiner Konvention beruht.[421] Fragt man nun hinsichtlich der Akzente nach der Gewichtung der drei Repräsentationsmodi, wird deutlich, dass ihre Zeichenqualität primär symbolischer Art ist. Anders liesse sich die Offenheit ihrer melodischen Bedeutung kaum erklären. Denn gerade die Symbolhaftigkeit der Zeichen erlaubt ihre Besetzung mit variablen Gestalten im Rahmen der Konvention. Von einem indexikalischen Aspekt lässt sich in gewissem Sinne bei jenen Zeichen sprechen, die eindeutig eine bestimmte Position im Vers oder eine bestimmte systemische Verbindung markieren (Sof pasuq und einzelne Konjunktive). Ob darüber hinaus einige Zeichen auch einen ikonischen Aspekt aufweisen, ist eine müssige Frage, da sich entwicklungsgeschichtlich nicht ausmachen lässt, ob etwa das Zeichen Pashta (ֹ) ursprünglich eine melodische Gestalt abbildet (die unter westlichen Prämissen als *aufsteigendes* Intervall bzw. *Hoch*ton wahrgenommen wird), oder ob die melodische Gestalt aufgrund konventioneller Vorstellungen über den Klangraum sekundär mit der Form des Zeichens in Verbindung gebracht wird. Akzentzeichen sind jedenfalls – anders als Neumen oder westliche Notenzeichen – 'synthetisch' in einem doppelten Sinne: sie repräsentieren zum einen nicht Einzeltöne oder Intervallschritte, sondern Tonfolgen; zum andern signalisieren sie mehrere Funktionen zugleich und lassen sich deshalb nicht mit eindimensionalen Zuordnungen beschreiben. Soweit die Zeichen durch ihre Position Wortbetonungen festlegen und durch ihren absoluten Wert (als Disjunktive oder Konjunktive) oder durch ihre Komposition syntaktische Gliederungen indizieren, lässt sich als Funktion bestimmen, was bezeichnet wird. Soweit die Zeichen aber synthetisch für Tonfolgen stehen, weisen sie keinen ikonischen Aspekt auf, der in Relation zur Melodiegestalt stünde.[422] Vielmehr haben sie rein symbolischen Wert, dessen Gehalt konventionell, nämlich in der mündlichen Tradition übermittelt wird. Diese letzte Eigenschaft hängt unmittelbar damit zusammen, dass der Einzelton in der Melodiegestalt keine distinktive Einheit darstellt, worauf bei der Behandlung der pragmatischen Seite und dem Gebrauch von Formeln zurückzukommen sein wird.

Die Bedeutungshaltigkeit der einzelnen Akzentzeichen ist am offenkundigsten im Bereich des phonetischen Aspektes, wo das Zeichen durch seine Position auf die Wortbetonung deutet (z.B. וַיַּצְמַח *wa-yaṣmaḥ*). Auf der syntaktischen Ebene ist sowohl das einzelne Zeichen als auch die Zeichenfolge bedeutungstragend. Bereits die Zugehörigkeit zur Gruppe der Disjunktive oder Konjunktive legt

421 Mit der Grundfigur der triadischen Relation von Peirce hat in der musikalischen Semiotik zuerst Treitler operiert, um die semiotische Analyse von Neumenschriften zu differenzieren (*Early History*, 238ff., *Paleography and Semiotics*, 17ff.). Der Ansatz Treitlers wurde aufgegriffen von Max Haas in: "Notation IV. Neumen", in: *MGG*$_2$, Bd. 7 (1997), 305.

422 Scheinbare Entsprechungen dürften von durch westliche Notation geprägten Vorstellungen über die konventionelle Orientierung im Raum bestimmt sein.

Kombinationsmöglichkeiten fest. Wie im Deutschen zum Beispiel die Komponenten bestimmter Artikel und Nomen nur nach dem Muster 'das Linsengericht' und nicht umgekehrt kombiniert werden können, so stehen Konjunktive und Disjunktive in einer irreversiblen Reihenfolgebeziehung. Die genannte Phrase lässt sich mit einer Präposition zu 'durch das Linsengericht' erweitern, woraus – wie etwa bei der Akzentfolge Merkha-Tipcha-Sof pasuq (21–8–1) – wiederum eine irreversible Abfolge resultiert. Auf der nächsthöheren Ebene von Akzentkombinationen sind die Umstellungsmöglichkeiten von Regeln determiniert, wie sie sich für die Verbalsprache aufgrund von Phrasenstrukturregeln leicht ermitteln lassen: Ich kann den Satz 'Esau / verkauft / seine Erstgeburt / um ein Linsengericht'[423] mehrfach umstellen und erhalte korrekte und falsche Sätze, die aufgrund der Sprachkompetenz als grammatisch korrekt oder falsch beurteilt werden können. Auf gleiche Weise sind Akzentgruppen in längeren Abfolgen nach bestimmten Regeln kombinierbar, auswechsel- oder erweiterbar, wobei jede Konstituente des Akzentsystems zu einer bestimmten syntaktischen Kategorie gehört.

5.2.3. Zum Aspekt: Sprache macht unendlichen Gebrauch von endlichen Mitteln

Ein weiterer Aspekt des sprachähnlich strukturierten Aufbaus ist die Eigenschaft der Rekursivität, jenes bereits als sprachliche Kreativität beschriebene Prinzip, wonach mit einer endlichen Menge von Elementen und Regeln eine unendliche Menge von Sätzen erzeugt werden kann.[424] Natürlich ist gerade die Menge von akzentuierten Sätzen im masoretischen Text als einem geschlossenen Corpus nicht unendlich. Doch besteht ein rekursives Potential des Akzentsystems darin, dass bestimmte Elemente ineinander geschachtelt werden können. Dabei spielt es eine unwesentliche Rolle, dass die Anzahl möglicher Verschachtelungen wiederum durch die Vorkommen im Corpus begrenzt ist, denn die Eigenschaften des Regelsystems sind von entscheidender Bedeutung für die Reproduktion des Systems in der Kantillation. Betrachten wir zuerst ein verbalsprachliches Beispiel: Wenn ich sagen kann 'die langen Winterabende' (Artikel-Adjektiv-Nomen), kann ich auch sagen 'die langen kalten Winterabende' oder gar 'die langen langen kalten Winterabende'.[425] Die Kategorie des

423 Cf. Gen 25,34.

424 Grundsätzliche Hinweise zu Zeichen, Rekursivität und Regelverhalten finden sich bei Grewendorf/Hamm/ Sternefeld (*Sprachliches Wissen*, 179-181) und Bussmann (*Lexikon*, 635f., 640f., 864); mit spezifisch musikbezogenen Überlegungen auch Haas, *Mündliche Überlieferung*, 54, 181.

425 Das Beispiel stammt aus Grewendorf/Hamm/Sternefeld, *Sprachliches Wissen*, 179f.

Adjektivs in dieser Phrase unterliegt also einer rekursiven Regel, nach welcher ein ihr zugehöriges Element reproduziert wird. Nun zwei Beispiele mit Akzenten aus dem masoretischen Text, die eine analoge Gesetzmässigkeit aufweisen:

Ex. 29:

כִּי טֹוב פִּתָּר — Gen 40,16[426]

kī ṭōv patar

19 19 **2**

(Und es sah der oberste der Bäcker,) dass gut er_gedeutet_hatte

כִּי לֹא חָמֵץ — Ex 12,39[427]

kī lō' ḥameṣ

(Und sie buken den Teig [...] zu ungesäuerten Brotfladen,)

19 19 **2**

denn nicht war_er_gesäuert

In beiden Beispielen wird vor der Hauptzäsur des Verses mit dem Akzent Atnach der zugehörige Konjunktiv Munach wiederholt. Normalerweise verbindet sich Atnach mit nur einem Konjunktiv, doch sind die Fälle, in denen Munach verdoppelt ist, mit 18 Vorkommen im ganzen Tanakh häufig genug, um Regelmässigkeiten anzuzeigen: In allen Fällen stehen die beiden Munachzeichen bei einsilbigen Wörtern (an 16 Stellen eine Formulierung mit der Konjunktion *kī* 'denn, dass'), die auch durch Maqqef-Bindestrich verbunden sein könnten. Die Verdoppelung des Munach scheint also eine syntaktisch und morphologisch motivierte Erweiterung der Folge Munach-Atnach (19-**2**) zu sein. Dass die Akzentuierung indes nicht etwa eine Wiederholungsstruktur des Textes aufnimmt oder semantisch motiviert ist, wird noch deutlicher im folgenden Beispiel, in dem dreimal Munach vor Pazer steht:

426 [Zürcher Bibel:] Als der Oberbäcker sah, dass Joseph eine günstige Deutung gegeben hatte [...]. – Fett gesetzte Zahlen bezeichnen nach wie vor Disjunktve, solche in normaler Type Konjunktive.

427 [Zürcher Bibel:] Und sie buken aus dem Teige, den sie aus Aegypten mitgebracht, ungesäuerte Brotkuchen; denn er war noch ungesäuert [...].

Ex. 30:

כִּי יִקָּרֵא קַן־צִפּוֹר ׀ לְפָנֶיךָ Deut 22,6[428]

kī yiqqarē qan-ṣippōr le-fanēkha

19 19 19 **15**

Wenn sich_zufällig ein_Vogelnest vor_dir (auf dem Weg findet)

In den Beispielen 29 und 30 spielt sich die Rekursivität auf der Ebene der Konjunktive ab und betrifft unmittelbar aufeinanderfolgende Worteinheiten. Doch kommt die gleiche Funktion auch auf der Ebene der Disjunktive vor, so dass die rekursive Struktur die Akzentkompositionen hierarchisiert:

Ex. 31:

וַיֹּאמֶר אֶל־הָאִשָּׁה אַף כִּי־אָמַר אֱלֹהִים לֹא תֹאכְלוּ מִכֹּל עֵץ הַגָּן׃ Gen 3,1 (2. Teil)[429]

(wa-yyomer) el-ha-ʾišā af kī-amar elohīm lōʾ tōkhlū mi-kol ʿeṣ ha-gan

19 **5** **11** 19 **5** 19 **5**

(und sprach) zu_der_Frau: auch wenn_gesagt_hat Gott, nicht essen_sollt_ihr

Die Verschachtelung sich wiederholender Elemente ist mithin sowohl auf der Ebene der Disjunktive als auch auf jener der Konjunktive ein Mittel, um die syntaktische Hierarchie des Verses zu strukturieren. Die Eigenschaft der Rekursivität betrifft daher besonders die längeren Verse. Eine zweite Möglichkeit, die ebenfalls rekursiven Gesetzmässigkeiten folgt, ist die Kombination von disjunktiven Akzenten aus absteigenden hierarchischen Klassen. In langen Versen kommen meist beide Strukturierungsmöglichkeiten zum Zuge, indem die Strukturregeln für die Kombination von Disjunktiven mit Konjunktiven einerseits und die Komposition von Segmenten aus Disjunktiven verschiedener Klassen andererseits systemisch zusammenwirken.

Eine natürliche Begleiterscheinung – quasi die Kehrseite der rekursiven Eigenschaft – ist der Umstand, dass manche Positionen fakultative Konstituenten darstellen, die je nach Länge und syntaktischer Konstruktion des Verses fehlen können (ich habe sie bisher als 'Null-Elemente' bezeichnet). Ein Blick auf ein extremes Beispiel, auf den kürzesten Vers der Tora, zeigt die Minimalausstattung für einen akzentgrammatisch korrekten Satz:

428 [Zürcher Bibel:] Wenn du unterwegs auf irgendeinem Baume oder auf der Erde zufällig ein Vogelnest mit Jungen oder Eiern findest, und die Mutter sitzt auf den Jungen oder auf den Eiern, so sollst du nicht die Jungen samt der Mutter nehmen. – Vgl. auch Num 3,4 und 2Sam 24,13 mit drei aufeinanderfolgenden Munachim.

429 [Zürcher Bibel:] [...] und sie [sc. die Schlange] sprach zum Weibe: Gott hat wohl gar gesagt: "Ihr dürft von keinem Baum des Gartens essen!"

Ex. 32:

וּבְנֵי־דָ֖ן חֻשִֽׁים׃ Gen 46,23

ū-vnē-dan ḥušīm

8 1

Und_die_Söhne_Dans: Chushim

Bemerkenswert an diesem Vers sind zwei Dinge: Er besteht aus drei relativ kurzen Wörtern, von denen zwei noch mit Maqqef zu einer Einheit verbunden sind, und braucht folglich nur zwei Akzente. Kategorisch festgelegt ist das Versende mit Sof Pasuq. Nun wäre davor aufgrund der Textsyntax ein Konjunktiv denkbar. Aber auf der ersten Worteinheit steht ein Disjunktiv, und zwar nicht etwa Atnach als Versteiler (dafür ist der Vers viel zu kurz, wie die übrigen 368, weniger kurzen Verse ohne Atnach zeigen), sondern Tipcha, ein Disjunktiv aus der nächstunteren Klasse, welcher der Regel nach als Nachbarsegment neben Sof pasuq in Frage kommt.[430] Diese Minimalzelle tritt in Versen ohne Atnach regelmässig mit der Erweiterung durch Konjunktive in der Akzentfolge Merkha-Tipcha-Merkha-Sof pasuq (21–**8**-21–**1**) auf.[431]

Die rudimentären Hinweise aufgrund weniger Beispiele mögen genügen, um die sprachähnlichen Eigenschaften des Akzentsystems von der Zeichenseite her zu zeigen. Wenn wir uns nun der pragmatischen Seite zuwenden, ist zu fragen nach der Art und Weise, wie die Zeichen in Sprechhandlungen umgesetzt werden. Konkreter formuliert heisst das: Lässt sich etwas aussagen darüber, auf welche Weise der Vorleser das Akzentsystem realisiert, wenn er die Toralesung kantillierend vorträgt? Wie orientiert sich der Vorleser im Text und welche Strategien wendet er an, um eine vollgültige Version eines Textabschnittes zu konstituieren? Welches bewusste und intuitive Wissen über Inhalt und Gliederung des Textes, über die Regeln des Akzentsystems und die Gesetzmässigkeiten mündlicher Melodietradition setzt er ein, um die Kantillation als ganzheitliche Lesung zu vollziehen?

5.2.4. Die Formeltheorie – Mündlichkeit als Problem

Aus den Erkenntnissen, welche die intensive Erforschung mündlicher Traditionen in den letzten Jahrzehnten vor allem von Seiten der historischen und vergleichenden Literaturwissenschaft, der Ethnologie und der Ethnomusikologie erbracht hat, lassen sich auch für die Torakantillation nützliche Schlüsse zie-

430 Cf. Price, *Syntax*, 53-56.

431 Z.B. in den stereotypen Formulierungen der Verse Gen 1,13.19.23.

hen. Die grundlegenden Untersuchungen von Parry und Lord haben Einsichten darüber vermittelt, dass illiterate Sänger nicht nur mithilfe ihres Gedächtnisses Texte reproduzieren, sondern auf der Basis eines dynamischen Formelsystems umfangreiche Textmengen epischer Erzählungen rekonstruieren können. Spätere Arbeiten – genannt seien hier nur jene von Ruth Finnegan und Walter J. Ong – haben die Ansätze der Formeltheorie aufgegriffen, aber die Dichotomisierung von schriftlichen und mündlichen Kulturen, von literaten und illiteraten Tradenten etc. als Konstruktion demontiert.[432] Als eine der ersten hat Finnegan in ihrer breit angelegten Untersuchung gezeigt, dass es keine scharfen Grenzen zwischen den beiden Polen gibt, sondern dass in realen Situationen meist Mischformen oder Übergangsstadien anzutreffen sind. Diese Feststellung ist essentiell für das Verständnis der Torakantillation, bei welcher Mündlichkeit und Schriftlichkeit, mündliche und schriftliche Tradition, Lesen und Auswendig-Reproduzieren stets gleichzeitig vorhanden sind, aber in unterschiedlichem Masse zusammenwirken, je nachdem, ob ein punktierter Text für den ersten Unterricht bzw. für das vorbereitende Studium vorliegt, oder ob die öffentliche Lesung aus dem Konsonantentext vollzogen wird. Diese Unterschiede müssen im Auge behalten werden, wenn man die Bedeutung der situativen Bedingungen nachvollziehen will.

Für den Moment soll es aber noch um die lapidare Frage gehen, wie der Sänger die Signale der Akzentzeichen in stimmliche Äusserungen transformiert. Dabei richtet sich die Aufmerksamkeit in erster Linie auf die melodische Bedeutung der Zeichen, aus der sich die syntaktische Gliederung ja ergibt, während der phonetische Aspekt, der Ort der Betonung, durch die Position der Zeichen bestimmt ist. Die melodische Bedeutung lässt sich fassen mit der Beschreibung, dass jedes Zeichen ein melodisches Motiv repräsentiert. Nun ist es – seit Leo Treitler die Formeltheorie von Parry und Lord rezipiert und in stark modifizierter Form für die Belange der Musikwissenschaft erschlossen hat – gebräuchlich, solche melodischen Motive als 'Formeln' zu bezeichnen, und es drängt sich auf, die Implikationen dieser Formeltheorie in Bezug auf das Akzentsystem zu reflektieren.[433] Nach der Auffassung von Parry ist mit 'Formel' "eine Wort-

432 Finnegan, *Oral Poetry*; Ong, *Orality and Literacy*.

433 Der massgebliche Text, der die Diskussion über Mündlichkeit in der Musikwissenschaft vor allem hinsichtlich der Überlieferung des gregorianischen Chorals und der Entstehung von Neumennotation in Gang brachte, ist Treitler, *Homer and Gregory*. Ein Symposium über "Transmission and Form in Oral Traditions" am Kongress der International Musicological Society, Berkeley 1977 (vgl. Heartz/Wade, *Report*, 139-211), versammelte dann Beiträge zum Thema in bemerkenswerter Breite. Treitler entwickelte seinen Ansatz in mehreren Untersuchungen weiter (Treitler, *Oral, Written and Literate Process*; id., *Reading and Singing*; id., *'Unwritten' and 'Written' Transmission*), die zur Frage nach dem Stellenwert und der Aussagekraft schriftlicher Aufzeichnungen wie nach dem Anteil von Improvisation, Reproduktion oder Rekonstruktion auch für unseren Zusammenhang wertvolle Anregungen erbracht haben. Dagegen hat Kenneth Levy positivistisch begründete Antithesen formuliert, wie er durch

gruppe gemeint, die unter gleichen metrischen Bedingungen regelmässig verwendet wird, um einen bestimmten Grundgedanken auszudrücken".[434] Lord konnte für den Gebrauch von Formeln beobachten, dass Sänger-Dichter sie nicht "als unantastbare, feste Einheiten mechanisch aneinanderreihen", sondern dass sie ein "Gefühl für Versmodelle" entwickeln, denen die Formeln bei der Komposition im Verlauf der Rezitation angepasst werden.[435] Auf das Akzentsystem umgemünzt kann man 'Formel' definieren als eine Tongruppe, die unter bestimmten syntaktischen Bedingungen regelmässig verwendet wird, um bestimmte Funktionen zu erfüllen. Doch will ich die Entsprechung nicht strapazieren, sondern vielmehr fragen, welche Einsicht in das Akzentsystem dieser Ansatz bringt. Entscheidend für den Begriff der Formel, wie ihn Parry und Lord verstanden haben und wie er hier verwendet werden soll, ist deren Flexibilität im Kontext. Eine Formel ist keine starre melodische Floskel, wie noch das Bild des Mosaiksteins im Modell der Centonisierung suggerierte, sondern ein veränderbares Teil, das bei der 'Komposition' adaptiert wird. Mit dieser Eigenschaft geht die Tatsache einher, dass jede *performance* nicht die Reproduktion eines stabilen Originals darstellt, sondern im Sinne von Re-komposition oder Re-konstruktion eine ebenbürtige Variante zu früheren *performances* erzeugt.

An diesem Punkt stellt sich erneut die Frage nach der Vorstellung von Kategorien wie 'gleich' und 'verschieden', an der sich der Wertbegriff von Überlieferungstreue in einer mündlichen Tradition orientiert. Lord hat anhand von Interviews mit Gewährsleuten anschaulich gezeigt, dass illiterate Dichter nicht in Wörtern, sondern in Lautgruppen denken, da sie sich akustisch und nicht visuell orientieren. Folglich ist für sie ein Wort keine distinktive Einheit und Wörtlichkeit kein verfügbarer Begriff.[436] Dass die Auffassung von 'Gleichheit' in einer mündlichen Tradition eine grundsätzlich andere ist als in schriftbezogenem Denken, hat Franz H. Bäuml auf die prägnante Formel gebracht, die "Überlieferungstreue" des mündlichen Dichters "lieg[e] im Stofflichen, nicht im Wörtlichen"[437]. Auf die Musik bezogen bedeutet das, dass in einer mündlich

schriftliche Aufzeichnungen Transparenz im Blick auf Versionen im mündlichen Stadium zu erlangen glaubt (K. Levy, *Gregorian Orality*; id., *Origin*). Vgl. hierzu auch die Distanzierung Treitlers, für ihn sei die Formeltheorie nur ein "Sprungbrett" gewesen am Beginn seines Nachdenkens über die mündliche Überlieferung von Choral (*Sinners and Singers*, 139), sowie die Anmerkungen zum Thema "Mündliche Tradition und Musikwissenschaft" bei Haas, *Mündliche Überlieferung*, 30ff.

434 Milman Parry, "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making I: Homer and Homeric Style", in: *Harvard Studies in Classical Philology* 41 (1930), 73-147, hier 80; zitiert nach Lord, *Sänger*, 22.

435 Lord, *Sänger*, 67.

436 Cf. Lord, *Sänger*, 51f.

437 Bäuml, *Übergang*, 240. Die entsprechenden kognitiven Charakteristika hat Gerson-Kiwi im Hinblick auf die Praxis des Psalmodierens festgestellt: "De même que l'homme qui parle pense

überlieferten Praxis wie der Torakantillation der Sänger nicht Einzeltöne analytisch wahrnimmt, sondern melodische Gestalten am Text adaptiert. In der vergleichenden Musikwissenschaft wurde – etwa von Curt Sachs – dieser kognitive Unterschied zwischen mündlicher und schriftlicher Tradition mit dem Gegensatz zwischen Orient und Okzident in Verbindung gebracht. Dabei wurde aber übersehen, dass westliche Überlieferung, solange sie sich – wie die Torakantillation – ausschliesslich im mündlichen Bereich abspielt, nicht anders funktioniert (cf. supra p. 63 n. 134).

Ungefähr gleichzeitig mit den Forschungen Parrys in den frühen dreissiger Jahren hat Lachmann in seiner Arbeit über die *Gesänge der Juden auf der Insel Djerba* für die Charakterisierung der Kantillation bereits die Begriffe 'Melodieformel' und 'Tonformel' verwendet, ohne diese jedoch eigens zu definieren. Lachmann scheint sich sogar ziemlich beliebig einer Reihe von auswechselbaren Termini wie 'Melodiewendung', '-figur' oder '-formel' zu bedienen, hat aber die Sache selbst, das Phänomen der flexiblen Formel, umso deutlicher gesehen. Er geht davon aus, dass die Akzente dem Rezitator nicht nur die Gliederung des Textes erleichtern, "sondern auch bestimmte Vorstellungen über die Melodiebildung in ihm auslösen"[438]. In der "lebendigen Praxis" stellt Lachmann auf der einen Seite die Zuordnung von mehr oder weniger festen Melodiewendungen zu den verschiedenen Akzentzeichen fest; dem stehen auf der andern Seite "Fälle gegenüber, in denen sich die melodische Bedeutung der Akzentzeichen als unstabil erwiesen hat. Hier zeigt sich, dass es nicht ausreicht, die Träger der Tradition der Bibelkantillation mit isolierten Einzelteilen der Melodieweisen auszurüsten und ihnen zu überlassen, diese Teile gewissermassen nach dem Diktat der Akzentzeichen mechanisch zusammenzusetzen. Tatsächlich werden nicht nur die Teile gelernt, sondern auch das Ganze, das nicht die Summe der Teile ist."[439] Was Lachmann mit beachtlicher Intuition beschrieben hat, ist nichts anderes als das Spektrum von Varietäten, das sich auftut bei der Realisierung eines mündlich übermittelten Formelsystems, und die qualitative Differenz zwischen dem Formelbestand und dessen ganzheitlicher Fügung in der *performance*.

en phrases et non en lettres, de même l'homme qui chante conçoit non pas en notes, mais en thèmes mélodiques qui se gravent dans la mémoire, puis se composent et se développent en d'inépuisables combinaisons. L'écriture ne joue donc aucun rôle en des improvisations de ce genre [...], ce n'était q'un aide-mémoire; il ne servait qu'en dépendance du caractère propre des formules de la mélodie, en notant non pas de tons isolées mais des groupes et des combinaisons" (Gerson-Kiwi, *Musique*, 1437).

438 Lachmann, *Gesänge*, 96.

439 Lachmann, *Gesänge*, 96.

5.2.5. Der Gebrauch der Formeln

Nach den bisherigen Ausführungen über den Sprachcharakter des Akzentsystems sei nun wiederum an Beispielen vorgeführt, wie sich die grammatischen Gesetzmässigkeiten der Akzentfolgen und der Gebrauch von Formeln auf der melodischen Ebene manifestieren, aber auch, wie sich die Strukturen von Text und Melodie zueinander verhalten. Dazu ist es sinnvoll, einen zusammenhängenden Komplex von mehreren Versen in einer Übertragung zu betrachten (vgl. die Transkription von Gen 1,1-23 im Anhang).[440] Die Verse Gen 1,1-23, also der Anfang der Parasha *Bereshit*, die den Jahreszyklus eröffnet, eignen sich für eine erste Betrachtung, weil hier einerseits in langen wie in kurzen Versen repetitive Textstrukturen und andererseits stereotype Akzentfolgen in Verbindung mit unterschiedlichen Textelementen vorkommen.[441] Dazu ist zu beobachten, wie

440 Ich greife dafür zurück auf Belegmaterial, das von meinem Lehrer und Informanten Marcel Lang stammt. Einige Angaben zu seiner Herkunft und seinem Ausbildungsgang sind für die Einschätzung des Materials von Bedeutung. – Marcel Lang wurde 1956 in Basel geboren und lernte mit vier Jahren bei seinem Grossvater Hebräisch lesen. Das lateinische Alphabet erlernte er erst mit sieben Jahren in der Schule. Die Vorbereitung auf die Bar Mitzwa erfolgte durch den Vater, von da an war Lang Vorbeter und Ba'al Qeri'ā in alltäglichen Gottesdiensten, seit seinem fünfzehnten Lebensjahr auch in Festgottesdiensten. Erst in der Vorbereitung auf die klassische Gesangsausbildung (1977-1983) erlernte er die westliche Notenschrift. 1980-1982 war er Leiter des Synagogenchors, 1982-1991 Oberkantor der Israelitischen Gemeinde Basel, seit 1991 wirkt er als Kantor an Feiertagen in Düsseldorf. Lang vertritt die israelisch-aschkenasische Tradition (Litauisch). Er lernte von Anfang an die aschkenasische neben der sefardischen Aussprache des Hebräischen und zieht es heute vor, mit der sefardischen Aussprache zu lesen.

441 Zur Transkriptionsweise: Sämtliche Beispiele sind der besseren Vergleichbarkeit halber auf den gleichen Grundton bezogen. Die Übertragung verzichtet aus mehreren Gründen auf rhythmische Differenzierung; denn es geht hier lediglich um diastematische Strukturen, die sowohl metrisch als rhythmisch nicht festgelegt sind. (Es sei jedoch erwähnt, dass sich bei jedem geübten Sänger eine gewisse Regelmässigkeit, gleichsam ein individuelles und momentanes Zeitmass einstellt, das auch mit den Körperbewegungen, von denen die Kantillation begleitet ist, zusammenhängt.) Indessen legt die Transkription Wert auf die Genauigkeit der Silbenzuordnung und zeigt Melismen mit Ligaturen an. Im transkribierten Text ist jeweils die betonte Silbe, die das Akzentmotiv trägt, mit Unterstreichung markiert. Über den Melodieformeln stehen die Nummern der Akzente entsprechend dem numerus currens in den Tabellen 1 und 2. Im Text sind – wenn es um Akzente geht – Disjunktive durch Fettdruck hervorgehoben. Notennamen werden im Text in eckige Klammern gesetzt.

Der Sänger bezieht sich auf die Jerusalemer Qoren-Ausgabe (edd. Goldschmidt/Haberman/Medan), eine auf alten Manuskripten, Editionen und masoretischen Listen basierende diplomatische Edition des masoretischen Textes (vgl. Mulder, *Mikra*, 131). Deshalb weist die Akzentuierung des Abschnitts an einigen Stellen Varianten gegenüber BHS auf, die in der Übertragung mit * gekennzeichnet sind. Vergleiche mit den Statistiken von Price ergeben, dass es sich dabei nicht selten um problematische Stellen oder Druckfehler in der BHS handelt. Die Qoren-Bibel ist im Zusammenhang mit der Toralesung die weitaus gebräuchlichste Ausgabe, da sie zwei für die Vorbereitung wichtige Vorzüge aufweist: Für die Akzente wird eine Type verwendet, die alle Zeichen deutlich graphisch unterscheidet, und der Pentateuch ist in grossformatigen Drucken erhältlich. Da die Gliederung der Abschnitte jener in den Torarollen gleicht, wird auch das visuelle Gedächtnis unterstützt.

sich die Akzentgruppen auf die Verse verteilen und wie die Formeln dem Text zugeordnet und an die prosodischen Gegebenheiten angepasst werden. Soweit in den folgenden Bemerkungen von individuellen melodischen Erscheinungen die Rede ist, sollte allerdings nicht vergessen werden, dass es bei aller Konkretisierung nicht um die Analyse einer spezifischen Tradition, sondern um kasuistische Veranschaulichung geht, dass also nicht die melodische Einzelgestalt, sondern deren Struktur Gegenstand der Untersuchung ist. Die in fünf Schritten (a bis e) darzustellenden Beobachtungen über die Regelhaftigkeit und die Möglichkeiten von Abweichungen sind in heuristischer Vorgehensweise ermittelt worden.[442]

a) Zunächst ist jeder Vers eine geschlossene Rezitationseinheit, die mit einem gleichbleibenden schlichten Motiv auf Sof pasuq (1) endet. Die Formel [g-a-f] passt sich jeweils der Betonung des Wortes an, so dass die beiden Kerntöne [a-f] entweder melismatisch auf die letzte Silbe kommen (bei Endsilbenbetonung wie in Vers 5, 8, 10, passim) oder sich auf die zwei letzten Silben verteilen (Vers 1, 2, 4, passim). Weitere Silben einer letzten Worteinheit werden auf einem *tonus currens* [g] vorgelagert (Vers 3, 7, 17, passim). Dieses Prinzip der Adaptation der Formeln an die Worteinheiten ist eine prosodische Grundregel, die für alle Akzente gilt und die bereits bei der Darstellung des Akzentsystems in Kapitel 4 erörtert wurde, dort allerdings losgelöst vom Kontext. In der Übertragung wird deutlich, dass jeweils die betonte Silbe die charakteristische Melodiewendung trägt, auf die das Akzentzeichen verweist.

b) Bei der Aufeinanderfolge der Melodieformeln stellt sich die Frage nach der Art ihrer Verknüpfung. Hier scheint so etwas wie ein 'Trägheitsgesetz' wirksam zu werden, indem die Motive möglichst auf gleichbleibender Tonhöhe miteinander verknüpft werden.[443] Ein evidentes Beispiel dafür ist das häufig wiederkehrende Aufeinandertreffen der Akzente 10 und 19, etwa in den Versen 7, 9, 14 (und passim), bei dem die Formel für Munach (19) an das vorangehende Motiv für Pashta (10) assimiliert wird (keine der übrigen Munach-Varianten beginnt auf dem Hochton [c]). Diese Bewegungsminimierung hängt auch damit zusammen, dass sich durch die Tonwiederholungen auf unbetonten Silben Rezitationstöne etablieren, auf denen sich die Stimme einpendelt (so etwa in

442 Vergleiche mit Versionen anderer Informanten und mit der Kantillationslehre von Kadari dienten dabei lediglich der Kontrastierung. Ein grundsätzliches Problem solcher Transkriptionen sollte im Auge behalten werden: die 'Verschriftlichung' der *performance* suggeriert eine Verbindlichkeit, die der Ausschnitt so nicht hat. Zwar gibt er eine gültige Version wieder, aber diese ist momentan, und die nächste *performance* wird eine neue, leicht verschiedene und wahrscheinlich ebenso gültige Version liefern. Dass die Demonstrationssituation der Aufnahme einerseits nicht 'realistisch' ist und andererseits den Vorleser zu besonderer Deutlichkeit motiviert, ist mir bewusst. Doch ist dies ein methodisches Problem, das Untersuchungen dieser Art zwangsläufig anhaftet, soweit sie nicht auf live-Mitschnitten im engeren Sinn beruhen.

443 Dieses Phänomen bezeichnet Rosowsky im Zusammenhang mit dem *law of assimilation* als *assimilation of interval* (*Music of the Pentateuch*, 52ff., und *Cantillation*, passim).

den Versen 5 und 8, 2. Teil sowie Vers 16). Von einer Melodieformel zur andern erfolgt meist ein Wechsel zwischen Klangfeldern, die man im Sinne einer Benennung des Kontrastes als 'Klang-' und 'Gegenklangbereich' bezeichnen könnte.

c) Neben melodisch prägnanten und extensiven Formeln gibt es ebenso kurze und wenig profilierte, wobei diese Gegensätze nicht linear, wohl aber tendenziell mit der Häufigkeit und dem hierarchischen Grad der Akzente korreliert sind. Daraus ergibt sich der auffällige Sachverhalt – für dessen Begründung weitergehende Untersuchungen nötig wären –, dass die Disjunktive der hohen Klassen, die praktisch in jedem Vers vorhanden sind, einfache, die der tieferen Klassen dagegen ausgeprägtere Formeln haben. Als Tendenz lässt sich formulieren: je signifikanter die Rolle des Disjunktivs von seinem hierarchischen Grad her ist, desto weniger prominent fällt seine melodische Formel aus. Das hat zur Konsequenz, dass syntaktisch weniger gewichtige Segmente melodisch sehr dominant sein und dass sowohl semantisch wie syntaktisch unwichtig erscheinende Wörter durch eine extensive Formel hervortreten können.[444] Meines Erachtens manifestieren sich in dieser Inkongruenz von Text- und Akzentstrukturen charakteristische Eigenschaften und Momente einer Eigendynamik des Akzentsystems. Entsprechend der rückläufigen Akzentuierung der Verse bezeichnen die Akzente der hohen Klassen (I, II) starke Zäsuren, aber für den weiteren Verlauf informieren sie nur über den Abschluss von Segmenten. Demgegenüber liefern Konjunktive und Disjunktive der tieferen Klassen (III, IV) aufgrund ihrer Kombinationsregeln prospektive Information, indem sie über die zu erwartende Länge eines Verssegmentes orientieren. Dieser Erklärungsversuch ist ein erster Anhaltspunkt für die Ermittlung des melodischen Informationsgehaltes, auf den Akzentgrammatiker vage hingewiesen haben, indem sie mit 'musikalischen Gründen' für die Diversität des Zeichenbestandes argumentiert haben.[445]

444 Vgl. etwa die Akzentuierung von *ašer* in Gen 11,21 oder von *ōtam* in Gen 1,22; zu diesem Ergebnis kam auch Ya'ar (*Cantillation*, 147-149), ohne den Befund jedoch zu begründen.

445 Vgl. Breuer (*Pisūq Ṭeʿamīm*, 37, 58): "Die vielen Regeln der Disjunktive zeigen, dass sie musikalische Zeichen und nicht nur Interpunktionszeichen sind. Für die Interpunktion würden fünf Disjunktive genügen [...]. Der Grund für die Differenzierung der drittrangigen Disjunktive liegt in deren musikalischem Charakter. [...] Ganz zu schweigen davon, dass all die Akente, die andere 'ersetzen' (Shalshelet/Segol, Zaqef qaton/Zaqef gadol, Pashta/Yetiv), keine syntaktischen Ursachen haben. Sie dienen essentiell zur Verschönerung der Melodie. [...] Auch die vielen Regeln für die Konjunktive beweisen, dass diese melodische Zeichen sind. Denn innerhalb des Interpunktionssystems wäre nur Platz für einen Konjunktiv, der allen Disjunktiven vorangeht. [...] Die Konjunktive der tertiären Disjunktive sind ohne Zweifel musikalischer Natur. Sie entbehren jeder syntaktischen Bedeutung, und für die Textinterpretation sind sie nutzlos. Doch sie führen und leiten den Vorleser (*ha-qōreʾ*) und tragen ihren Teil zur Schönheit der Melodie bei." (Übersetzung H.Z.)

Was die Flexibilität der einzelnen Formeln betrifft, ist festzustellen, dass die Tendenz zu Unregelmässigkeiten mit steigender Häufigkeit eines Akzentes zunimmt.[446] Seltenere Akzente indessen – und dazu gehören manche mit besonders ausgeprägten melodischen Wendungen – unterliegen eher einem Regelzwang und werden meist stereotyp eingesetzt, wie etwa die Formel für Revia (7) oder die Verbindung Darga-Tevir (23–12) zeigt. Zu den häufigsten Akzenten überhaupt gehören der Disjunktiv Zaqef qaton und der Konjunktiv Munach, die hier als Beispiele dienen sollen. Ihre Formeln weisen eine beachtliche Variabilität auf, je nachdem, in welchen Kontext sie eingebunden sind. Betrachten wir die Vorkommen von Zaqef qaton (5) in unserem Textausschnitt, ergeben sich aus der Kombination mit dem vorangehenden Akzent zwei charakteristische Ausprägungen mit Varianten. Solche Ausprägungen werden im folgenden als 'Formeltypen' bezeichnet:

Ex. 33: Zaqef qaton im Kontext

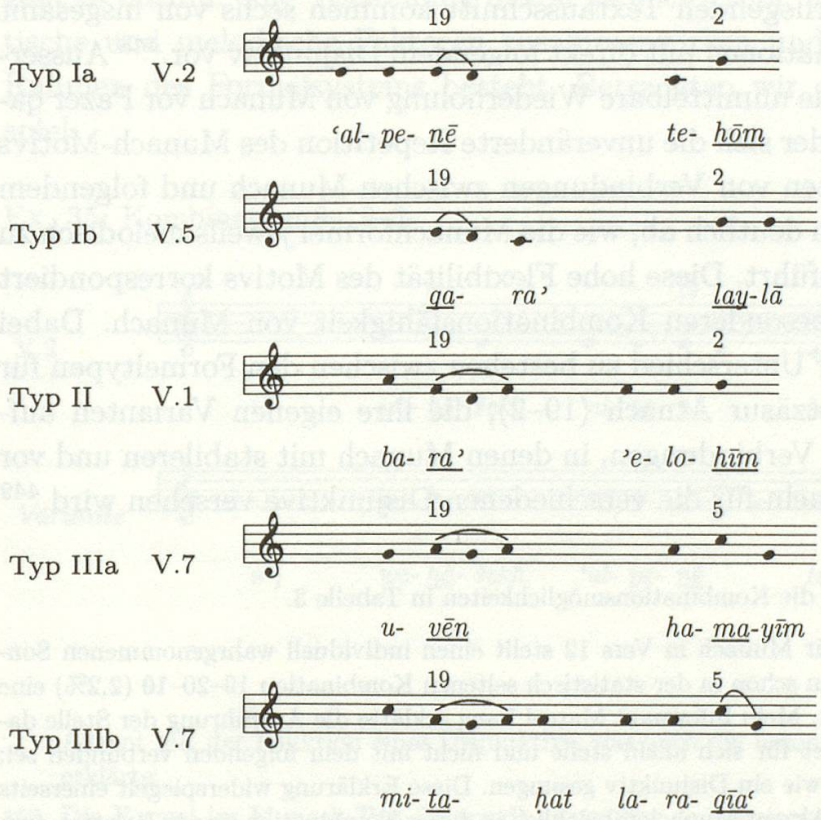
Der erste Formeltyp erscheint in unmittelbarem Anschluss an das Nachbarsegment Pashta (10) mitunter vollständig (Vers 2, 22), mitunter verkürzt, weil die Formel auf ein einsilbiges bzw. paroxytonisches Wort trifft. Der zweite Typ – der in unserer Tradition mit anderer Gewichtung die gleichen drei Töne aufweist – entspricht der Kombination von Zaqef qaton (5) mit seinem einzig möglichen Konjunktiv Munach (19). Er tritt einheitlich auf und passt sich lediglich un-

446 Vgl. dazu die statistischen Angaben in Tabelle 3 (Anhang).

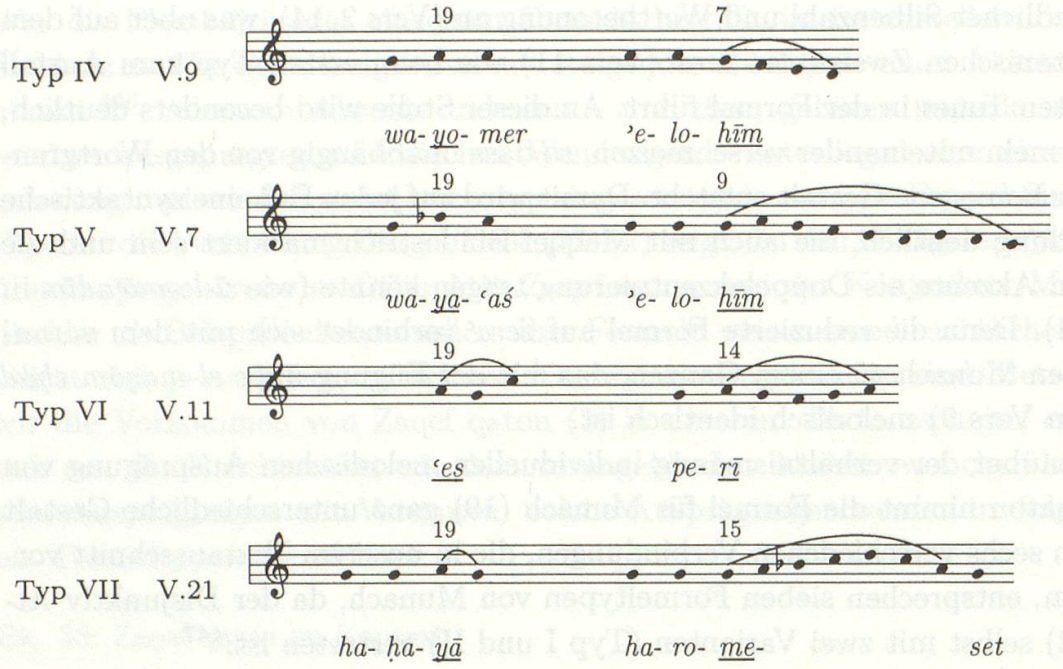
terschiedlicher Silbenzahl und Wortbetonung an (Vers 2, 14), was aber auf dem paroxytonischen Zweisilbler *zeraʿ* (Vers 11) wie beim ersten Typ zum Ausfall des ersten Tones in der Formel führt. An dieser Stelle wird besonders deutlich, wie Formeln miteinander verschmelzen, so dass unabhängig von den Wortgrenzen eine homogene Gestalt entsteht. Damit wird auf jeden Fall eine syntaktische Verbindung deutlich, die auch mit Maqqef-Bindestrich markiert sein und die gleichen Akzente als Doppelakzentuierung tragen könnte (wie *ū-le-mōʿadīm* in Vers 14). Denn die reduzierte Formel auf *zeraʿ* verbindet sich mit dem vorangehenden Munach zu einem Ganzen, das mit der Fügung über *el-maqōm eḥad* (19–5 in Vers 9) melodisch identisch ist.

Gegenüber der verhältnismässig individuellen melodischen Ausprägung von Zaqef qaton nimmt die Formel für Munach (19) ganz unterschiedliche Gestalt an. Den sechs verschiedenen Verbindungen, die in unserem Textausschnitt vorkommen, entsprechen sieben Formeltypen von Munach, da der Disjunktiv Atnach (2) selbst mit zwei Varianten (Typ I und II) vertreten ist:[447]

Ex. 34: Munach im Kontext



447 Weitere Formeltypen finden sich in der Zarqa-Tafel (Anhang, Tabelle 4) sowie bei Rosowsky, *Cantillation*, passim.



Als konjunktiver Akzent ist Munach in jedem Fall mit der folgenden Worteinheit verbunden. Im vorliegenden Textausschnitt kommen sechs von insgesamt acht möglichen Kombinationen mit direkt folgendem Disjunktiv vor.[448] Ausserdem findet sich auch eine unmittelbare Wiederholung von Munach vor Pazer qaton (15) (Vers 21), bei der sich die unveränderte Repetition des Munach-Motivs ergibt. In allen Varianten von Verbindungen zwischen Munach und folgendem Disjunktiv zeichnet sich deutlich ab, wie die Munachformel jeweils melodisch zu der des Disjunktivs hinführt. Diese hohe Flexibilität des Motivs korrespondiert mit dem Befund der besonderen Kombinationsfähigkeit von Munach. Dabei scheint ein signifikanter Unterschied zu bestehen zwischen den Formeltypen für Munach vor der Hauptzäsur Atnach (19–2), die ihre eigenen Varianten aufweist, und den übrigen Verbindungen, in denen Munach mit stabileren und vor allem spezifischen Formeln für die verschiedenen Disjunktive versehen wird.[449]

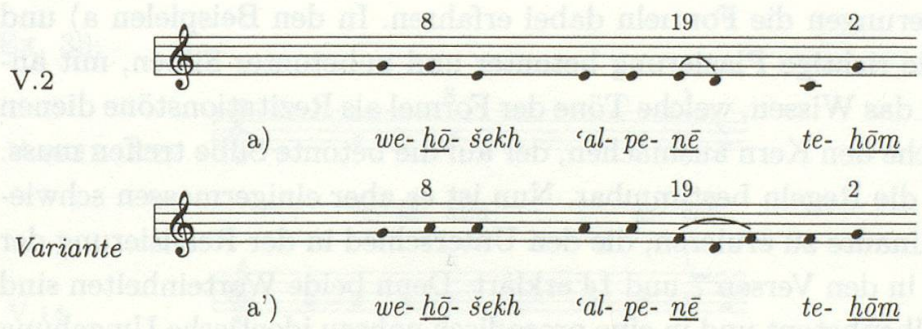
448 Vgl. die Übersicht über die Kombinationsmöglichkeiten in Tabelle 3.

449 Die extensive Formel für Munach in Vers 12 stellt einen individuell wahrgenommenen Sonderfall dar, weil sie allein schon in der statistisch seltenen Kombination 19–20–**10** (2,2%) eine auffallende Position hat. Mein Informant Marcel Lang erklärte die Ausführung der Stelle damit, dass das Wort *'eśev* für sich allein stehe und nicht mit dem folgenden verbunden sei; deshalb werde Munach wie ein Disjunktiv gesungen. Diese Erklärung widerspiegelt einerseits den Umstand, dass der Akzent Munach tatsächlich in dieser Kombination eine in Relation zum folgenden schwache Verbindung markiert (in den meisten Fällen die Konjunktion *kī*, sonst eine andere Konjunktion oder ein einzelnes Wort vor einem *status constructus*); andererseits bietet der Vers exegetische Schwierigkeiten, die sich in Unregelmässigkeiten der Akzentverteilung niedergeschlagen haben. Price, der die Stelle mehrfach zur Sprache bringt, sieht den Akzent Telisha gedola (17) auf *deše* als Ersatz für das regulär zu erwartende Geresh, wodurch die syntaktische Ambiguität des Wortes *deše* aufgehoben würde (Price, *Syntax*, 110, 115, 154f.). Der Munach über *'eśev* wäre demnach ein virtuelles Geresh, d.h. ein konjunktiver

Formeltyp Ia und Ib sind durch Morphologie und Position bedingte Varianten, während Typ II auf eine unterschiedliche Atnachformel reagiert. Die Formeltypen IIIa und IIIb sind Varianten, die bereits im Beispiel 33 vorkamen und die kontextuell bedingt, d.h. von der vorangehenden Formel abhängig sind. Die Typen IV bis VII schliesslich sind individuelle Formen, die zum jeweiligen Disjunktiv hinführen.[450]

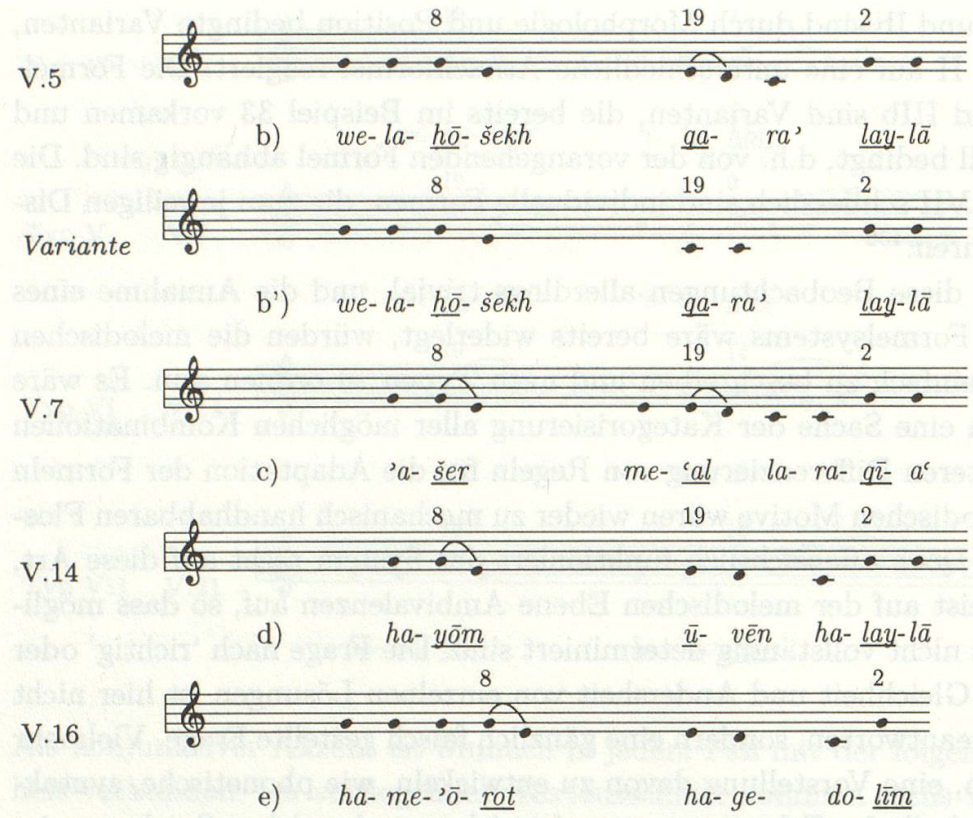
Nun wären diese Beobachtungen allerdings trivial, und die Annahme eines dynamischen Formelsystems wäre bereits widerlegt, würden die melodischen Varianten so einfach zu beschreiben und nach Typen zu ordnen sein. Es wäre dann lediglich eine Sache der Kategorisierung aller möglichen Kombinationen sowie der weiteren Differenzierung von Regeln für die Adaptation der Formeln – und die melodischen Motive wären wieder zu mechanisch handhabbaren Floskeln erstarrt. Doch offensichtlich funktioniert das System nicht auf diese Art, sondern es weist auf der melodischen Ebene Ambivalenzen auf, so dass mögliche Varianten nicht vollständig determiniert sind. Die Frage nach 'richtig' oder 'falsch', nach Gleichheit und Andersheit von einzelnen Lösungen ist hier nicht nur nicht zu beantworten, sondern eine gänzlich falsch gestellte Frage. Vielmehr geht es darum, eine Vorstellung davon zu entwickeln, wie phonetische, syntaktische und melodische Faktoren zusammenwirken und welcher Spielraum im Rahmen des Formelsystems besteht. Betrachten wir dazu ein einfaches Beispiel:

Ex. 35: Kombination 8–19–2



Akzent mit der Funktion eines Disjunktivs, was auch die besondere Art seiner Kantillierung erklärte.

450 Die Formel im Munach-Typ IV wurde gegenüber dem gesungenen Vortrag korrigiert. Dort hat sich in den Versen 9, 11 und 14 ein konsequenter Irrtum bei dem Munach über dem jeweils ersten Wort *wa-yo'mer* festgesetzt, den der Informant bei der Einsichtnahme auch sofort beanstandete. Die betonte Silbe müsste bei Munach vor Revia' stets auf den oberen Ton [a] treffen, wie es in Vers 22 (Mitte) der Fall ist und wie die entsprechenden Stellen in der Übertragung von Gen 22 bestätigen. Ein weiteres Versehen in der Akzentuierung ist zu vermerken in Vers 12 bei Pashta über *zera'*. Auch hier müsste die Wortbetonung auf den Hochton der Formel treffen, also auf der paroxytonischen Pashta-Formel [d-c] stehen.



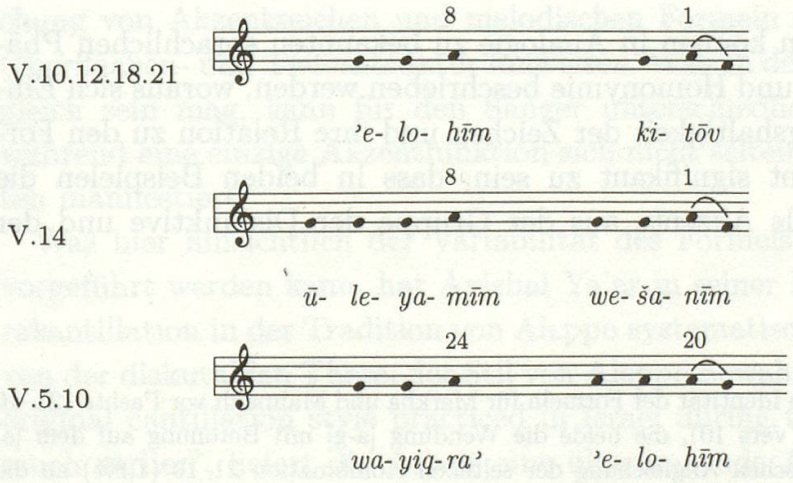
Die Versausschnitte a)-d) haben je die Akzentfolge Tipcha-Munach-Atnach (**8**–19–**2**), stehen also je am Ende des ersten Versteils. Das melodische 'Gerüst' der Formeln markiert einen Verlauf von [g-e]/[e-d]/[c-g]. Interessant ist nun zum einen, wie der Sänger die Töne dem Text zuordnet und zum andern, welche subtilen Veränderungen die Formeln dabei erfahren. In den Beispielen a) und c) geht es um die richtige Plazierung betonter und unbetonter Silben, mit andern Worten um das Wissen, welche Töne der Formel als Rezitationstöne dienen können und welche den Kern ausmachen, der auf die betonte Silbe treffen muss. Soweit scheinen die Regeln bestimmbar. Nun ist es aber einigermassen schwierig, eine Determinante zu eruieren, die den Unterschied in der Realisierung der Munach-Formel in den Versen 7 und 14 erklärt. Denn beide Worteinheiten sind zweisilbig, endsilbenbetont und in eine prosodisch nahezu identische Umgebung eingebettet. Man könnte mutmassen, dass die Varianz durch einen Unterschied in der phonetischen Disposition motiviert sei (Verteilung der Kurz- und Langvokale, Vorkommen des Laryngals ʿ), doch steht dagegen die Formel auf *be-tokh* in Vers 6 als arbiträre Variante. Es scheint also, dass die Varianten gleichwertig sind, und dass Munach – zumal in dieser Kombination (**8**–19–**2**) – eine grosse Freiheit als eine Art Fugenelement aufweist. Die Realisierung der Formeln in Vers 5 ist nicht weniger beachtlich. Hier entsteht ein melodisches Vakuum durch die Erstsilbenbetonung des Wortes *laylā*, welche die Formel für Atnach auf den Kernton [g] reduziert. Das [c] wird nun auf die Munachformel vorgezogen, während die betonte erste Silbe von *qaraʾ* ein Melisma erhält. Doch ist

ebenso die Variante e) denkbar, die nicht nur hypothetisch erschlossen werden kann, sondern durch eine zweite Aufnahme des gleichen Abschnittes und analoge Stellen belegt ist.

Schliesslich findet sich in den Versen 16 und 21 (Ex. 35e) ein bemerkenswerter Fall von Anpassung an ein melodisches Paradigma: die melodische Gestalt für die Akzentkombination **8–2** gleicht sich an diejenige für **8**–19–**2** an. Das hängt offensichtlich damit zusammen, dass das Wort mit dem Atnach (*ha-gedolīm*) genügend Silben aufweist, um die Formel zu plazieren, was in den Versen 4, 8, 22 nicht der Fall ist.[451] Ohne Zweifel wird in dieser wiederholten aussergewöhnlichen Formelbildung auch die Analogie von Textformulierung und Position im Vers wirksam, was sich an anderen Stellen ebenfalls beobachten lässt.[452] Diese Beispiele liessen sich beliebig vermehren, doch mögen sie genügen, um zu illustrieren, wie der Spielraum zwischen der präzisen Anpassung der Formeln an den Text bzw. die Akzentumgebung und der Wahl gleichwertiger Varianten genützt wird.

d) Im vorangehenden Paragraphen wurde die Variabilität des Formelsystems aufgrund der unterschiedlichen melodischen Gestalten verdeutlicht, mit denen ein einzelnes Akzentzeichen umgesetzt werden kann. Gleichzeitig ist auch das gegenteilige Phänomen zu beobachten, dass ein gleichlautendes melodisches Motiv für mehrere verschiedene Akzente eintreten kann. In der Transkription von Gen 1,1-23 findet man etwa, dass sowohl das Motiv für Tipcha vor Sof pasuq (8–1, passim) als auch dasjenige für Qadma vor Mahpakh (24–20, Vers 5, 10) [g-a] (mit Betonung auf dem [a]) lautet.

Ex. 36:

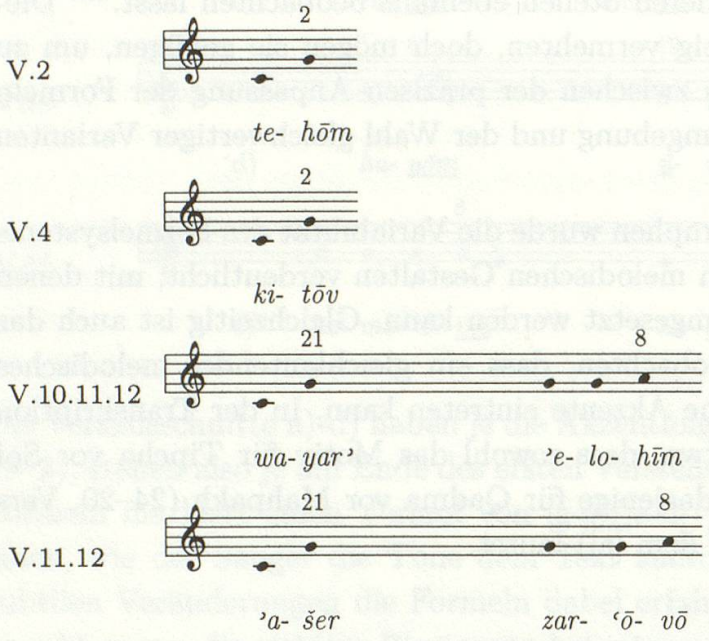


451 Vgl. aber analog ausgeführte Stellen in der Transkription von Gen 22,2.6.9.

452 Man vergleiche zum Beispiel die Folge 19–**2** mit analogen Textformulierungen in Vers 14 und 18 oder die Sequenz **10**–19–**5** in den Versen 14 und 15. Dagegen wird auf unterschiedliche Betonungsverteilung bei gleicher Akzentuation und analogen Formulierungen subtil reagiert (etwa bei der Kombination 19–**2** über *qara'* in den Versen 5 und 10).

Eine weitere Entsprechung besteht zwischen den auf [c-g] lautenden Varianten von Atnach (2) (Verse 2, 4, passim) und Merkha vor Tipcha (21–**8**) in den Versen 10, 11, 12 und 23. Beide haben [g] als Kernton.[453]

Ex. 37:



Solche Überschneidungen können in Analogie zu bekannten sprachlichen Phänomenen als Synonymie und Homonymie beschrieben werden, woraus sich Einsichten in die Bedeutungshaltigkeit der Zeichen und ihre Relation zu den Formeln ergeben. Es scheint signifikant zu sein, dass in beiden Beispielen die Überschneidungen jeweils Akzente aus der Gruppe der Disjunktive und der

453 Demgegenüber scheint die Identität der Formeln für Merkha und Mahpakh vor Pashta (21–**10** in Vers 2 bzw. 20–**10** in Vers 10), die beide die Wendung [a-g] mit Betonung auf dem [a] haben, aus einer systemischen Angleichung der seltenen Kombination 21–**10** (1,8%) an die reguläre Folge 20–**10** zu resultieren. Hier liegt quasi eine doppelte Substitution vor: Merkha (20) ist akzentgrammatisch ein prosodisch bedingtes Substitut für Mahpakh an Stellen, wo zwei betonte Silben aufeinandertreffen (Price, *Syntax*, 127). Nach dem Formelsystem unseres Sängers würde aber gerade die Merkha-Formel nicht in dieses Betonungsmuster passen, da sie eine Betonungskollision bewirkte. Die Ersetzung durch die Mahpakh-Formel vermeidet dies, hebt aber zugleich auch die ursprüngliche Substitution auf (vgl. die analoge Akzentuierung und Kantillation in Gen 22,5, Anhang).

Konjunktive betreffen, dass die gleiche Gestalt also verschiedene Positionen im Vers signalisiert und semantisch unterschiedliche Funktionen übernimmt.[454]

Der Homonymie vergleichbar wäre der in Paragraph c) (p. 199f.) konstatierte Umstand, dass die Zeichen für Munach, Tipcha etc. mit verschiedenen melodischen Formeln besetzt werden, dass sie also im Kontext verschiedene melodische Bedeutungen haben können. Dem Phänomen der Synonymie entspricht bei der Kantillation, dass mehrere Zeichen die gleiche melodische Formel tragen können (z.B. Tipcha/Qadma oder Atnach/Merkha). Diese Analogie lässt sich allerdings nur aus der Perspektive der Zeichenseite des Akzentsystems nachvollziehen. Sobald man die Frage nach der Funktion von Zeichen und Formel einbezieht, wird klar, dass hier in umgekehrter Richtung ebenfalls ein Phänomen der Homonymie vorliegt, insofern als *eine* melodische Gestalt sich auf mehrere Zeichen und Funktionen bezieht. Und wie bei wortsprachlicher Homonymie ist die Bedeutung der gleichlautenden Formeln durch den Kontext, d.h. durch ihre Zugehörigkeit zu disjunktiven oder konjunktiven Akzenten und durch ihre Position in der Akzentkombination hinreichend determiniert.

Solche Phänomene der Überschneidung hat bereits Lachmann in seiner Analyse der Kantillation im tunesischen Djerba angedeutet, wenn er sie auch nicht mit der hier vorgeschlagenen linguistischen Terminologie benannt hat:

> Wie sich aus der Gegenüberstellung [von Akzentzeichen und Melodiewendungen] ergibt, kann in vielen Fällen ein- und dieselbe Melodiewendung an Textstellen auftreten, die verschiedene Akzente – oder Folgen von Akzenten – tragen. Andererseits finden sich [...] an Textstellen mit gleichen Akzenten verschiedene Melodiewendungen.[455]

Wesentlich ist an dieser Beobachtung, dass die Überlagerungen in der Entsprechung von Akzentzeichen und melodischen Formeln auf Differenzen zwischen Oberflächen- und Tiefenstruktur hinweisen. Was an der melodischen Oberfläche gleich sein mag, kann für den Sänger unterschiedliche Bedeutungen haben, während eine einzige Akzentfunktion sich nicht selten in verschiedenen Gestalten manifestiert.

Was hier hinsichtlich der Variabilität des Formelsystems nur exemplarisch vorgeführt werden kann, hat Avishai Ya'ar in seiner Dissertation über die Torakantillation in der Tradition von Aleppo systematisch analysiert. Unabhängig von der diskutablen These, der Stil von Aleppo bewahre "several features of the original cantillation style practiced in Israel during the 9th century and even much earlier", liefert die Arbeit eine überzeugende Auswertung von kohären-

454 Sprachliche Homonymie, d.h. semantische Mehrdeutigkeit, liegt etwa bei dem Wort 'Tor' (der Tor/das Tor) vor, dessen Eindeutigkeit sich aus dem bestimmten Artikel oder aus dem Kontext erschliesst. Synonymie hingegen ist sprachlich gegeben in Alternativausdrücken bei Bedeutungsgleichheit, z.B. 'Schlips', 'Krawatte', 'Binder'.

455 Lachmann, *Gesänge*, 82.

tem Material.[456] Aufgrund von grösseren Textkomplexen, die in verschiedenen Versionen von sieben Informanten vorliegen, unternimmt Ya'ar eine sorgfältige Analyse eines Kantillationsstils, indem er die funktionalen Ebenen der Akzente betrachtet: ihre Gestalt als singuläre Einheit und im Kontext von Kombinationen bzw. Versteilen. Auf dieser Basis beschreibt er alle disjunktiven Akzente systematisch nach folgenden Kriterien: Graphic Symbol, Location and Function, Musical Profile (Main Melodic Formulae, Embellishment Patterns, Level of Self-conservation, Assimilation Procedures, Basic Melodic Sequence).[457] Mit diesen Kriterien leistet er nicht nur die differenzierte und komplexe Beschreibung eines lokalen Stils, sondern auch einen Beitrag zum Verständnis des Formelsystems und geht damit über die erste systematische Beschreibung eines Lokalstils durch Rosowsky hinaus, die aus ihrer praktischen Intention heraus präskriptiv angelegt war.

e) Mit dem Hinweis auf Oberflächen- und Tiefenstruktur des Akzentsystems tritt ein weiteres Moment auf den Plan. Offenbar lernt und verwendet der Sänger mit den Akzentformeln nicht nur melodische Motive, sondern er geht mit musikalischen und grammatischen Funktionen um. Sowohl die Auswahl einer bestimmten Melodieformel für ein Akzentzeichen als auch die Komposition der Formeln zu Segmenten setzt intuitives oder antrainiertes Wissen über die Funktion der einzelnen Elemente voraus. Diesen Umgang mit dem Formelsystem hat Lord mit der Anwendung von Konjugations- und Deklinationsparadigmata in der Verbalsprache verglichen.[458] Demzufolge verfügt der Sänger über Modelle, denen er seine Formeln anpassen kann und über deren Richtigkeit er aufgrund seiner Vertrautheit mit der Tradition und seiner Erfahrung intuitiv Bescheid weiss. Soweit die Formeln nicht nur in Reaktion auf den Text sich verändern, sondern auch, indem sie miteinander kombiniert werden, ist dieses In-Beziehung-Treten immer auch bedeutungsgebend.

Um diesen Aspekt zu illustrieren, greife ich ein verbalsprachliches Beispiel auf, mit dem Peter Faltin die Bedeutungshaltigkeit musikalischer Beziehungen veranschaulicht hat:

> Die beiden Ausdrücke 'Mutter' und 'Mutters' unterscheiden sich als bedeutsame phonetische Strukturen voneinander lediglich durch das Suffix 's', das eine geringe Bedeutungsmodifikation zwischen ihnen ausdrückt. Solange sie in keiner Beziehung zueinander stehen, etwa in zwei verschiedenen Sätzen vorkommen, bezeichnen sie Elemente derselben Klasse, nämlich der Klasse aller Mütter. Durch eine geringfügige syntaktische Operation, durch die an diesen beiden Ausdrücken selbst nicht gerührt wird, ausser, dass sie durch das In-Beziehung-Setzen zu einem Ganzen zusammengefügt werden, indem sie in einer bestimmten Reihenfolge auf-

456 Ya'ar, *Cantillation*, 19.

457 Ya'ar, *Cantillation*, 42ff.

458 Lord, *Sänger*, 65ff.

> einander bezogen werden, entsteht der Ausdruck 'Mutters Mutter' mit der völlig neuen Bedeutung 'Grossmutter'. [...] Das Wesen jeder Beziehung liegt darin, dass sie bedeutungsgebend ist; dadurch unterscheidet sie sich von bloss mechanischer 'Zusammenfügung'.[459]

Dieses Beispiel mag eine Vorstellung von den Bedeutungsdifferenzen vermitteln, die melodische Motive durch minimale Veränderung bei der Einbindung in Formelkomplexe erfahren.

Bei der Torakantillation nun orientiert sich der Sänger zunächst am Vers als einer Einheit, die – wie wir gesehen haben – intern nach bestimmten Modellen weiter strukturiert wird. Anders ausgedrückt: der Sänger internalisiert die Modelle, nach denen Verse akzentuiert sind, und appliziert darauf die melodischen Formeln. Die nachstehende Tabelle gibt einen Überblick über die Akzentverteilung in dem zur Diskussion stehenden Textausschnitt und verdeutlicht die Häufigkeit und Positionierung der Akzentuierungsmodelle. Ihre Darstellung orientiert sich an der Gliederung der Verse durch stereotype Kombinationen, die unabhängig davon, ob sie zu längeren Komplexen erweitert oder infolge von nichtbesetzten Positionen verkürzt sind, den Verlauf der Verse markieren.

459 Faltin, *Syntax*, 2.

Ex. 38: Akzentverteilung Gen 1,1-23

| *Vers* | | |

21, 22) und solche mit gleichgewichtigen Versteilen (1, 6, 8).[460] Essentiell ist aber die Beobachtung, dass sowohl der ganze Vers als auch die beiden Versteile in sich rückläufig determiniert sind.[461] Das zeigt sich nicht zuletzt darin, dass besonders kurze Verse (hier 13, 19, 21) meist nur das zweite Verssegment abdecken, was nicht ausschliesst, dass die syntaktische Struktur eines kurzen Verses auch eine andere Verteilung und eine starke Zäsur mit Atnach erfordern kann (Vers 3). Dass schliesslich innerhalb des Verses auch jede Akzentfolge aus Konjunktiv(en) und Disjunktiv von ihrem Ende her, nämlich von dem jeweiligen Disjunktiv bestimmt wird, wurde bereits bei der Erörterung der Kombinationsmöglichkeiten in Kapitel 4 (p. 154 und p. 153) erwähnt. Das bedeutet für die pragmatische Situation, dass der Sänger einerseits die Struktureinheit von ihrem Ende her überblicken muss: zuerst das Versende, dann die Hauptzäsur, die den Vers teilt, schliesslich die weiteren Segmente, die er weitgehend aufgrund von internalisierten Mustern stereotyper Akzentkombinationen strukturieren kann. Dabei lenken vor allem die disjunktiven Akzente aufgrund ihrer relativen hierarchischen Wertigkeit durch die Verse. Andererseits geben manche Konjunktive, soweit ihre Kombinationsmöglichkeiten eingeschränkt oder gar exklusiv sind, auch eine prospektive Information.

Wenn wir zum Schluss noch einen Blick auf die Transkription von Gen 22,1-24 mit der Synopse der Rezitationsvarianten für Shabbat und Rosh ha-Shana werfen (s. Anhang), zeigt sich, dass die beiden Idiome einander strukturell vollständig entsprechen, was durch die Bezogenheit auf den Text und die identische Akzentuierung gegeben ist. Bei der Lesung für Shabbat lassen sich hier an einer etwas grösseren Textmenge die vorgängigen Beobachtungen zur melodischen Realisierung des Akzentsystems bestätigen. Ergänzend dazu sei auf einige Merkmale hingewiesen, welche die Festlesung charakterisieren. Insgesamt zeichnet sich das melodische Idiom für die Festlesung, das in dieser Tradition als "gehobener Stil" angesehen wird, durch melismenreichere Formeln und durch einen wesentlich grösseren Ambitus aus (eine Duodezime gegenüber der None in der Shabbatlesung). Mit der unterschiedlichen Modalität und dem expressiven Stil geht das Auftreten von grösseren Intervallen, insbesondere von Quinte und Quarte einher. Die Festperikope für Rosh ha-Shana wird wie jene

460 Flenders Hypothese von der Unterteilung der ersten Vershälfte und der daraus resultierenden Dreiteilung in längeren Versen mag für die poetischen Bücher zutreffen, doch wäre am Corpus der prosaischen Bücher, die eine viel breitere Streuung der Verslängen aufweisen, zu prüfen, ob die Unterteilungen allein auf quantitative Gegebenheiten reagieren, oder ob nicht auch qualitative, d.h. syntaktische Kriterien eine Rolle spielen (cf. Flender, *Sprechgesang*, 37ff.).

461 Die Regeln der Rückläufigkeit sind in der Strukturgrammatik von Price für alle Ebenen der Verssegmentierung zusammengestellt. Flender bietet graphische Übersichten über die rückläufigen Kombinationsmöglichkeiten einiger Disjunktive, hat aber die Konsequenzen dieser Gesetzmässigkeit für die Kantillation nur ansatzweise reflektiert (Flender, *Sprechgesang*, 37-46).

an anderen Feiertagen auf fünf Personen verteilt. Dementsprechend endet jeder Abschnitt mit einer besonders ausgestalteten Schlusswendung auf den Akzenten 8–(21–)1 (Vers 3, 8, 14, 19, 24). Generell wird aus der Gegenüberstellung dieser beiden Varianten noch einmal handgreiflich deutlich, dass die Akzente und ihre melodischen Formeln strukturell auf den Text bezogen sind und nicht individuell semantische Aspekte illustrieren.

5.2.6. Kompetenz und Performanz

Wir sind in den vorangehenden Kapiteln davon ausgegangen, dass Akzentsystem und Kantillation eine Reihe von sprachähnlichen Eigenschaften aufweisen. Die Regeln für die Zeichenseite des Systems sind – wie Price überzeugend vorgeführt hat – mit einer deskriptiven Strukturgrammatik erfassbar, und auch die als 'musikalisch' bezeichneten Abweichungen sind weitgehend mit metrischen und prosodischen Erfordernissen zu erklären. Es ist daher vertretbar, hinsichtlich dieser Seite des Akzentsystems von einer konventionellen Zeichensprache zu sprechen. Dagegen bietet die pragmatische Seite des Systems, die formelhafte Umsetzung der Zeichen während der Kantillation, bei aller prosodischen Präzision ein beträchtliches Mass von Ambivalenzen und lässt Raum für individuelle Freiheiten. Die Lösungen sind im einzelnen oft multikausal bedingt und können selbst dann noch arbiträr sein. Diese Eigenschaften qualifizieren das Formelsystem der Kantillation eher als eine den natürlichen Sprachen vergleichbare Ausdrucksweise. Hinzu kommt, dass die Toralesung im Moment der *performance* nicht nur aufgrund der Textmenge, sondern auch, weil sie ein gewisses Tempo erfordert, einen hohen Automatisierungsgrad voraussetzt. Ein Sänger muss sich deshalb – vergleichbar dem Sprecher einer sekundär erworbenen Sprache – ein bestimmtes Mass an Vertrautheit und aktive Kompetenz aneignen, um die Lesung korrekt ausführen zu können. Dabei ist sein Wissen über die Gesetzmässigkeiten der Kantillation mündlich erworben und wird intuitiv gehandhabt.

Selbstverständlich besteht die Formelsprache der Kantillation nur in Koexistenz mit dem Text, zu dessen Kommunikation sie dient, und nicht ohne ihn. Diese triviale Feststellung führt unmittelbar zu der kapitalen Frage nach dem Verhältnis von Hebräischkompetenz und der Befähigung zur Toralesung. Wenn wir uns in Erinnerung rufen, dass die *performance* der Toralesung ja nicht vor einem punktierten und akzentuierten Text ausgeführt wird, und uns zudem klar machen, welches Vorwissen allein schon das Lesen eines hebräischen Textes verlangt, können wir ermessen, worin die Reproduktionsleistung der Kantillation eigentlich besteht. Der Sänger muss nicht nur die Melodieformeln auf den Text applizieren, sondern er muss zuerst die Textaussprache mit Vokalisie-

rung, beweglicher Wortbetonung und wechselnden Positionslängen, aber auch die Versgliederung und die Verseinheiten aufgrund des defizienten Konsonantentextes (re-)konstruieren. Es liegt auf der Hand, dass diese Leistung ohne eine beachtliche Hebräischkompetenz, ohne das selbstverständliche Wissen über Aussprache wie über morphologische und grammatische Gesetzmässigkeiten (etwa die syntaktische Koppelung von *status constructus*-Verbindungen) nicht zu erbringen ist. Nicht zuletzt ist auch die Vertrautheit mit dem Inhalt, den Themen des rezitierten Textes eine wichtige Voraussetzung. Die Rekonstruktion der Toralesung spielt sich demnach auf zwei Ebenen gleichzeitig ab, so dass Textaussprache und -gliederung sich mit der Akzentuation zur Einheit der intonierten Artikulation fügen. Dass diese beiden Ebenen in einer Beziehung der Wechselwirkung zueinander stehen, scheint unmittelbar einsichtig.[462]

Ausgehend von den rudimentären Feststellungen zur Kompetenz hinsichtlich der hebräischen Sprache wie der des Akzentsystems soll in den folgenden beiden Abschnitten nun noch der Prozess des Unterrichts sowie der Vorbereitung auf die Toralesung zur Sprache kommen und schliesslich danach gefragt werden, welche Rolle das Gedächtnis in diesen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit gleichermassen geprägten Situationen, im Wechsel vom punktierten zum unpunktierten Text spielt.

5.3. Methoden der Aneignung

Natürlich ist es denkbar, dass ein Knabe die Toralesung für seine Bar Mitzwa – in der Regel ist es der Wochenabschnitt, auf den sein dreizehnter Geburtstag fällt – von Anfang bis Ende auswendig lernt und dann im entscheidenden Moment vor der *community* wiedergibt. Diese Möglichkeit wird heute wohl von der überwiegenden Mehrheit praktiziert, zumal meist nicht die ganze Parasha, sondern nur einige Verse daraus vorgelesen werden. Eine solche überschaubare Textmenge lässt sich durch wiederholte Imitation eines Vorbildes ohne weiteres als individueller Melodieverlauf memorieren.

Hier soll aber weiterhin der gewissermassen ideale Fall einer funktionierenden *textual community* betrachtet werden, wo Kinder in einer observanten Umgebung sozialisiert werden und schon früh auf verschiedenen Ebenen mit Toratext und Kantillation vertraut werden, indem sie Segenssprüche sagen, die hebräische Schrift und Sprache lernen und in Tora unterwiesen werden. In einer solcherart traditionellen und erziehungszentrierten Umgebung haben Kinder bereits mehrere Jahreszyklen der Toralesung gehört und elementare Formen

462 Vgl. hierzu auch Flender, *Hebrew Psalmody*, 95f.

von Kantillation praktiziert, bevor sie selber in die Tradition der Kantillation eingeführt werden.[463]

Was die Technik der Aneignung betrifft, werden bei der Instruktion von Bar-Mitzwa-Knaben andere Methoden angewandt, als sie ein Vorleser bei der Vorbereitung eines Wochenabschnittes praktiziert. Für die Erstunterweisung sind zwei grundsätzlich verschiedene Wege gebräuchlich, die man als 'exemplarisches' und 'systematisches' Lernen charakterisieren kann.

Der erste, pragmatischere Weg geht aus von einem beliebigen Abschnitt, den der Lernende zuerst mit korrekter Aussprache, Betonung und Gliederung lesen können muss. Allein schon dieses Lesenkönnen setzt ein bestimmtes Mass an Sprachkenntnis und Textverständnis voraus, denn selbst ein punktierter Text kann nicht wie etwa ein lateinischsprachiger Text fortlaufend buchstabiert werden. Erst nach diesem ersten Schritt werden die Melodieformeln zu den Versen hinzugefügt, indem der Lernende Vers für Vers, bei längeren Versen auch kleinere Segmente, nach dem Vorbild des Lehrers wiederholt. Dabei können die Formeln direkt auf den Text appliziert oder aber in einem Zwischenschritt mit den Namen der Akzente, die bei den einzelnen Worteinheiten stehen, verknüpft werden. Diese zweite Methode gleicht dem Lernen einer Melodie mit Solmisationssilben oder verhaltenspsychologisch betrachtet der Bildung von bedingten Reflexen, so dass der Anblick graphischer Zeichen automatisch die Rekonstruktion einer melodischen Gestalt auslöst. In beiden Fällen wird mittels typisierter Textfloskeln eine melodische Gestalt eingeprägt, die dann mit dem tatsächlichen Text aufgefüllt werden kann.[464] Schliesslich werden die einzelnen Verse zusammengesetzt, bis der ganze Abschnitt memoriert ist. Bei diesem Vorgehen wird einerseits ein Abschnitt, zu dem weitere hinzukommen können, als Ganzes gelernt; andererseits – und darauf zielt die mündliche Wiederholung und Memorierung – werden aber auch kognitive Modelle von Formeln und Formelkombinationen gebildet, die in einem neuen Zusammenhang wieder angewandt werden können.

Einen anderen Weg schlägt das systematische Lernen ein, das eine sogenannte Zarqa-Tafel als Paradigma zum Ausgangspunkt nimmt.[465] In dieser

463 Vgl. mAvot V,24 und das Beispiel der orthodoxen Erziehung von Marcel Lang (p. 195 n. 440); über die historische Dimension und die Entwicklung des Judentums zu einer erziehungszentrierten Gesellschaft berichtet Safrai, *Education*, 945-970.

464 Andreas Haug hat im Zusammenhang mit Funktionen von Neumenschrift ebenfalls auf die "Technik der Solmisation" verwiesen und als deren charakteristische Gemeinsamkeit genannt: "Der Zugriff auf die Melodie erfolgt über den Text. Wörter vertreten Wendungen der Melodie" (Haug, *Wechselspiel*, 37).

465 Der Name bezieht sich auf das Akzentzeichen Zarqa (9), das in den sefardischen Versionen der Tafel an erster Stelle steht. Solche Namenlisten sind seit dem 9. Jahrhundert in masoretischen Traktaten, etwa in *Diqduqē ha-Ṭeʿamim* von Ahron Ben Asher, zu finden (Baer/Strack, *Dikduke Ha-T^{e}amim*, 17 [§ 16a]; vgl. Yeivin, *Introduction*, 164 [§ 190]). Erwähnenswert ist der Umstand, dass solche Listen mit Lesezeichen ungefähr gleichzeitig auch in byzantinischen

nach dem Muster eines Merkspruches zum Memorieren von Daten aufgebauten Liste können die Akzentnamen abgelesen und mit den zugehörigen Melodieformeln rezitiert werden. Die nachstehende Abbildung (5) gibt eine Zarqa-Tafel mit aschkenasischer Anordnung der Namen wieder, wie sie etwa den Druckausgaben des Pentateuch beigegeben ist. Typischerweise gibt es zu diesen für den praktischen Gebrauch gedachten Listen keine Transkriptionen der Formeln in westlicher Notation.[466] Die Namen tragen jeweils das entsprechende Akzentzeichen, so dass beim Memorieren Zeichen, Name und Formel kognitiv verknüpft und Reaktionsmuster bedingter Reflexe erzeugt werden können.

ABB. 5: Zarqa-Tafel (aschkenasisch)

קַדְמָא מְנַח יַרְקָא מְנַח סֶגוֹל מְנַח ו מְנַח רְבִיעִי מַהְפַּךְ
פַּשְׁטָא זָקֵף קָטֹן זָקֵף־גָּדוֹל מֵרְכָא טִפְחָא מְנַח אֶתְנַחְתָּא
פָּזֵר תְּלִישָׁא־קְטַנָּה תְּלִישָׁא־גְדוֹלָה קַדְמָא וְאַזְלָא
אַזְלָא־גֵּרֵשׁ גֵּרְשַׁיִם דַּרְגָּא תְּבִיר יְתִיב פְּסִיק ו סוֹף־פָּסוּק׃
שַׁלְשֶׁלֶת קַרְנֵי־פָרָה מֵרְכָא־כְּפוּלָה יָרֵחַ־בֶּן־יוֹמוֹ׃

Transkribiert man die Kantillation dieser Akzentliste nach der litauischen Tradition (vgl. Tabelle 4), so wird sichtbar, dass die Akzente sowohl in isolierter Stellung als auch in Kombinationen aneinander gereiht werden, so dass alle mindestens einmal vorkommen.[467] Die Anordnung nimmt offenbar Rücksicht einerseits auf stereotype Akzentfolgen, andererseits auf die Häufigkeit der Zeichen. Zudem ist die Liste analog zur regulären Versteilung in zwei Teile gegliedert, die auf Atnach/Etnachta (2) bzw. Sof pasuq (1) enden, während die vier seltensten Akzente gleichsam als Anhang hinzugefügt sind. Mit der Zarqa-Tafel werden also Formeln und Verbindungen gelernt, doch handelt es sich auch hier – wie bei der Anwendung auf konkreten Toratext – um flexible Gestalten und

Lektionaren vorkommen (etwa in den Handschriften *Sinaiticus 8* und *217*, datiert auf das 10./11. Jahrhundert; vgl. dazu Haas, *Byzantinische Notationen*, 114f., und Engberg, *Ekphonetic Notation*, 101).

466 Eine Ausnahme bildet die Notation der Melodiewendungen in einer Zarqa-Tafel für die Toralesung nach der litauischen Tradition bei Weinfeld, *Ṭaʿamē ha-Miqra*, קכ"ג [p. 123].

467 Nach einer Aufnahme von Marcel Lang (4.7.1996). Transkriptionen von Zarqa-Tafeln aus vier verschiedenen Traditionen samt einem analytischen Vergleich liefert Flender (*Sprechgesang*, 69-75, 153-156). Seine "Zarqa-Tafel der Aschkenasim", die ich mit den Aufnahmen des gleichen Informanten (Avigdor Herzog) bei Kadari (*we-šinnantam*) vergleichen konnte, weist einige unglaubwürdig transkribierte Wendungen auf und enthält auch nicht alle Akzente (es fehlen ohne Begründung Pashta, Yetiv, Telisha qetana, Mahpakh, Merkha khefulla und Yareach ben Yomo).

nicht etwa um prototypische Modelle. Denn die Melodiewendungen werden mit der Zarqa-Tafel nicht zu Idealen abstrahiert, sondern sie nehmen, indem sie auf die Akzentnamen appliziert werden, lediglich *eine* von allen möglichen Gestalten an. Das heisst, mit der Formulierung von Andreas Haug gesprochen, dass die Akzentnamen den "Zugriff auf die Melodie" ermöglichen[468]. So entstehen in den meisten Fällen passende Beispiele für die Applikation der Formeln, zuweilen auch dafür, wie überzählige Silben untergebracht werden. Einzig im Fall von Yetiv (11) ergibt sich eine paradoxe Lösung, weil der Akzentname nicht dem paroxytonischen Betonungsmuster jener Wörter entspricht, die in der Tora tatsächlich mit Yetiv akzentuiert sind. In Übereinstimmung mit den Akzentregeln wird aber die Formel bei der Applikation auf den Text automatisch auf ihren betonten Kern [d-c] reduziert, ohne dass ein Konflikt entstehen würde.

Nachdem sich ein Lernender die Melodiewendungen anhand einer Zarqa-Tafel eingeprägt hat, kann er die Formeln im Prinzip auf jeden beliebigen Textabschnitt übertragen. Allerdings wird er noch das Vorbild eines Lehrers brauchen, um sich die subtilen Gesetzmässigkeiten der Adaption so sicher anzueignen, dass er die Formeln intuitiv richtig einsetzen kann. Die Übertragung geschieht sinnvollerweise wieder über den Zwischenschritt, dass der Lernende den Abschnitt zuerst mit den Akzentnamen kantilliert und erst dann zur Kantillation des Textes übergeht.[469]

Es ist naheliegend, dass eine Kombination der beiden skizzierten Wege sich am ehesten als effizient erweist und deswegen auch im Unterricht praktiziert wird. Eine solche gemischte Methode wendet das Lehrwerk von Kadari an, das im Auftrag des israelischen Erziehungsministeriums für die Instruktion von Bar-Mitzwa-Knaben geschaffen wurde und das auch in der Diaspora verwendet wird. Es macht auf geschickte Weise von audiovisuellen Mitteln Gebrauch (die Kantillation wird für vier wichtige Traditionsstränge mit Tonbandaufnahmen vermittelt; im Text werden Akzentfunktionen durch Farben verdeutlicht und betonte Silben durch grössere Schrift hervorgehoben; in vorbereitenden Aufgaben wird das Erkennen von syntaktischen Komplexen im Hinblick auf die logische Versgliederung geübt). Kadari geht zwar nicht von einer Zarqa-Tafel aus, führt aber die Melodieformeln für die einzelnen Akzente in systematischer Folge ein, indem er bei den elementaren Zellen (Sof pasuq, Atnach) beginnt, diese mit ihren Konjunktiven ergänzt und bis zu den stereotypen Folgen für die Sof pasuq- und Atnach-Segmente (21–**8**–21–**1** bzw. 21–**8**–19–**2**) erweitert.

468 Haug, *Wechselspiel*, 37

469 Marcel Lang, der langjährige Erfahrung in der Unterweisung von Bar Mitzwa-Knaben hat, hält auch den umgekehrten Weg für praktikabel. Er lässt, wenn der Text in Aussprache und Gliederung beherrscht wird, diesen zuerst mit den melodischen Formeln singen. Erst im nächsten Schritt wird der gleiche Abschnitt dann mit den Akzentnamen wiederholt, so dass die melodischen Formeln abstrahiert und verallgemeinert werden können.

Schrittweise kommen die Disjunktive aus den tieferen Klassen hinzu, immer in typischen Kombinationen und mit den zugehörigen Konjunktiven, wobei die seltenen Akzente bis zum Ende aufgespart werden. Auch in der Applikation der Formeln wählt Kadari ein probates kombiniertes Verfahren. Nachdem eine Formel mit dem Akzentnamen eingeführt ist, wird sie auf eine Reihe von ausgewählten Stellen appliziert und so in ihren Adaptionsmöglichkeiten geübt. So werden zuerst nur Verssegmente, sehr bald aber auch ganze Verse im Zusammenhang kantilliert, bis am Schluss die Lesung von Shema' und Dekalog als zweier zentraler Textabschnitte erreicht wird.[470]

Zwar lassen sich die Methoden der Erstunterweisung – zumindest äusserlich – relativ klar nachvollziehen, doch ist damit noch nichts über Automatisierungsprozesse und intuitive Regelbildung gesagt. Es gibt kaum Anhaltspunkte dafür, wieweit im Anfängerstadium noch eine individuelle Melodie- und Textgestalt erinnert wird und wieweit aufgrund eines generativen Systems konstruktive Strukturen gebildet und angewandt werden. Dass auch bei diesem 'Spracherwerb' ein generatives System wirksam wird, ist eine plausibel erscheinende Vermutung. Deren Erhärtung bedürfte allerdings einer verlässlichen empirischen Grundlage.

Für den erfahrenen Sänger, der sich regelmässig auf die Vorlesung des Wochenabschnittes vorbereitet, stellt sich das Problem des Lernens ganz anders dar als für den Anfänger. Er ist mit dem Akzent- und Formelsystem genügend vertraut, so dass er den masoretischen Text aus einem Codex fliessend und auch in hohem Tempo kantillieren kann. Für die kultische Lesung muss er sich den Text und dessen Kantillation aber so zu eigen machen, dass er eine gültige *performance* der Textlesung aus der *unpunktierten* Torarolle vollziehen kann. Hier kommt nun die Frage nach der Memorierung aller beteiligten Faktoren hinzu, ein Problem, das bis jetzt nicht explizit thematisiert wurde, da zunächst von der Umsetzung der Zeichen durch das melodische Formelsystem und damit implizit

470 Ein technisch avanciertes Lehrmittel für die Vorbereitung auf Bar Mitzwa ist von ORT International in Form einer multimedialen CD-ROM entwickelt worden (*Navigating the Bible* [1997]; eine deutsche Version erschien unter dem Titel *Tour durch die Bibel* [1999]). Geboten wird der hebräische Text von Tora und Haftarot mit Punktation und Akzenten (oder auch ohne), parallel dazu die Transkription des Hebräischen oder eine Übersetzung ins Englische bzw. Deutsche. Hinzu kommen Zusatzprogramme mit rabbinischen Auslegungen zu den Wochenabschnitten, Erklärungen und geschichtliche Informationen zu Gottesdienst, Bar-Mitzwa-Zeremonie, Toralesung und Te'amim. Neuartig ist die Möglichkeit, sich am Bildschirm den Text eines Abschnitts anzeigen und dazu die Verse einzeln oder abschnittweise vorsingen zu lassen, wobei eine optische Markierung das gerade Gesungene hervorhebt. Unter dem Stichwort "Noten für die Tora" erscheinen die Akzentkombinationen einer Zarqa-Tafel mit einer Umsetzung in westliche Notation und in gesungener Wiedergabe (ebenfalls durch Kantor Moshe Haschel, London, nach litauischer Tradition). Ein solches Lehrmittel hat den Vorzug, dass keine Voraussetzungen nötig sind, um die Kantillation eines Abschnittes (auswendig) zu lernen. Fraglich ist aber, ob aufgrund der Reproduktion einer einzelnen *performance* ein kompetenter Umgang mit dem Akzentsystem erworben werden kann.

von akzentuiertem Text die Rede war. Bevor wir aber auf die Gedächtnisleistung von kompetenten Mitgliedern der *textual community* und von Sängern, die als *Baʿalē Qerīʾā* erprobt sind, eingehen, mag es dienlich sein, eine mögliche Vorgehensweise zur Vorbereitung der Wochenabschnitte zu skizzieren.

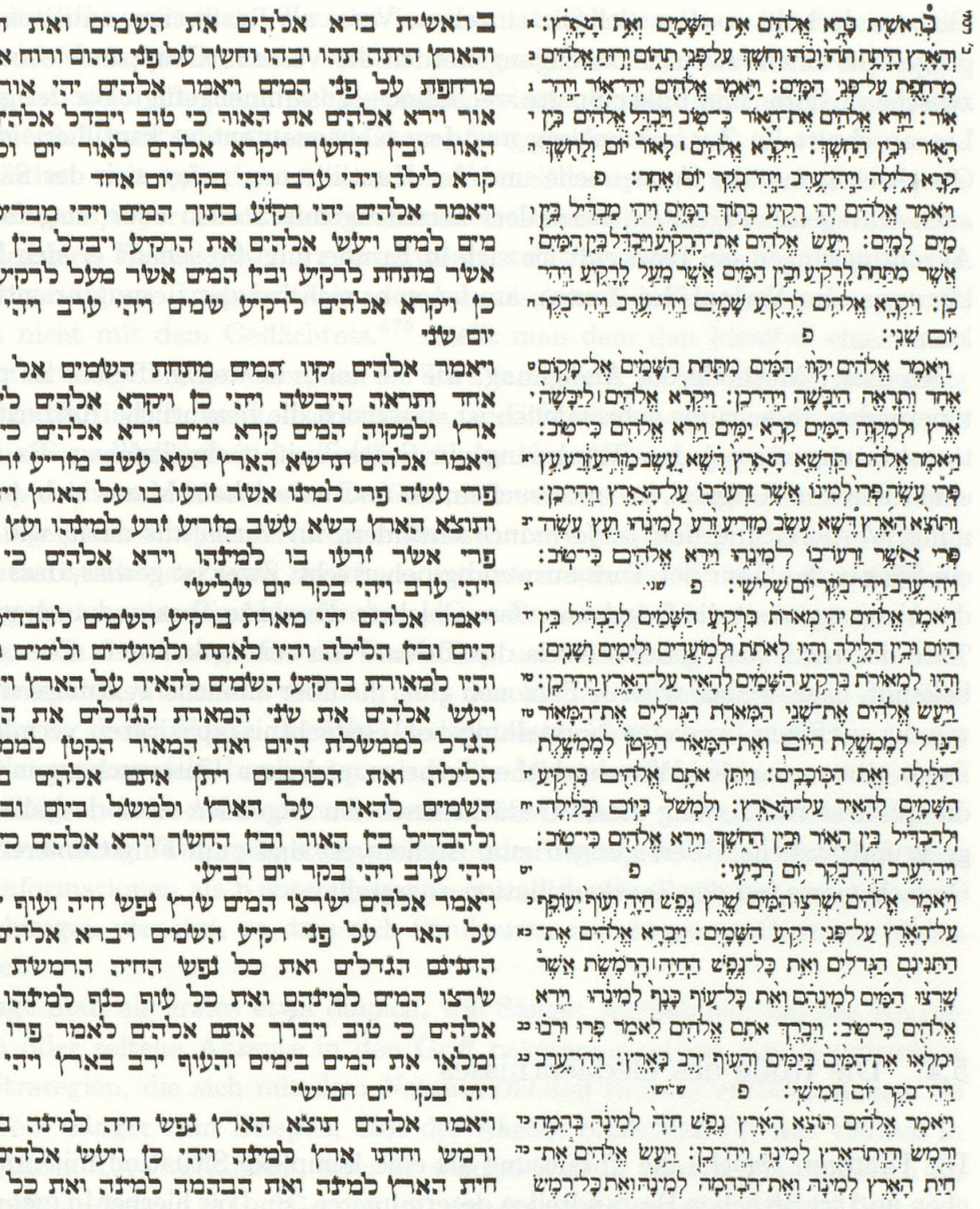
Die meisten Sänger verwenden hierzu einen sogenannten *Tiqqūn qorʾīm*, ein Buch, in dem – wie der folgende Ausschnitt (Abb. 6) zeigt – der Text der fünf Bücher der Tora synoptisch abgedruckt ist: so wie er in der Torarolle erscheint in der linken Spalte und rechts mit der diakritischen Ausrüstung des masoretischen Textes inklusive den Angaben über den Wechsel der Vorleser.[471]

Die linke Spalte gibt ein für Torarollen typisches Schriftbild wieder: die Lettern haben die charakteristische Form der mit dem Federkiel geschriebenen Quadratschrift, sieben der Zeichen (שעטנ"ז ג"ץ) sind mit *tagīm*, sogenannten 'Krönchen', versehen, die nichts mit Punktation zu tun haben, sondern kalligraphische Verzierungen darstellen. Die einzelnen Wörter trennt ein Abstand von der Breite eines Buchstabens, aber zwischen den einzelnen Versen sind keine Zäsuren vorhanden. Hingegen machen Paragraphenabsätze (*parašiyyōt*) eine auf inhaltlichen Kriterien beruhende Gliederung deutlich.[472] In dem wiedergegebenen Abschnitt (Gen 1,1-25) sind dies relativ kurze Einheiten, welche die Schilderungen der sechs Schöpfungstage voneinander absetzen. Manche Paragraphen erstrecken sich aber ohne eine Zäsur über eine bis mehrere Spalten.

471 Seit wann solche Studienbücher gebräuchlich sind, hat sich im Rahmen dieser Studie nicht ermitteln lassen.

472 Unterschieden werden 'offene' Paragraphen (*parašiyyōt petuḥōt*), nach denen der Text auf einer neuen Zeile fortgesetzt werden muss, und 'geschlossene' (*setūmōt*), bei denen ein Zwischenraum in der Breite von neun Buchstaben genügt. Die Einteilung in Parashiyyot scheint sehr alt zu sein und bereits vor der Verseinteilung bestanden zu haben, wie man aufgrund von Erwähnungen in tannaitischen Midraschim (Sifra Lev 1,1 [p. 6] und Sifre Deut § 36 [p. 65f.]) schliessen kann. Sie ist Bestandteil der kanonischen Schriftüberlieferung und wurde in Listen mit den Anfangswörtern – endgültig durch Maimonides (Yad, Sefer Tora 8,4) – festgehalten (vgl. hierzu Yeivin, *Introduction*, 40-42 [§ 74]; Dotan, *Masorah*, 1407).

Abb. 6: *Tiqqūn qor'īm* (Ed. Bne-Brak 1990)



בראשית ברא אלהים את השמים ואת הארץ
והארץ היתה תהו ובהו וחשך על פני תהום ורוח אלהים
מרחפת על פני המים ויאמר אלהים יהי אור ויהי
אור וירא אלהים את האור כי טוב ויבדל אלהים בין
האור ובין החשך ויקרא אלהים לאור יום ולחשך
קרא לילה ויהי ערב ויהי בקר יום אחד
ויאמר אלהים יהי רקיע בתוך המים ויהי מבדיל בין
מים למים ויעש אלהים את הרקיע ויבדל בין המים
אשר מתחת לרקיע ובין המים אשר מעל לרקיע ויהי
כן ויקרא אלהים לרקיע שמים ויהי ערב ויהי בקר
יום שני
ויאמר אלהים יקוו המים מתחת השמים אל מקום
אחד ותראה היבשה ויהי כן ויקרא אלהים ליבשה
ארץ ולמקוה המים קרא ימים וירא אלהים כי טוב
ויאמר אלהים תדשא הארץ דשא עשב מזריע זרע עץ
פרי עשה פרי למינו אשר זרעו בו על הארץ ויהי כן
ותוצא הארץ דשא עשב מזריע זרע למינהו ועץ עשה
פרי אשר זרעו בו למינהו וירא אלהים כי טוב
ויהי ערב ויהי בקר יום שלישי
ויאמר אלהים יהי מארת ברקיע השמים להבדיל בין
היום ובין הלילה והיו לאתת ולמועדים ולימים ושנים
והיו למאורת ברקיע השמים להאיר על הארץ ויהי כן
ויעש אלהים את שני המארת הגדלים את המאור
הגדל לממשלת היום ואת המאור הקטן לממשלת
הלילה ואת הכוכבים ויתן אתם אלהים ברקיע
השמים להאיר על הארץ ולמשל ביום ובלילה
ולהבדיל בין האור ובין החשך וירא אלהים כי טוב
ויהי ערב ויהי בקר יום רביעי
ויאמר אלהים ישרצו המים שרץ נפש חיה ועוף יעופף
על הארץ על פני רקיע השמים ויברא אלהים את
התנינם הגדלים ואת כל נפש החיה הרמשת אשר
שרצו המים למינהם ואת כל עוף כנף למינהו וירא
אלהים כי טוב ויברך אתם אלהים לאמר פרו ורבו
ומלאו את המים בימים והעוף ירב בארץ ויהי ערב
ויהי בקר יום חמישי
ויאמר אלהים תוצא הארץ נפש חיה למינה בהמה
ורמש וחיתו ארץ למינה ויהי כן ויעש אלהים את
חית הארץ למינה ואת הבהמה למינה ואת כל רמש

Von entscheidender Bedeutung ist an der Synopse des *Tiqqūn qor'īm*, dass die Aufteilung des Textes in Zeilen und Paragraphen in beiden Spalten etwa identisch ist und dass auch die Kolumnenlänge von 42 Zeilen einem Mass entspricht, das sich im Laufe der Zeit für Torarollen als häufig eingehaltene Norm etabliert hat. Dies erlaubt dem Sänger, beide Kolumnen quasi synchron aufzunehmen, indem er fortlaufend zwischen dem punktierten und dem unpunktierten Text hin und her wechselt. Als praktikable Methode für die Vorbereitung scheint sich nach Aussage meiner Gewährspersonen folgendes Vorgehen zu bewähren:

die Verse einer Leseeinheit (hier z.B. 1-13 und 14-23) werden einzeln zuerst aus dem masoretischen Text gelesen und dann mit Blick auf den unpunktierten Text wiederholt, so dass sich die einzelnen Verse als Rezitationseinheiten einprägen. In einem zweiten Durchgang werden die Verse in Gruppen – ebenfalls zwischen rechter und linker Spalte wechselnd – zusammengefügt, bis der ganze Leseabschnitt im Zusammenhang aus dem Konsonantentext kantilliert ist.[473] Gleichzeitig mit der Aussprache und der Kantillierung prägt sich der Sänger auch Unregelmässigkeiten, besonders herausragende Stellen oder ausgefallene Akzentuierungen ein bzw. ruft sie sich in Erinnerung. So schafft er sich Markierungen im Verlauf des Textes, an denen er sich bei der Lesung orientieren kann.

An dieser Methode der Aneignung, wie sie heute in weiten Teilen des praktizierenden Judentums gebräuchlich ist, lässt sich die beachtliche Rekonstruktionsleistung einer jeden Toralesung ein Stück weit nachvollziehen. Es wäre eine lohnende Aufgabe, zu untersuchen, ob und in welchem Masse sich Aneignung, Vorbereitung und *performance* verändern im Verhältnis dazu, wie weit ein Sänger den Text der Tora auswendig beherrscht. Zwar ist gewiss, dass es in der Vergangenheit die Regel war, dass Gelehrte die ganze Tora und auch grosse Teile des restlichen Tanakh sowie des Talmud auswendig konnten. Ebenso ist bekannt, dass es nach wie vor Personen gibt, die über ähnliche Textmassen auswendig verfügen, was eine Vorstellung von Gedächtniskapazitäten vermittelt. Doch gibt es meines Wissens bisher keine empirischen Untersuchungen über die qualitative Leistung dieses Gedächtnisses. Im folgenden seien deshalb einige grundsätzliche Überlegungen zum Stellenwert und zum Funktionieren des Gedächtnisses bei der Torakantillation angestellt.

5.4. Die Rolle des Gedächtnisses

Die Faktoren, welche die Toralesung als eine komplexe Situation mit mündlichen und schriftlichen Bestandteilen determinieren, sind bis hierher in mehreren Anläufen zusammengetragen worden. Vorliegend ist ein Text, der als schriftliche Tora überliefert ist, der aber nicht nur auf mündliche Verlautbarung abzielt, sondern auch in weiten Teilen auf mündliche Komposition und Phasen rein mündlicher Tradierung zurückgeht. So basiert nicht nur die Kantillation,

473 Möglich ist die kumulierende Wiederholung der Verse (1+2, 1+2+3, 1+2+3+4 usw.), die aber den Nachteil hat, dass Anfänge von Abschnitten besser und Schlüsse weniger gut beherrscht werden. Marcel Lang geht aus diesem Grund nach einer andern Reihung vor (1+2, 2+3, 3+4 usw.) und beginnt auch mit dem letzten, siebten Teil des Wochenabschnittes.

sondern auch der Text selbst auf formelhaften Strukturen.[474] Die Komplexität der Situation besteht mithin in der Überlagerung verschiedener Stadien: Der ursprüngliche mündliche Text ist in einer schriftlichen Form kondensiert, die keinerlei Veränderung mehr zulässt, während die Elemente seiner intonierten Artikulation im Stadium des Mündlichen belassen und lediglich im Hintergrund als eine Art Kontrollnotation (Masora) festgehalten sind.

Operiert man mit dem Ansatz der Formeltheorie und stellt fest, dass ein Sänger eine *performance* nach bestimmten Gesetzmässigkeiten im Rahmen eines flexiblen Formelsystems rekonstruiert, trifft man auf das Problem, wie er die ungezählten Irregularitäten des kanonischen Schrifttextes meistern soll, wenn nicht mit dem Gedächtnis.[475] Stellt man dem den Idealfall eines kompetenten Sängers gegenüber, der die Tora samt ihrer Akzentuierung auswendig beherrscht, liegt es nahe, ökonomische Gedächtnisstrategien anzunehmen, die auf die Formelhaftigkeit des Textes wie der Kantillation reagieren.

Empirische und historische Gedächtnisforschung wie auch zahlreiche Untersuchungen zu *orality* in den letzten Jahrzehnten haben erbracht, dass Gedächtnis mehr ist als das blosse Speichern von Informationen.[476] Gedächtnisbildung bedeutet vielmehr das Ablaufen komplexer Prozesse der Mustererkennung, der Anlage von Strukturen für die Codierung und Sicherung von Informationen, welche später wiederum das Abrufen des Erinnerten ermöglichen. Zur Beschreibung dieser Funktionen des Gedächtnisses dient ein Modell, das häufig als 'Netzwerkmodell' bezeichnet wird. Die Metapher des Netzes – sie ist gegenwärtig auch in der Rede vom 'vernetzten Denken' – vermittelt eine bildliche Vorstellung davon, wie komplexe mentale Prozesse ablaufen. Demnach werden Informationen als Knoten gespeichert und durch semantische und formale Beziehungen vernetzt, so dass sich Strukturen verschiedener Ordnung bilden können.

Fragt man als erstes etwa danach, wie Sänger Ausnahmen bei der Kantillation oder seltene Akzente in den Griff bekommen, stösst man unmittelbar auf Strategien, die sich mit dem Netzwerkmodell sinnvoll erklären lassen. So weiss ein Sänger zum Beispiel, dass der Akzent Shalshelet (4) nur viermal in der ganzen Tora vorkommt, aber er wird sich nicht etwa alphanumerisch an die Stellen erinnern, z.B. "Gen 19,16", sondern wissen, auf welchem Wort und in welchem Kontext das Zeichen vorkommt, das er ja auch anhand dieser Stel-

474 Zum Problem der mündlichen Komposition und Struktur des Tanakh vgl. Barr, *Holy Scripture*; Zuber, *Studien*, 74-98, und Culley, *Oral Tradition*.

475 Interessant ist, dass die häufig zu hörenden Klagen über die Unfähigkeit heutiger Vorleser weniger deren Hebräischkenntnisse oder ihren Gesang betreffen, sondern vielmehr ihre Ignoranz, was die Betonung und die korrekte Aussprache von abweichenden Wortformen betrifft.

476 Vgl. Carruthers, *Book of Memory*; Arbinger, *Gedächtnis*; Rubin, *Memory*; zur Bildung perzeptiver Strukturen und zu neuronalen Netzwerkmodellen vgl. auch Thomas H. Stoffer: "Wahrnehmung. V. Strukturmodelle", in: MGG_2, Bd. 9 (1998), 1855-1865.

len gelernt hat. Nicht selten wird seine Erinnerung bei solchen raren und irregulären Akzentuationen noch durch eine exegetische Erklärung ergänzt, die er beim Tora- oder Talmudstudium erfahren hat.[477] (Diese Art der Erinnerung bzw. der Zitation von Stichworten, die immer auch mit ihrem Kontext korreliert werden können, ist typisch für mündlichen Diskurs und mündliche Überlieferung. Sie wird im zweiten Teil dieser Arbeit im Zusammenhang mit dem vernetzten Denken der Rabbinen, wie es sich in den Auslegungen des Midrasch und in den talmudischen Diskussionen manifestiert, ausführlicher zur Sprache kommen.) Gleichermassen erinnern sich Sänger an ausgefallene Akzentkombinationen, indem sie die Akzentuierung mit dem Text assoziieren und diesen im Kontext verorten können.[478] Auf der andern Seite zeigt eine Bemerkung des Informanten Marcel Lang, wie er sich bei der Toralesung an Mustern stereotyper Akzentkombinationen orientiert: Wenn er beim "leienen" (jidd. für 'vorlesen') nicht weiterkomme oder einen Fehler gemacht habe, erkenne er einen guten Souffleur daran, dass dieser ihm das richtige Stichwort gebe, nämlich den Anfang und nicht Mitte oder Ende einer Akzentfolge.

Ein Aspekt, der in seiner Bedeutung wohl kaum überschätzt werden kann, ist die Vernetzung von melodischen und textlichen Strukturen. Schon in einem bereits erwähnten Kommentar der Tosafisten heisst es, dass leichter zu erinnern sei, was man mit Melodie gelernt habe, und Sa'adya Ga'on erklärt zu den Akzenten, dass sie das Lesen erleichterten und die Erinnerung stützten (cf. supra p. 95 n. 218). Darüber hinaus transportiert die melodische Komponente auch für die Hörer eine wichtige Information, insofern als sie die Redeeinheiten der Verse als Intonationseinheiten kennzeichnet. Das Verständnis wird u.a. dadurch gesichert, dass im Kommunikationssystem von Vorbeter und Gemeinde auch die Hörer die Konventionen der Intonation kennen. Vor allem aber unterstützen solche Intonationsmuster die Erinnerung des Vorlesers an die korrekte Aussprache und Gliederung des Textes, während umgekehrt auch der Text das Abrufen der formelhaften Melodieverläufe befördert. Beide Ebenen – Textaussprache und Melodiegestalt – wirken also systemisch zusammen, wobei

477 Der Gewährsmann E. S., der selber nicht als Vorleser wirkt, aber das Akzentsystem beherrscht, berichtete mir, dass er die Melodien der ganz seltenen Akzente nicht alle kenne. Doch habe er die schwierige Melodie für Shalshelet gelernt und sich merken können, weil sie in seiner Bar-Mitzwa-Parasha (*Tzaw*, Lev 6,1-8,36) vorkam (Lev 8,23). Dazu liefert er auch die traditionelle, auf den Midrasch gestützte sinnstiftende Erklärung, dass der seltene Akzent hier ein Moment der Wiederholung bzw. des zögernden Ansetzens markiere (vgl. dazu Weisberg, *Rare Accents*, 65f.).

478 Mein Gewährsmann I. H. wies darauf hin, dass die einzelnen Bücher des Pentateuch unterschiedlich schwer zu lernen seien, dass etwa Gen und Ex aufgrund zahlreicher Wiederholungen, die aber unterschiedlich akzentuiert sind, besonders schwierig seien. Ausserdem gelten einzelne Parashot als besonders anspruchsvoll, weshalb er auch für die Vorbereitung unterschiedlich viel Zeit aufwenden müsse.

der Konsonantentext in diesem System Indikator und Kontrollgrösse zugleich darstellt.

Allerdings ist gerade unter diesem Aspekt der Unterschied zwischen poetischen und Prosatexten ein besonders einflussreicher Faktor. Während für die Psalmodie der poetischen Bücher immer wieder regelmässige Intonationsstrukturen festgestellt wurden,[479] ist der Sachverhalt bei den prosaischen Büchern komplizierter. Denn die Varianz der Verslängen ist hier ungleich höher, Strukturen sind deshalb viel weniger vorhersehbar. Umso bedeutsamer ist das Zusammenwirken von intuitiv beherrschten Strukturregeln und vernetzter Erinnerung.[480]

An dem Befund, dass Sänger stereotype Akzentkombinationen erinnern, wird deutlich, wie sequentielle Muster dem Gedächtnis zur Orientierung dienen. In der komplexen Mischung von Rekonstruktion und Reproduktion bei der Torakantillation kommen noch weitere Elemente von Synästhesie zum Zuge. Ein Faktor, auf den ich bereits im Zusammenhang mit der Aneignung hingewiesen habe, ist die räumliche Orientierung in den Kolumnen der Torarolle, die visuelle Erinnerung an deren Aufteilung oder den Standort einer bestimmten Stelle, die in der Vernetzung des Gedächtnisses einen Informationsknoten bilden kann. Schliesslich kann für den Sänger – unabhängig von der Elaboriertheit seiner Kantillation – der Sitz oder die Bewegung der Stimme eine intuitive Erinnerungshilfe sein. Dies deutet auf die Beteiligung einer somatischen Komponente, wie sie auch im Zusammenhang mit dem Rhythmus ins Spiel kommt.[481] Der Rhythmus spielt bei der Prosodie insofern eine Rolle, als die melodischen Motive mit rhythmischen Mustern gekoppelt sind, die sich in Verbindung mit dem Text systemisch verändern und sich als prosodische Sequenzen einprägen.[482]

479 Vgl. z.B. Flender, *Hebrew Psalmody*; Randhofer, *Psalmen*.

480 Ein Beispiel aus einem ganz anderen Bereich von Mnemotechnik mag die Effizienz von Erinnerung mittels Intonation noch einmal veranschaulichen. Bekannt geworden ist der aussergewöhnliche Fall des Rechenkünstlers Aitken, der die Zahl π auf tausend und mehr Stellen angeben konnte: "Er ordnete die Ziffern in Reihen zu je 50 an, wobei er jede Reihe noch einmal in Gruppen von je 5 Ziffern unterteilte. Wurden die so angeordneten Ziffern in einem bestimmten Rhythmus und Tempo gelesen, ergab sich eine ganz charakteristische 'Melodie'. Diese 'Melodie' war es, die Aitken gespeichert hatte und die er bei der Reproduktion der Ziffern heranzog. [...] Eine Speicherung als 'Melodie' machte es auch möglich, dass Aitken die Sequenz mit einer beliebigen Ziffer beginnend aufsagen konnte. Er war auch in der Lage, die Ziffern rückwärts aufzusagen. Allerdings benutzte er hierzu eine andere Strategie: Zunächst sagte er sich die Ziffern – aufgrund der 'Melodie' – in Blöcken zu je 5 vorwärts auf; diese 5 Ziffern versuchte er sich dann vorzustellen und rückwärts abzulesen. Der ganze Vorgang dauerte daher auch entsprechend länger als das Vorwärtsaufsagen, bei dem Aitken auf jede Form der Visualisierung verzichtete" (Referiert bei Arbinger, *Gedächtnis*, 216).

481 Auf die Bedeutung der somatischen Komponente bei mündlichem Memorieren und Reproduzieren hat auch Ong hingewiesen (*Orality*, 67).

482 Es ist daher nicht sinnvoll, wie es oft geschehen ist, von "freiem Rhythmus" zu sprechen. Vielmehr ist unüberhörbar, dass sich der Fluss der Kantillation über einem langsamen Puls

Schliesslich sind auch für den Sänger eine Reihe von kontextuellen Faktoren von Bedeutung, die seine gedächtnismässige Beherrschung des Textes unterstützen. In der Regel kommt er nicht nur bei der Toralesung mit den Texten in Berührung, sondern in verschiedenen anderen Situationen auch. Beim Gebet, beim Studium von Tora, Mischna und Talmud findet häufige Wiederholung und eine vielschichtige Auseinandersetzung mit sprachlichen, inhaltlichen und exegetischen Fragen statt, die mit der zyklischen Wiederholung des Textes einhergeht und zu einer immer grösseren Vertrautheit mit dem Text führt.

In diesem umfassenden Zusammenhang ist die Intonation der Toralesung die adäquate Verlautbarung des Wortes, Trägerin von Bedeutung und Sinn, mnemotechnisches Werkzeug und kommunikatives Transportmittel in einem.

5.5. Zusammenfassung

Als Fazit der Untersuchungen zum Formelsystem ergibt sich die Feststellung, dass Melodieformeln zu den einzelnen Akzenten nicht als reale Typen existieren; eine Formel ist ihrem 'Wesen' nach einzig so zu begreifen, dass sie konstituiert wird aus der Summe von Realisierungen, die in der *performance* als gültige Lesart akzeptiert werden. Sie wird bewahrt bzw. adaptiert durch mündliche Überlieferung und konstante öffentliche Praxis, in denen der flexible Rahmen immer neu festgesetzt wird. Damit erweisen sich die Akzente als ein musikalischer Code, der in der interaktiven Situation der Toralesung von beiden Seiten, Vorleser und Zuhörern, beherrscht wird. Die Formelhaftigkeit der Kantillation ist ebensosehr eine Technik der Sinnvermittlung wie ein Mittel zur Rekonstruktion sämtlicher Parameter des Textes. Der melodische Aspekt dient nicht nur der 'Verschönerung' des Textes, er gibt vielmehr auch eine Orientierung über dessen Verlauf bzw. er verkörpert dessen kanonische Lesart. Die Torakantillation als kommunikative Handlung stellt insofern eine besondere Situation dar als der transportierte Inhalt allen Beteiligten mehr oder weniger bekannt ist. Die Lesung ist also ein performativer Akt, bei dem es nicht weniger auf die Art des Vollzugs und auf kontextuelle Faktoren als auf die Bekanntmachung des Inhaltes ankommt. Damit die Lesung als umfassende *performance* glückt, muss der für einen bestimmten Zeitpunkt designierte Text vor einer Gruppe,

bewegt, wobei die rhythmischen Feinheiten zwar flexibel sind, aber ebenso wie die Melodie als Teil der mündlichen Tradition geformt werden und daher auch ihre charakteristischen lokalen Eigenschaften aufweisen. Zur Beschreibung dieser rhythmischen Eigenschaft der Kantillation hat Frigyesi daher die Bezeichnung 'flowing rhythm' vorgeschlagen (Frigyesi, *Preliminary Thoughts*); zur rhythmischen Codierung in Memorisierungsprozessen vgl. Rubin, *Memory*, 108f., 183f. und passim.

die als Öffentlichkeit gelten kann, durch eine geeignete Person in akzeptabler Weise vorgetragen werden.

Als wichtige Prämisse ist der Umstand zu berücksichtigen, dass die Torakantillation in einer Überschneidungszone zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit liegt, in der sich mündliche und schriftliche Überlieferung gegenseitig stützen, jedoch ihren Anteil beim Wechsel von der Aneignung zur *performance* stark verlagern. Das heisst, dass die Schriftlichkeit sich vom vollständig punktierten und akzentuierten auf den reinen Konsonantentext reduziert, während die mündlich angeeignete Intonation alle Elemente umfassend konstituiert. Anhand der Analyse von zusammenhängenden kantillierten Abschnitten sind in diesem Kapitel Rekonstruktions- und Gedächtnisstrategien ermittelt worden, die einigen Aufschluss geben über das komplexe musikalische System der Akzente.

Die Akzentzeichen sind zunächst ein System von mnemonischen Hilfen, das mit arbiträren Symbolen die Flexibilität der mündlichen Kultur bewahrt. Es besteht keine scharfe Trennung zwischen improvisierter Rekonstruktion und Vortrag aus dem Gedächtnis. Die mündliche Tradierung der Kantillation folgt den Gesetzmässigkeiten einer primären Sprache, deren Strukturen aufgrund generativer Regeln gelernt werden. Die Kantillation stellt also unter synchroner Perspektive gewissermassen ein Subsystem der hebräischen Normalsprache dar. Ihre Regeln werden befolgt und angewandt, aber nicht explizit formuliert. In diesem System haben die Akzentzeichen die Rolle von konventionellen Indikatoren, d.h. sie sichern den assoziativen Zugriff auf Melodiewendungen, deren grammatische Funktionen als immanente Qualitäten beherrscht und deren Gestalten im Kontext flexibel adaptiert werden. Die einzelnen Melodiewendungen zeigen das Verhalten einer Formel als einer flexiblen Kombination von melodischer Gestalt und syntaktischer Bedeutung.

Angesichts der defizienten Information der schriftlichen Vorlage setzt die Ausführung der Kantillation eine Kompetenz bezüglich der Sprache (des Hebräischen) und des Idioms (der intonierten Aussprache) voraus, die in der täglichen Praxis internalisiert wird. Denn ohne das Verständnis des Textes gäbe es einerseits zuviele Ausnahmen und Arbitraritäten der Aussprache; andererseits wäre verständnisloses Memorieren äusserst ineffizient angesichts der hohen Regelhaftigkeit des Systems. Um den Prozess der Rekonstruktion nachzuvollziehen, waren systemtheoretische Erkenntnisse aus Kognitionspsychologie und Gedächtnisforschung hilfreich. Man kann also sagen, dass die Realisierung der Kantillation auf einem Regelsystem aufbaut, das bestimmte Konstellationen ausschliesst und so die Wahrscheinlichkeit anderer erhöht. Eine einzelne Lösung bei der Realisierung ist jeweils die Kombination aus einer Anzahl von interagierenden Faktoren. Dazu gehören die die mündliche Sprache dominierende Eigenschaft der sequentiellen Produktion, Syntax, Bedeutung und Betonungsmuster

eines Satzes sowie die mit der Grammatik zu vereinbarenden Tonfolgen und stereotypen Formelkombinationen. Dieser Prozess der kombinierenden Arbeit – die Kognitionspsychologie spricht von *combining* bzw. *multiple constraints*[483] – ist die kognitive Basis für das Funktionieren von mündlicher Überlieferung als einem Zusammenwirken von Erinnerung und Neukonstruktion. Dadurch wird die Tradition stabil und erinnerbar, obwohl die Überlieferung nicht auf wörtliche Wiederholung abzielt.

Es ist wohl weniger erstaunlich als vielmehr bezeichnend, dass die jüdische Tradition über die in diesem Kapitel beschriebenen Beobachtungen, über das Funktionieren der Kantillation kaum ein Wort verloren hat. Dieses Schweigen über ein Phänomen, das wichtiger Bestandteil der Überlieferung ist, diese Absenz von Selbstreflexion scheint gerade ein Indiz für die Intaktheit der mündlichen Überlieferung zu sein. Kantillation wird praktiziert und in den pauschalen, synthetischen Begriff *negīnōt* 'Melodien' gefasst, der alle Einzelheiten der Realisierung offenlässt. So hat die jüdische Kultur die Aussprachetradition ihrer heiligen Schrift verschriftlicht, während von vornherein auch feststand, dass das schriftlich Fixierte nur mit einer kontinuierlichen mündlichen Begleitüberlieferung lebendig und anwendbar bleiben konnte.

483 Vgl. dazu Rubin, *Memory*, 90-121.

Teil II

SHIRA

1 Damals sangen Mose und die Israeliten	1 אָז יָשִׁיר־מֹשֶׁה וּבְנֵי יִשְׂרָאֵל
dem Herrn dieses Lied; sie hoben an:	אֶת־הַשִּׁירָה הַזֹּאת לַיהוָה וַיֹּאמְרוּ לֵאמֹר
Singen will ich dem Herrn, denn hoch erhaben ist er;	אָשִׁירָה לַיהוָה כִּי־גָאֹה גָּאָה
Ross und Reiter warf er ins Meer.	סוּס וְרֹכְבוֹ רָמָה בַיָּם:
2 Meine Stärke und mein Loblied ist der Herr,	2 עָזִּי וְזִמְרָת יָהּ
und er ward mein Heil;	וַיְהִי־לִי לִישׁוּעָה
er ist mein Gott, ich will ihn preisen,	זֶה אֵלִי וְאַנְוֵהוּ
der Gott meines Vaters, ich will ihn erheben.	אֱלֹהֵי אָבִי וַאֲרֹמְמֶנְהוּ:
3 Der Herr ist ein Kriegsheld,	3 יְהוָה אִישׁ מִלְחָמָה
Herr ist sein Name.	יְהוָה שְׁמוֹ:
4 Die Wagen des Pharao und seine Streitmacht	4 מַרְכְּבֹת פַּרְעֹה וְחֵילוֹ
warf er ins Meer,	יָרָה בַיָּם
ins Schilfmeer sind versenkt	וּמִבְחַר שָׁלִשָׁיו
seine auserlesenen Krieger.	טֻבְּעוּ בְיַם־סוּף:
5 Die Fluten bedeckten sie,	5 תְּהֹמֹת יְכַסְיֻמוּ
sie fuhren zur Tiefe wie Steine.	יָרְדוּ בִמְצוֹלֹת כְּמוֹ־אָבֶן:
6 Deine Rechte, o Herr, herrlich in Kraft,	6 יְמִינְךָ יְהוָה נֶאְדָּרִי בַכֹּחַ
deine Rechte, o Herr, zerschmettert den Feind.	יְמִינְךָ יְהוָה תִּרְעַץ אוֹיֵב:
7 In der Fülle deiner Hoheit wirfst du nieder die Gegner;	7 וּבְרֹב גְּאוֹנְךָ תַּהֲרֹס קָמֶיךָ
du lässest los deinen Grimm,	תְּשַׁלַּח חֲרֹנְךָ
er verzehrt sie wie Stoppeln.	יֹאכְלֵמוֹ כַּקַּשׁ:
8 Beim Schnauben deines Zorns	8 וּבְרוּחַ אַפֶּיךָ
türmten die Wasser sich hoch,	נֶעֶרְמוּ מָיִם
standen aufrecht wie ein Damm die Wogen,	נִצְּבוּ כְמוֹ־נֵד נֹזְלִים
erstarrten die Fluten mitten im Meer.	קָפְאוּ תְהֹמֹת בְּלֶב־יָם:
9 Der Feind sprach:	9 אָמַר אוֹיֵב
"Ich jage nach, hole ein, verteile den Raub,	אֶרְדֹּף אַשִּׂיג אֲחַלֵּק שָׁלָל
sättige meine Gier;	תִּמְלָאֵמוֹ נַפְשִׁי
ich zücke mein Schwert, meine Hand vertilgt sie."	אָרִיק חַרְבִּי תּוֹרִישֵׁמוֹ יָדִי:
10 Du bliesest darein mit deinem Hauch,	10 נָשַׁפְתָּ בְרוּחֲךָ
und sie deckte das Meer;	כִּסָּמוֹ יָם
sie versanken wie Blei in mächtigen Wassern.	צָלְלוּ כָּעוֹפֶרֶת בְּמַיִם אַדִּירִים:
11 Wer ist wie du, Herr, unter den Göttern?	11 מִי־כָמֹכָה בָּאֵלִם יְהוָה
wer ist wie du so hehr und heilig,	מִי כָּמֹכָה נֶאְדָּר בַּקֹּדֶשׁ
furchtbar in Ruhmestaten, Wunder verrichtend?	נוֹרָא תְהִלֹּת עֹשֵׂה פֶלֶא:
12 Du recktest aus deine Rechte,	12 נָטִיתָ יְמִינְךָ
da verschlang sie die Erde.	תִּבְלָעֵמוֹ אָרֶץ:

13 Gnädig hast du geleitet das Volk, das du erlöst,
hast es machtvoll geführt zu deiner heiligen Wohnstatt.
14 Die Völker hörten's, und sie erbebten;
Angst ergriff Philistäas Bewohner.
15 Damals erschraken die Gewaltigen Moabs –
Zittern ergriff sie.
Die Bewohner Kanaans verzagten zumal;
16 es überfiel sie Schrecken und Furcht,
ob der Gewalt deines Arms wurden sie starr wie Stein.
So zog hindurch dein Volk, o Herr,
zog hindurch das Volk, das du erworben.
17 Du führtest sie hinein und pflanztest sie
auf den Berg, der dein eigen,
an die Stätte, die du, Herr,
zu deiner Wohnung gemacht hast,
in das Heiligtum, Herr, das deine Hände gegründet.
18 Der Herr ist König immer und ewig!
19 Denn als die Rosse des Pharao
mit seinen Wagen und Reitern ins Meer hineingingen,
liess der Herr
die Wasser des Meeres über sie zurückfluten,
während die Israeliten im Trockenen
mitten durch das Meer gezogen waren.
20 Da griff die Prophetin Mirjam,
Aarons Schwester, zur Handpauke,
und alle Frauen zogen hinter ihr her
mit Handpauken und im Reigen.
21 Und Mirjam sang ihnen vor:
Singet dem Herrn, denn hoch erhaben ist er;
Ross und Reiter warf er ins Meer.

13 נָחִיתָ בְחַסְדְּךָ עַם־זוּ גָּאָלְתָּ
נֵהַלְתָּ בְעָזְּךָ אֶל־נְוֵה קָדְשֶׁךָ׃
14 שָׁמְעוּ עַמִּים יִרְגָּזוּן
חִיל אָחַז יֹשְׁבֵי פְלֶשֶׁת׃
15 אָז נִבְהֲלוּ אַלּוּפֵי אֱדוֹם אֵילֵי מוֹאָב
יְאֲחָזֵמוֹ רָעַד
נָמֹגוּ כֹּל יֹשְׁבֵי כְנָעַן׃
16 תִּפֹּל עֲלֵיהֶם אֵימָתָה וָפַחַד
בִּגְדֹל זְרוֹעֲךָ יִדְמוּ כָאָבֶן
עַד־יַעֲבֹר עַמְּךָ יְהוָה
עַד־יַעֲבֹר עַם־זוּ קָנִיתָ׃
17 תְּבִאֵמוֹ וְתִטָּעֵמוֹ
בְּהַר נַחֲלָתְךָ
מָכוֹן לְשִׁבְתְּךָ
פָּעַלְתָּ יְהוָה
מִקְדָּשׁ אֲדֹנָי כּוֹנְנוּ יָדֶיךָ׃
18 יְהוָה ׀ יִמְלֹךְ לְעֹלָם וָעֶד׃
19 כִּי בָא סוּס פַּרְעֹה
בְּרִכְבּוֹ וּבְפָרָשָׁיו בַּיָּם
וַיָּשֶׁב יְהוָה
עֲלֵהֶם אֶת־מֵי הַיָּם
וּבְנֵי יִשְׂרָאֵל הָלְכוּ בַיַּבָּשָׁה
בְּתוֹךְ הַיָּם׃ פ
20 וַתִּקַּח מִרְיָם הַנְּבִיאָה
אֲחוֹת אַהֲרֹן אֶת־הַתֹּף בְּיָדָהּ
וַתֵּצֶאןָ כָל־הַנָּשִׁים אַחֲרֶיהָ
בְּתֻפִּים וּבִמְחֹלוֹת׃
21 וַתַּעַן לָהֶם מִרְיָם
שִׁירוּ לַיהוָה כִּי־גָאֹה גָּאָה
סוּס וְרֹכְבוֹ רָמָה בַיָּם׃ ס

6. Das Meereslied als Prototyp

"Ein neues Lied sangen die Erlösten am Ufer des Meeres zum Lob deines Namens, alle zusammen dankten und huldigten sie und sprachen: Der Herr ist König immer und ewig." Mit diesen Worten, die im täglichen Morgengebet als Ende des dritten Segensspruches die Rezitation des Shema' beschliessen, wird mehrfach auf das biblische Meereslied (Ex 15,1-21) rekurriert. Einschlägige Stichworte verweisen auf jene Aspekte, welche die Bedeutung dieses Liedes in der jüdischen Tradition ausmachen: auf die Erfahrung der Erlösung nach dem Durchzug durch das Meer und dem Ende der ägyptischen Knechtschaft, das Singen eines spontanen Lobliedes als adäquate Reaktion darauf und die damit zum Ausdruck gebrachte kollektive Anerkennung der Herrschaft Gottes.

Der besondere Stellenwert, der dem Lied gemäss rabbinischer Auffassung zukommt, wird gestützt durch seine Verbindung mit zentralen Elementen der Synagogenliturgie; so etwa im Umfeld des Shema', dem morgens und abends zu verrichtenden Hauptgebet seit der Zeit des Zweiten Tempels. Bereits in der Mischna wird im Verlauf der Diskussionen über das Shema' der Kontext erwähnt, in dem es naheliegt, das Lied zu assoziieren:

> Man erwähnt den Auszug aus Ägypten auch am Abend.[484]

Zu dieser Aufforderung, im Zuge der Rezitation des Shema' stets des Auszugs zu gedenken, tritt im babylonischen Talmud eine Gebetsformel hinzu, die das Singen eines Liedes als Reaktion auf die Rettung am Meer erwähnt. Hier wird die Erinnerung an den Exodus durch die direkte Anrede Gottes als fiktiver Dialog gestaltet, vor allem aber betont die 1. Person Plural den Gestus der kollektiven Identifikation mit dem Erinnerten:

> Man muss doch aber den Auszug aus Ägypten erwähnen?![485] – Man sage folgendes: Wir danken dir, o Herr, unser Gott, dass du uns aus Ägypten geführt, aus dem Sklavenhaus befreit und uns am Meer Wunder und Grosstaten erwiesen hast. Wir sangen dir (*šarnū lekha*) [sc. ein Lied].[486]

Das Shema' mit seinen Benediktionen ist der zentrale liturgische Komplex, der die wichtigsten Theologumena und das Geschichtsbewusstsein des rabbini-

484 mBer I,5; aus dem Kontext wird verständlich, dass die Erwähnung des Exodus im Morgengebet ohnehin unbestritten ist; vgl. tBer II,1 (p. 3): "Wer das Shema' liest, muss in Emet we-yatziv den Auszug aus Ägypten erwähnen. [...] Andere sagen: man muss die Erschlagung der Erstgeborenen und die Spaltung des Schilfmeers erwähnen." Parallelen: yBer I,9 (3d), ExR 22,3.

485 Der Einwand reagiert auf die Frage, ob in jedem Fall die dritte Shema'-Benediktion, der Dank für die Befreiung aus Ägypten, zu sprechen sei, bestätigt also nachdrücklich deren Wichtigkeit.

486 bBer 14b.

schen Judentums in die Dreiheit von Schöpfung, Offenbarung/Erwählung und Erlösung fasst. Dabei durchzieht die Befreiung aus Ägypten, jenes wichtigste Erlösungsereignis in der kollektiven Erinnerung,[487] das nach dem Durchzug durch das Meer im Meereslied kulminiert, thematisch den ganzen Shema'-Komplex:[488] Dem Shema' im engeren Sinne geht als Prolog die Rezitation entsprechender biblischer Abschnitte voran – auf die Verse Neh 9,9-11, die das Meerwunder als Fluchtpunkt eines heilsgeschichtlichen Programms in Erinnerung rufen, folgt das Meereslied, gleichsam als poetisches Konzentrat jenes Geschehens, in seinem vollen Wortlaut (Ex 15,1-18) und mitsamt seiner Einleitung (Ex 14,30-31).[489] Gottes Rettungsaktion, der Auszug aus Ägypten, wird zudem auch im biblischen Text des Shema' selbst erwähnt: ICH BIN DER HERR, EUER GOTT, DER ICH EUCH AUS DEM LANDE ÄGYPTEN HERAUSGEFÜHRT HABE [...] heisst es am Ende des dritten Abschnittes des Shema' (Num 15,41). Dieser Vers geht direkt über in die Benediktion Emet we-yatziv, einen gross angelegten Hymnus, der Gott als Retter und Erlöser preist und deshalb häufiger nach der abschliessenden Eulogie *barūkh attā, ha-šem, go'el yiśra'el* ('gesegnet seist Du, Herr, Erlöser Israels') als Ge'ulla 'Erlösung' benannt wird. Die Benediktion mündet in ihrem letzten Teil in eine Reinszenierung des Meeresliedes, die – hier in der zum Morgengebet gehörigen Fassung – auf verschiedenen Bezugsebenen mit wörtlichen Zitaten und motivischen Anspielungen[490] das Geschehen vergegenwärtigt und aktualisiert:[491]

487 Neben der Erwähnung im täglichen Morgen- und Abendgebet ist es Hauptgegenstand des Pessach-Festes, aber auch Bezugspunkt im wöchentlichen Qiddush zum Shabbatabend und in der Beschneidungszeremonie. Beim letztgenannten Anlass werden die Verse Ex 15,1-18 in einigen Riten im Wechselgesang von Mohel ('Beschneider') und Sandaq ('Pate') vorgetragen (cf. Siddur Baer, 72-74).

488 Über Alter und Zusammensetzung des Shema'-Komplexes unterrichtet Elbogen, *Studien*, 13-18, und id., *Der jüdische Gottesdienst*, 22-24 (vgl. dazu auch bBer 12a und bBer 21a); den ideologischen Stellenwert der einzelnen Teile untersucht Kimelman, *The Šĕma' and Its Blessings*. In einer jüngeren Fassung dieses Aufsatzes hat Kimelman die rhetorische Struktur der ganzen liturgischen Einheit herausgearbeitet. Dabei betont er deren mehr performativen als deskriptiven Charakter, wird doch mit dem aktuellen Rezitieren des Shema' die im Meereslied präfigurierte Anerkennung von Gottes Königsherrschaft täglich erneuert (*The Shema' and Its Rhetoric*, 111-132).

489 Laut Machzor Vitry war die tägliche Rezitation des Meeresliedes im römischen Ritus ein auf den Beginn der Diaspora zurückgehender fester Usus, der sich mit der Zeit im gesamten Judentum etablierte (Machzor Vitry, § 265 [p. 226f.]).

490 Erstere sind durch Kapitälchen, letztere durch Kursivdruck hervorgehoben.

491 Nachdem das Shema' mit seinen Benediktionen bereits in tannaitischer Zeit integraler Bestandteil des Synagogengebets geworden war, erfolgte – wohl im Zuge der amoräischen Standardisierung – die Einflechtung von Versen aus Ex 15 in die dritte Benediktion, aus der sich der Bogenschlag zwischen der Erlösung in der Vergangenheit und in der Zukunft ergibt (cf. J. Heinemann, *Prayer*, 51f., 269f.). Der ganze Text der Ge'ulla besteht – als Sprechen in Zitaten – aus einem Geflecht von weiteren biblischen Referenzen (vgl. dazu auch Lenhardt, *Gott der Welt*, 292ff.).

[...] Aus Ägypten hast du uns erlöst, Ewiger, unser Gott, und aus dem Sklavenhaus uns befreit. Alle ihre Erstgeborenen hast du erschlagen und deinen Erstgeborenen *erlöst, das Schilfmeer gespalten*, die Übermütigen *versenkt* und die Lieblinge hindurchgeführt, da *deckten* die Wasser ihre Feinde, kein einziger blieb übrig. Darob priesen (*šibbeḥū*) die Geliebten und *verherrlichten* Gott, und es brachten die Lieblinge Lobgesänge (*zemīrōt*) dar, Lieder (*šīrōt*) und Verherrlichung (*tišbaḥōt*), Segenssprüche (*berakhōt*) und Dank (*hōda'ōt*) dem König, dem lebendigen, ewigen Gott. Er ist *hoch und erhaben*, gross und *furchtbar*, demütigt die Stolzen, erhöht die Niedrigen, befreit die Gefangenen, erlöst die Demütigen, hilft den Armen und erhört sein Volk zur Zeit, da sie zu ihm flehen. Lobessprüche (*tehillōt*) dem höchsten Gott, gelobt sei er und gepriesen. MOSE UND DIE KINDER ISRAEL (Ex 15,1) *stimmten dir ein Lied an* (*lekha ʿanū šīrā*) mit grosser Freude und sprachen alle: WER IST WIE DU, HERR, UNTER DEN GÖTTERN, WER IST WIE DU, VERHERRLICHT DURCH HEILIGKEIT, FURCHTBAR AN RUHM, WUNDERTÄTER! (Ex 15,11). Ein neues Lied[492] sangen (*šibbeḥū*) die Erlösten zum Lob deines Namens am Ufer des Meeres, alle zusammen dankten und huldigten sie und sprachen: DER HERR IST KÖNIG FÜR IMMER UND EWIG! (Ex 15,18). [...] Gelobt seist du, Ewiger, der du Israel erlöst hast![493]

Signifikant für die Bedeutung des Meeresliedes im rabbinischen Denken ist die Art und Weise, wie in der Komposition dieses Segensspruches Vergangenheit und Gegenwart übereinandergelagert werden. Das Bewusstsein eines Zeitkontinuums eröffnet eine eschatologische Perspektive. Dabei wird aus der dankbar erinnerten vergangenen Erlösung jedoch nicht eine Bitte für zukünftige Erlösung, sondern vielmehr deren feste Gewissheit abgeleitet. Anders als in der Standardform rabbinischer Benediktionen (*barūkh attā, ha-šem, ha-...* 'gepriesen seist *Du*, Herr, *der* ... getan *hat*') mit dem Nebeneinander von direkter Anrede und Begründung des Lobes in der 3. Person werden hier die Taten des Gepriesenen durchgehend in der 2. Person aufgezählt: *du hast* erlöst, befreit, erschlagen usw. Dadurch wird ein unmittelbarer Bezug geschaffen. Ebenso unterstützt der Wechsel zwischen der 1. und 3. Person Plural die Identifikation der sprechenden Personen mit historischen Subjekten, so dass die kollektive Erinnerung die gegenwärtige Identität mitbestimmt: "aus Ägypten *hast Du uns*

492 Die biblische Formel für das Neue Lied lautet maskulin *šīr ḥadaš*. Die hier verwendete feminine Form verweist einerseits auf die Bezeichnung im Meereslied selbst, andererseits auf einen verbreiteten Midrasch, wonach alle in dieser Welt gesungenen Lieder weiblichen Geschlechts seien, erst das in der kommenden Welt zu singende männlich (cf. infra p. 294, p. 337).

493 Nach Siddur Sefat Emet, 39f.; die gleiche Version der Benediktion haben Sed Rav Amram (§ 29 [p. 28f.]) sowie Machzor Vitry, 65f. und – mit einer interessanten, vom Midrasch inspirierten Variante – auch der Siddur des Saʿadya Gaʾon. Dort heisst es an Stelle des letzten Satzes: "Aus dem Mund der Kleinkinder und Säuglinge hast Du ein Lied vernommen am Ufer des Meeres, alle zusammen dankten und huldigten sie und sprachen: Und wir wollen sprechen: Unser Erlöser, Herr der Heerscharen, sein Name ist heilig, gesegnet seist Du, Herr, Erlöser Israels." (Sidd Rav Saʾadya, 16). Diese Erweiterung steht im Seder des Rav Amram (gest. ca. 875), dem ältesten erhaltenen Gebetbuch, in der Geʾulla des Abendgebetes (Sed Rav Amram § 89 [91] [p. 72]). Zum Midrasch von den Säuglingen vgl. infra p. 317ff.

erlöst".[494] Dieses auffällige Lavieren zwischen grammatischen Personen in der Anrede Gottes wie in der Erwähnung der Geretteten ist eine Eigenheit der Erzählperspektive, die bereits im biblischen Lied vorgebildet ist. Auch dort ist der Wechsel nicht nur in der dialogischen Anlage motiviert, sondern er durchzieht als Ausdrucksmittel die Rede selbst.[495]

So fungiert das Meereslied in der Konfiguration des Shema' als Prototyp für die Retrojektion wie für die Präfiguration von Erlösungsvorstellungen. Das abstrakte Konzept einer eschatologischen Erlösung wird veranschaulicht und erlebbar gemacht durch den Bezug auf ein Ereignis, das als Paradigma der Erlösung in der kollektiven Vorgeschichte verstanden wird. In den Benediktionen werden jeweils die Stellen genannt, die das ganze Lied repräsentieren (Ex 15,1b bzw. 21), und jene beiden Verse zitiert, die als Modell der kultischen Akklamation dienen (Ex 15,11.18).

Das Meereslied als die Quintessenz des ganzen Auszugs- und Rettungsgeschehens, als dessen poetisches Konzentrat, verweist stets auf den ganzen Zusammenhang des Exodus wie auch auf dessen hervorragende Bedeutung für das kollektive Selbstverständnis. Damit erklärt sich die zweifache Schlüsselrolle dieses Liedtextes, seine Bedeutsamkeit für das geschichtliche Bewusstsein wie für die kultische Inszenierung. Zum einen steht das Meereslied als pars pro toto für eines der wichtigsten Ereignisse in der Geschichte des Volkes Israel und dient allenthalben als Referenztext für dessen Vergegenwärtigung. Zum andern hat das Lied aufgrund seiner Position im Kontext das Image von spontanem und

494 In der kürzeren, aber ebenso bedeutsamen Version der Ge'ulla im Abendgebet (Emet we-'emuna) gestaltet sich der Wechsel von Personen und Tempus in anderer Weise: "[...] Der Wunder für uns vollbracht und Vergeltung an Pharao geübt hat, Zeichen und Wunder [getan] im Land der Söhne des Ham. Der in seinem Zorn alle Erstgeborenen Ägyptens erschlagen und sein Volk Israel von ihnen weg in die ewige Freiheit geführt hat. Der seine Kinder das zweigeteilte *Schilfmeer* hat durchqueren lassen, ihre Verfolger und ihre Hasser in die Fluten versenkt hat. Und seine Kinder sahen seine Allmacht, lobpriesen und dankten seinem Namen, seine Königsherrschaft nahmen sie freiwillig auf sich. MOSE UND DIE KINDER ISRAEL (Ex 15,1) *stimmten* dir *ein Lied an (lekha 'anū šīrā)* mit grosser Freude und sagten alle: WER IST WIE DU, HERR, UNTER DEN GÖTTERN, WER IST WIE DU, VERHERRLICHT DURCH HEILIGKEIT, FURCHTBAR AN RUHM, WUNDERTÄTER! (Ex 15,11) – Deine Königsherrschaft sahen Deine Kinder, als du das Meer spaltetest vor Mose. DIES IST MEIN GOTT (Ex 15,2), *stimmten sie an* (*'anū*) und sprachen: DER HERR IST KÖNIG FÜR IMMER UND EWIG! (Ex 15,18) [...] Gelobt seist du, Ewiger, der du Israel erlöst hast!" (nach Siddur Sefat Emet, 88f.; vgl. Sed Rav Amram, § 89 [91] [p. 72], Sidd Rav Sa'adya, 27, und Machzor Vitry, 78f.) Die Aufzählung der Rettungstaten Gottes bleibt hier distanzierter in der 3. Person, während das Lied der Geretteten noch unmittelbarer als Reaktion auf die Gotteserfahrung dargestellt wird ("seine Kinder sahen") und wiederum mit einer direkten Anrede verbunden ist ("stimmten dir ein Lied an"). Auch J. Heinemann hat die Differenz bei der Nennung Gottes (2./3. Person) in den beiden Versionen der Ge'ulla als auffällig registriert, ohne sie aber auf eine Chronologie hin zu interpretieren oder zu der Talmudstelle bBer 14b in Beziehung zu setzen (vgl. J. Heinemann, *Prayer*, 269).

495 Vgl. hierzu auch Spieckermann, *Exodus und Tempelberg*, 107 n. 37.

kollektivem Gotteslob und wird damit zum Lied schlechthin wie zum Modell für die wichtigsten Formen des kultischen Gesangs (Antiphon und Respons).[496] Diese Befrachtung des Meeresliedes mit Bedeutungen und Funktionen lässt sich – wie gerade dargestellt – an seiner Einbindung in den Shema'-Komplex quasi vom Ende her, aus der Perspektive der gefestigten Liturgie, zeigen. Dass das Meereslied aber bereits in der rabbinischen Literatur zum Lied par excellence geworden ist, geht nicht zuletzt daraus hervor, dass der Gattungsbegriff *šīrā*, der im Einleitungsvers (Ex 15,1) genannt ist, bald als nomen proprium für dieses spezifische Lied verwendet wird. So wird auf das Meereslied nicht nur mit dessen Anfangsworten *az yašīr* 'damals sang Mose' verwiesen, sondern oft auch mit dem Namen *ha-šīrā* 'das Lied'[497]; eher selten – etwa zur Unterscheidung von anderen biblischen Liedern – kommt die präzise Bezeichnung *šīrāt ha-yam* 'Meereslied' vor[498].

Der hohe Stellenwert des Meeresliedes wird weiter befestigt durch seine Präsenz im Umfeld von Pessach, einem der wichtigsten und bedeutsamsten Feste im ganzen Jahreszyklus.[499] Gemäss der traditionellen Chronologie geschah der Durchzug durch das Meer in der Nacht zum 22. Nissan, also vor jenem siebten Pessachtag, an dem der Abschnitt Ex 13,17 bis Ex 15,26, der das Meereslied

496 Stützung erfährt diese Interpretation durch den Umstand, dass die einschlägigen zum Meereslied gehörigen Verse einer lange gepflegten Usanz zufolge bei der Lesung von der Gemeinde laut nachgesprochen wurden. Dies ist laut Sa'adya Ga'on insgesamt nur bei zehn Toraversen der Fall, vier davon gehören zum Meereslied (Ex 15,3.11.17.18), zwei weitere stehen in der vorangehenden Erzählung des Meerwunders (Ex 14,14.31) (Sidd Rav Sa'adya, 359).

497 Bisweilen auch in der aramäischen Form *širta* und im Midrasch *Mekhilta* gar ohne Artikel *širā* (vgl. Goldin, *Song at the Sea*, 3f.); der Shabbat, an dem im Jahreszyklus die Parasha mit dem Meereslied gelesen wird (Beshallach, Ex 13,17 bis Ex 17,16), ist ebenfalls ausgezeichnet durch den Namen 'Shabbat Shira'.

498 Sie findet sich erstmals in GenR 54,4, einem Midrasch, der in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts redigiert wurde, aber sehr viel älteres Material enthält.

499 Wenn auch die christliche Rezeption des Meeresliedes im Rahmen dieser Arbeit nicht eigens behandelt wird, ist hier wenigstens ein Seitenblick auf die Rolle des Textes in der frühchristlichen Liturgie zu werfen. Man nimmt an, dass das frühe Christentum bei der liturgischen Verwendung des Meeresliedes als eines jener biblischen Lieder, die nicht im Psalter stehen, an die jüdische Tradition anknüpfte. Der Exodusbericht mitsamt dem Lied Ex 15 wurde wohl Ende des 2. Jahrhunderts aus der Pessachfeier in die Ostervigil übernommen und christologisch uminterpretiert (vgl. 1Cor 10,1-4). Dadurch erhielt das sogenannte *Canticum Mosis* auch hier seine besondere symbolische Bedeutung. Im römischen Kult hatte es zudem seit dem 5. Jahrhundert seinen festen Platz in den Laudes des Donnerstags. Dass das Meereslied in den patristischen Odenkatalogen des 3. und 4. Jahrhunderts wie in der abschliessenden Kodifikation des Codex Alexandrinus (5. Jh.) jeweils an erster Stelle steht, hat indes wohl weniger mit seiner Vorrangstellung zu tun (die sich mit der Verwendung in der Ostermesse begründen liesse), als vielmehr damit, dass die Anordnung der Odenlisten sich an der Reihenfolge des Bibelkanons orientiert (vgl. dazu Schneider, *Oden*, 42-46; Ruth Steiner/Miloš Velimirović, "Canticle", in: *NGrove*, Bd. 2, 724f.).

einschliesst, als Festperikope gelesen wird.[500] Entscheidend für die Bedeutung des Liedes in rabbinischer Sicht ist die Verbindung von Heilserfahrung und Sangespflicht, wie sie aus dem Erinnerungsgebot für Pessach hervorgeht. Im Rahmen der Pessachfeier wird das Singen selbst zu einer konzentrierten Form des Gedenkens:

> In jedem Geschlecht und Geschlecht muss der Mensch sich sehen, als ob er selbst aus Ägypten gezogen wäre, denn es heisst: UND DU SOLLST ES DEINEM SOHNE AN JENEM TAGE ERKLÄREN UND SAGEN: '[ES GESCHIEHT] UM DESSEN WILLEN, WAS DER HERR FÜR MICH GETAN HAT, ALS ICH AUS ÄGYPTEN ZOG' (Ex 13,8). Darum sind wir verpflichtet zu loben (*le-hōdōt*), zu lobsingen (*le-hallel*), zu rühmen (*le-šabbeaḥ*), zu verherrlichen (*le-fa'er*), zu erheben (*le-rōmem*), zu schmücken (*le-hadder*), zu segnen (*le-varekh*), zu erhöhen (*le-'allē*) und zu preisen (*le-qalles*) den, der unseren Vätern und *uns* all diese Wunder getan, der uns aus der Knechtschaft in die Freiheit geführt hat, [...] aus Sklaverei zur Erlösung. *Nicht nur unsere Väter hat der Heilige, gelobt sei er, losgekauft, sondern *auch uns* hat er mit ihnen losgekauft, wie es heisst: UND UNS HAT ER VON DORT HERAUSGEFÜHRT, UM UNS HERBEIZUBRINGEN UND UNS DAS LAND ZU GEBEN, DAS ER UNSEREN VÄTERN ZUGESCHWOREN (Deut 6,23).* Darum singen wir vor ihm: HALELUJAH [gemeint ist das Hallel Ps 113-118].[501]

Im Zuge des Gebotes zur Aktualisierung ist das Loblied am Meer die prototypische Antwort auf Erwählung und Rettung, aus der die Aufforderung zur permanenten Wiederholung und zur Erneuerung des Lobes abgeleitet wird. Signifikant ist an diesem prominenten Mischna-Abschnitt, dass die Aufforderung zum Lobgesang mit einem ganzen Katalog von Verben umschrieben wird. Diese Reihung von neun Weisen des Lobpreises wird in anderen Belegen öfter auf zehn Arten, Gott zu loben, erweitert.[502] Sie differenziert die Modalität des Singens sowohl inhaltlich als auch im Ausdruck und steigert überdies die Darstellung der Intensität des Singens.

Nun könnte man aufgrund des ersten Teils dieser Arbeit die Erwartung haben, dass mit der Fokussierung auf das Meereslied als auf einen Teil der Tora auch dessen Akzentuation und Kantillationsweise zur Sprache kommen werden. Auf die liturgischen Orte und auf die verschiedenen Kantillationsweisen des Liedes ist bereits hingewiesen worden (cf. supra p. 170). Doch im folgenden geht es unter einem ganz anderen Aspekt um diesen biblischen Text. Da der Abschnitt Ex 15,1-21 in der jüdischen Tradition in verschiedener Hinsicht den Prototyp aller Lieder darstellt, hat er zugleich eine Schlüsselfunktion in der Frage, wie in der rabbinischen Literatur 'Musik und Gesang' thematisiert werden.

500 Vgl. Jub 49; Machzor Vitry, 304: "Man liest von *bešallaḥ* bis *kī anī ha-šem rofē'kha* [Ex 13,17-15,26]. Denn am siebten Tag sangen sie das Lied am Meer."

501 mPes X,5; der Abschnitt *...* ist aus der Parallelversion der Pessach-Haggada hier eingefügt (Haggada šel Pessaḥ [Ed. Goldschmidt, p. 125f.]).

502 MTeh 1,6; vgl. auch Epilog, p. 349.

Wie bereits an verschiedenen Stellen deutlich geworden ist, werden in der rabbinischen Literatur keine abstrakten Aussagen *über* Musik gemacht, stattdessen werden Handlungen beschrieben, die darauf hindeuten, *dass* musiziert oder gesungen wurde. Diese Handlungen sind als musikalische Äusserungen eingebunden in einen grösseren Zusammenhang, sie übernehmen eine Funktion als unabdingbare Seite des Kultus. Das Meereslied und seine starke Resonanz in der jüdischen Traditionsliteratur von der Musikwissenschaft aus zu befragen, erfordert darum, ins Zentrum des Fragens auch die religiöse und kultische Bedeutung des Liedes zu rücken und zu erkunden, wie in Anlehnung an Ex 15 über musikalische Äusserungen und Handlungen berichtet wird und welche Bedeutungen dem Lied resp. dem Singen zugeschrieben werden. Von da ausgehend ist zunächst zu erschliessen, wie jene sprachlichen Ausdrücke semantisch besetzt sind, die durch musikbezogenes Suchen im weitesten Sinne erfasst werden; weiter sind auch jene Zusammenhänge einzubeziehen, welche durch die Maschen eines musikalischen Begriffsnetzes aus heutiger Sicht fallen würden. Nur so besteht die Aussicht, eine Vorstellung zu bekommen von den vernetzten, vielschichtigen Konzepten, die sich im rabbinischen Denken mit 'Musikalischem' verbinden.

Ein Beispiel mag vorweg die Beschaffenheit des Themas und des Quellenmaterials verdeutlichen. An ihm kann gleichzeitig die Zielrichtung der folgenden Untersuchungen umrissen werden. Wenn es im Epilog des Meeresliedes (Ex 15,20) heisst, dass Mirjam die Handpauke in ihre Hand nahm, dann interessieren sich die Rabbinen keinen Moment dafür, ob es sich dabei eher um eine Rahmentrommel oder eine Schellentrommel handelte, ob die Trommel einseitig oder doppelseitig mit Leder bespannt war und ob das Instrument etwa nur von Frauen oder doch auch von Männern gespielt wurde – lauter Fragen, welche die Musikwissenschaft zu beantworten versucht hat. Die Rabbinen kümmern sich um ganz andere Fragen:

> Mirjam begann zu singen und zu spielen und alle Frauen zogen hinter ihr her, wie es heisst: DA NAHM MIRJAM DIE PROPHETIN, [DIE SCHWESTER DES AARON DIE HANDPAUKE IN DIE HAND, UND ALLE FRAUEN ZOGEN HINAUS HINTER IHR HER MIT HANDPAUKEN UND MEḤOLOT (REIGEN)] (Ex 15,20). – Und woher hatten sie in der Wüste Handpauken und Meḥolot[503]? – Daher weil die Gerechten immerdar wissen und gewiss sind, dass Gott ihnen Wunder und Machttaten tut! [Deshalb] bereiteten sie sich beim Auszug aus Ägypten Handpauken und Meḥolot vor![504]

Das ist nur eine kleine Kostprobe davon, wie in der rabbinischen Literatur 'Musik und Gesang' zur Sprache gebracht werden können. Aber sie macht für

503 Das Wort *meḥolot* 'Reigen' wird hier als Bezeichnung für ein Instrument aufgefasst, cf. infra p. 250 n. 542.

504 PRE 42 (p. 100a); vgl. MekhY *bešallaḥ šira* (p. 151); Rashi (zur Stelle) hat *ṣadqaniyyōt* 'gerechte [Frauen]' statt *ṣadīqīm* 'Gerechte'.

die folgende Untersuchung exemplarisch deutlich, dass die Angemessenheit von Fragen überdacht werden muss und dass es geraten scheint, erst einmal die Texte für sich sprechen zu lassen. Dabei muss man im Auge behalten, dass die rabbinischen Texte nicht auf musiktheoretische Erörterungen im heutigen Sinne abzielen und dass sie keine Auskunft geben über das 'Wer', 'Wie' und 'Was' musikalischer Gegebenheiten, sondern dass sie letztlich immer die Bibel auslegen und nur unter bestimmten Gesichtspunkten auf musikalische Fragen reagieren. Wenn also in den folgenden Kapiteln nach Indizien für die Funktion von Musik und Gesang im rabbinischen Denken gefahndet werden soll, muss es immer auch darum gehen, sich auf den Duktus des rabbinischen Diskurses einzulassen. Unter diesem Blickwinkel zeigt sich am Meereslied – neben seiner Bedeutung als Erinnerungsgrösse und Liedideal – noch eine weitere Dimension als Text, als ein Text nämlich, der in der permanenten Schriftauslegung zur Diskussion steht. So betrachtet gehören die im folgenden zur Sprache kommenden Texte zur vielschichtigen Gattung des Midrasch, dessen Eigenheiten im Verlauf der Darstellung vielfältig zum Ausdruck kommen werden. War bis jetzt des öftern vom rabbinischen Judentum als einer *textual community* die Rede, so verlagert sich im folgenden das Gewicht darauf, dass die auf einen gemeinsamen Text ausgerichtete Gruppe ganz wesentlich eine *interpretive community* (Stock) ist, eine Interpretationsgemeinschaft, die sich in Bezug auf diesen Text mit der Produktion von Sinn befasst. Die greifbaren Texte sind, obwohl sie ebenso oft im Namen von bestimmten Gelehrten wie anonym überliefert werden, als Gruppentexte zu betrachten, umso mehr, als sie in komplexen Überlieferungs- und Redaktionsprozessen entstanden sind. Da die Interpretation im wesentlichen auf mündlicher Kommunikation beruht und mündlich überliefert wird – wenngleich deren Traditionsstoffe über einen langen Zeitraum hinweg verschriftlicht worden sind –, scheint es für unsere Fragestellung also vertretbar, die rabbinische Literatur als ein fiktives Ganzes und als eine synchrone Einheit zu behandeln. Geht es mir doch vor allem darum, das Meereslied in einem weitverzweigten Geflecht von Deutungen und Anspielungen aufzusuchen und Querverbindungen aufzuzeigen, die weniger entwicklungsgeschichtlich von Interesse sind, als dass sie Denk- und Argumentationsformen in der Dimension von *longue durée* verständlich machen. Festzustellen sind häufiger 'vagierende Traditionseinheiten', die unabhängig von ihrer historischen Gewachsenheit ihre argumentative Kraft entfalten. Wo es indessen zur Klärung sinnvoll oder nötig erscheint, sollen auch Einsichten der historisch-kritischen judaistischen Forschung einfliessen.

Wovon eine Untersuchung auszugehen hat, welche die Forschung zum Thema zur Kenntnis nehmen will, wird im folgenden Kapitel in groben Zügen skizziert. Für die Einschätzung des Meeresliedes lässt sich allerdings weder in der Bibelwissenschaft noch auf musikwissenschaftlicher Seite ein 'heutiger Stand der

Forschung' referieren. Vielmehr wird an den divergierenden Meinungen deutlich werden, auf welche Aspekte ihre Art des Fragens zielt. Vor allem aber soll der Kontrast zu den rabbinischen 'Lied-Diskussionen' noch geschärft und der hier gewählte methodische Zugang begründet werden.

7. "What really happened at the Sea of Reeds?"[505]

Der Text des Meeresliedes (Ex 15,1-21) gilt in der alttestamentlichen Wissenschaft als eine der interessantesten und zugleich schwierigsten Passagen, über die seit Beginn des Jahrhunderts nicht nur in Bibelkommentaren, sondern auch in einer Vielzahl von Einzeluntersuchungen gestritten wird.[506] Ähnlich wie bei dem Problemfeld der Akzente und der Kantillation waren es auch hier zuerst dilettierende Bibelwissenschaftler, die das Thema "Musik in der Bibel" zu einem eigenen Traktandum machten und dabei den prominenten Text interpretierten.[507] Musikhistorische Untersuchungen waren aus exegetischen Gründen auf die Ergebnisse der Bibelwissenschaft angewiesen und davon beeinflusst, wenn sie diese nicht einfach ignorierten und sich auf das Referieren der traditionellen Kommentare beschränkten.[508] Das Meereslied bietet sich als musikbezogene Quelle deshalb besonders an, weil es sich nicht nur – wie meistens die Psalmen – als poetischer, zum Singen vorgesehener Text präsentiert, sondern weil darin auch Anhaltspunkte für eine musikalische Szenerie vorhanden sind und sich das Ganze in den narrativen Kontext des Exodusbuches einfügt: Das Lied folgt als deutlich abgegrenzter Abschnitt auf die epische Erzählung über den Auszug aus Ägypten, die Durchschreitung des geteilten Meeres und die Vernichtung der ägyptischen Verfolger (Ex 14). Explizit vorgestellt als Lied, das "Mose und die Kinder Israel" sangen, rekapituliert das Meereslied das zuvor Geschilderte und endet mit einem Hinweis auf Trommelspiel und Reigentanz der Frauen sowie mit einer Aufforderung zum Gesang. Je nachdem, ob man dieses Meerereignis als ein Wunder, als einen Mythos oder aber als einen wissenschaftlich erklärbaren Naturvorgang deutet, erscheint auch das Lied in je anderem Licht.

505 So der Titel eines Aufsatzes von Lewis S. Hay in: *Journal of Biblical Literature* 83 (1964), 397-403, in dem der Realitätsbezug des Schilfmeerkomplexes (Ex 14-15) diskutiert wird.

506 Bender, *Das Lied Exodus 15*; P. Haupt, *Moses' Song of Triumph*; H. Schmidt, *Meerlied*; Rozelaar, *Song of the Sea*; Cross/Freedman, *Song of Miriam*; Watts, *Song of the Sea*; Noth, *Exodus*; Lohfink, *Siegeslied*; Fohrer, *Überlieferung*; Muilenburg, *A Liturgy*; Westermann, *Loben Gottes*; Crüsemann, *Studien*; Butler, *Song of the Sea*; Coats, *Song of the Sea*; Childs, *Traditio-Historical Study*; id., *Book of Exodus*; Hyatt, *Exodus*, 161-170; Stolz, *Jahwes und Israels Kriege*; Cross, *Canaanite Myth*; Freedman, *Strophe and Meter*; Coats, *History and Theology*; Patrick, *Traditio-History*; Norin, *Er spaltete*; Zenger, *Tradition*; Foresti, *Composizione*; W. H. Schmidt, *Exodus*, 60-69; Strauss, *Meerlied*; Th. W. Mann, *Book of the Torah*; Anderson, *Song of Mirjam*; Spieckermann, *Exodus und Tempelberg*; Trible, *Bringing Miriam*; Brenner, *Song of the Sea*; Janzen, *Song of Moses*; Weitzman, *Song and Story*.

507 Z.B. Gressmann, *Musik und Musikinstrumente*, Leitner, *Volksgesang*, oder Quasten, *Musik und Gesang*.

508 Für erstere stehen etwa die Arbeiten von Gerson-Kiwi, Avenary, I. Adler, Bayer und Seidel, für letztere die von Idelsohn, Quasten und Sendrey.

7.1. Fragen und Antworten der Bibelwissenschaft

Die historische Bibelkritik christlicher Provenienz hat am Meereslied, unter quellen- und formkritischem Blickwinkel, nach überlieferungs- und religionsgeschichtlichen Gesichtspunkten Fragen diskutiert, die sich – etwas vereinfacht – in vier meist argumentativ miteinander verknüpfte Problemkreise gruppieren lassen. Auf diese (akademisch etablierte) Forschung kurz einzugehen, mag nützlich sein, bevor die Ansätze jüdischer Wissenschaftler, welche die Prämisse der Schriftoffenbarung selten aufgeben, vorgeführt werden.

a) Die vorrangige und meistdiskutierte Frage dreht sich um die entstehungsgeschichtliche Einordnung des als heterogen erscheinenden Textes. In der Tradition der Quellenscheidungstheorie und der klassischen Urkundenhypothese von Wellhausen geht man bis heute einhellig davon aus, dass das Meereslied aus mindestens zwei verschiedenen Quellen zusammengesetzt sei. Das sogenannte Mirjamlied (Ex 15,20-21) wird isoliert vom Rest, dem Meereslied im engeren Sinne (Ex 15,1-18), das dann bisweilen auch als 'Moselied'[509] bezeichnet wird. Die überwiegende Mehrheit der ForscherInnen sieht in dem kurzen Abschnitt des Mirjamliedes einen ursprünglichen Text, möglicherweise den ältesten biblischen Text überhaupt, der in die Zeit des Exodus selbst (12. Jh. v.d.Z.) zurückreichen und somit das Ereignis am Schilfmeer[510] als Reminiszenz eines spontanen Dankliedes unmittelbar reflektieren könnte. Das lange Meereslied wäre dann eine sekundäre und (viel) später erfolgte Ausarbeitung eines alten Kerns.[511] Diese Meinung wird auf der einen Seite begründet mit der als archaisch interpretierten Kürze des Mirjamliedes, auf der andern mit der Erwähnung von Stichworten wie "Heiligtum" und "Berg" (Vers 13, 17), die als Hinweis auf den Tempel gedeutet und folglich in einem viel späteren Jerusalemer Kontext angesiedelt werden. Manche sehen in der Zeitpartikel *'az* 'damals' in Vers 1 ein Indiz für eine spätere Einfügung des Meeresliedes und die redaktionelle Herstellung einer Chronologie. Gegen die Hypothese vom Alter des Mirjamliedes spricht die aus der Mündlichkeitsforschung gewonnene Einsicht, dass die Kürze eines Textes nicht sein Alter beweisen muss; sie wird zudem in Frage gestellt

509 Nicht zu verwechseln mit dem eigentlichen Moselied Deut 32. Der in dieser Einteilung nicht untergebrachte Vers 19 wird gewöhnlich als Prosarekapitulation aus dem Lied ausgeschieden.

510 Das Meereslied wird entsprechend der Angabe in Ex 15 bisweilen auch als 'Schilfmeerlied' bezeichnet, dagegen ist die Präzisierung 'Rotes Meer' eine ungesicherte Interpretation (dazu Hyatt, *Exodus*, 161, und Norman H. Snaith, "Yām sûp: the Sea of Reeds – the Red Sea", in: *VT* 15 [1965], 395-398).

511 Stellvertretend sei für diese Hypothese, die vor allem von deutschsprachigen Forschern vertreten wird, Fritz Stolz angeführt, der das Mirjamlied als "authentischste Erinnerung an das Exodus-Ereignis" ansieht, als einen "Hymnus", der "selbst wohl direkt an die ursprünglichen Ereignisse heran[führt]." Dagegen sei das "Schilfmeerlied" "eine späte Komposition" aus "verschiedenen verarbeiteten Überlieferungsstoffen" (Stolz, *Jahwes und Israels Kriege*, 90f.).

durch den lexikographischen Streit darüber, ob sprachliche Eigentümlichkeiten des Liedes eher Zeichen für einen archaischen oder einen archaisierenden Stil seien. Andere Erklärungsmodelle stellen das Mirjamlied als Motto bzw. als Titel dar, mit dem auf das ganze Lied verwiesen wird (Cross/Freedman), oder sie deuten es aufgrund der Wurzel *ʿ-n-h/y*[512] in Vers 21 als einen Refrain, in dem sich die Aufführungssituation unmittelbar spiegelt (Mowinckel). Gegenüber diesen analytischen Ansätzen wird in der jüngsten Monographie zum Thema die Einheitlichkeit des Liedes bereits im Titel programmatisch herausgestrichen.[513] Sprachliche und inhaltliche Anachronismen wären dann Ergebnis einer bewussten, späten Komposition.

b) Ein zweiter Problemkreis betrifft die Ansätze zu Strukturbeschreibungen des Liedes. Ausgehend von der Prämisse, dass ein poetischer Text als literarische Einheit eine stichometrische und strophische Einteilung aufweisen müsse, wurden Gliederungen erarbeitet, die entweder auf dem *parallelismus membrorum* als dem Grundprinzip biblischer Poesie aufbauen, sich an syntaktischen Einheiten orientieren oder stärker in Richtung einer metrisch-strophischen Strukturierung gehen. Die Ergebnisse sind im einzelnen überaus kontrovers und sollen hier nicht weiter ausgebreitet werden.[514] Als Konstante lässt sich aber feststellen, dass die meisten Strukturbeschreibungen in ihrer groben Gliederung den Text nach literarkritischen Gesichtspunkten in einen Prosarahmen (Verse 1a.19-21a) und einen poetischen Kern aufteilen (Verse 1b-18.21b).

c) Eine gattungsgeschichtliche Einordnung des Meeresliedes ist allein schon aus den eben erörterten Gründen schwierig, vor allem aber deshalb, weil es aussichtslos scheint, dafür eindeutig einen "Sitz im Leben" (cf. p. 248) auszumachen. Seit den Anfängen der bibelkritischen Gattungsforschung in den Psalmenstudien Hermann Gunkels wurde das Meereslied stets in die Untersuchung einbezogen, und die Palette der Bestimmungsversuche deckt ein verwirrend breites Spektrum ab. Entsprechend den divergierenden Meinungen in der Überlieferungs- und Datierungsfrage wurde das Meereslied bald als Siegeslied (Cross/Freedman), als "ursprünglich amphiktyonischer Hymnus, der später für den Tempel in Jerusalem adaptiert wurde" (Watts), als Inthronisationshymnus (Mowinckel), als Liturgie (Muilenburg, H. Schmidt), als "Solo-Hymnus und Danklied" (Noth), als "Hymnus mit ausführlicher Geschichtserzählung" (Crüsemann), als "berichtender Lobpsalm des Volkes" (Westermann) oder als Mischung aus Hymnus, Siegeslied und Danklied (Fohrer) klassifiziert. Einer

512 Sie gehört zu den sogenannten Verben *tertiae infirmae*, deren labiles drittes Radikal je nach Stammvokal zu Langvokal (*y*) oder *mater lectionis* (*h*) wird. Zur Bedeutung der Wurzel vgl. im weiteren p. 254ff. und p. 314f.

513 Brenner, *Song of the Sea*, betrachtet das ganze Lied als nachexilische Neukomposition (cf. infra p. 243).

514 Einen Überblick geben Coats, *History and Theology*, 1ff., und Zenger, *Tradition*, 454-456.

der Schwachpunkte dieser gattungskritischen Klassifizierungen besteht darin, dass das Meereslied entweder vollständig losgelöst vom Kontext betrachtet wird oder dass entstehungs- und redaktionsgeschichtliche Kriterien mit funktionalen Überlegungen vermischt werden. So überlagern sich in gattungskritischen Ansätzen oftmals die Perspektive auf die ursprüngliche Funktion von angenommenen Vorstufen und jene auf die Rolle des Liedes im endgültigen Zusammenhang des biblischen Textes. Gemeinsam ist den Gattungsbestimmungen auch, dass musikbezogene Fragen nur sehr am Rande tangiert werden, obwohl die Terminologie – neben dem literarischen und liturgischen Kontext – auch Musikalisches suggeriert. Pierre Casetti hat ausgehend von der Kritik, "dass die alttestamentliche Musik nicht nur ein archäologisches Problem" sei, Musik in der Bibel nach funktionalen Gesichtspunkten zu beschreiben versucht, um der Frage nach dem Warum des Musizierens auf die Spur zu kommen und den "Eigencharakter" der "israelitischen Musik" im altorientalischen Umfeld nachzuweisen.[515] Allerdings gelangt er mit seiner Klassifizierung in vier Lebensbereiche und über zwanzig Unterkategorien, durch welche die Frage nach dem "Sitz im Leben" differenziert wird, nicht über eine 'Oberflächenbehandlung' seiner Belege hinaus. Denn damit, dass etwa das Meereslied unter drei so verschiedenen Kategorien wie "Musik und Prophetie", "Ende des Krieges" und "Musik aus Freude an Gott" eingeordnet wird, ist für das Verständnis seiner Funktion nicht viel gewonnen.[516]

d) Die Frage der Datierung des Meeresliedes steht mit den drei vorangehenden Problemkreisen in einer komplexen Wechselbeziehung. Entsprechend den dort festgestellten Divergenzen verteilen sich die Datierungen über einen Zeitraum vom 12. bis ins 5. Jahrhundert. Verfechter einer frühen Datierung setzen meist die Einheit des ganzen Liedes voraus und argumentieren mit dessen lexikalischen, morphologischen und syntaktischen Besonderheiten als Anzeichen für archaische Poesie (Cross/Freedman, Albright, Norin). Wichtig für die Frühdatierung wurden auch ausserbiblische Texte, altorientalische Quellen mit ägyptischer und ugaritischer Poesie und andere archäologische Funde, die als kulturgeschichtliches Vergleichsmaterial herbeigezogen werden konnten. Demgegenüber gelangen Forscher, die von der Annahme zweier Lieder ausgehen, meist zu einer späteren Datierung, zumindest für das Meereslied im engeren Sinne (Ex 15,1-18). Die sprachlichen Eigenheiten des Textes werden dann als literarische Typologien oder als bewusste Archaismen interpretiert. Ein weiteres Argument in der Datierungsdebatte ergibt sich aus der Frage nach der Einbindung des Meeresliedes in seinen narrativen Kontext und dessen Zuschreibung zu verschiedenen Pentateuchquellen. Allerdings wird das Lied selbst heute

515 Casetti, *Funktionen*, 367.

516 Casetti, *Funktionen*, 372, 379, 384.

überwiegend als von den traditionellen Quellen unabhängiger Text mit eigener Entstehungsgeschichte angesehen. Eine wichtige Argumentationsbasis ist schliesslich der Vergleich mit Formulierungen in den übrigen Texten des biblischen Kanons, die offensichtlich das Schilfmeerlied bzw. -ereignis ansprechen oder dem Meereslied aufgrund terminologischer Übereinstimmungen nahestehen. Gerade bei Parallelen zu Texten, deren Alter nicht eindeutig festzulegen ist, bleibt aber die Richtung der Abhängigkeit oft ein ungelöstes Problem. Dies ist etwa der Fall bei mehreren Psalmen, sogenannten 'Geschichtspsalmen', die das Meereslied erwähnen oder das Ereignis referieren (cf. infra p. 260ff.)

Wenn sich eine Tendenz in der neueren Forschung zum Meereslied erkennen lässt, dann ist es die einer zunehmenden Übereinstimmung hinsichtlich der historischen Verortung des Liedes. So wird das Lied häufiger im nachexilischen Kontext (6./5. Jh.) angesiedelt und als eine kultische Hymne zur liturgischen Feier des Exodus gesehen, mithin als späte Komposition mit – christlich gesehen – theologischem Schwerpunkt, die sich auf eine mythische Vergangenheit bezieht zu einer Zeit, in der es darum ging, die Katastrophe des Exils zu überwinden und die Kontinuität von Gottes Heilstaten zu betonen.[517]

Symptomatisch für die dennoch bis heute bestehende Polarität in der bibelwissenschaftlichen Erforschung des Meeresliedes sind die beiden jüngsten umfänglichen Studien zum Thema: Martin L. Brenner stellt die Frage nach der eindeutigen entstehungsgeschichtlichen Verortung des Textes ins Zentrum seiner Untersuchung. Aufgrund einer textimmanenten Analyse und innerbiblischer Komparatistik gelangt er – wie er meint – zu einer abschliessenden Beantwortung der wiedererwogenen Forschungsfragen. Brenner bestimmt das Lied Ex 15,1-21 als eine einheitliche Komposition späten Datums (444 v.d.Z. oder kurz danach[!]), verfasst von den Kult-Leviten als hymnisches Siegeslied für die Interpolation nach der Exodus-Erzählung in Ex 14.[518] Demgegenüber zweifelt Steven Weitzman am Nutzen entstehungsgeschichtlicher Hypothesen und konzentriert sich auf die Frage nach der literarischen und rhetorischen Funktion des Meeresliedes in seinem definitiven narrativen Kontext. Ist man sich der Tatsache bewusst, dass keine quellenkundliche Evidenz den Formierungsprozess des biblischen Kanons zu erhellen vermag, dass man vielmehr mit mündlicher Komposition und Überlieferung zu rechnen hat, scheint es überzeugend, wenn Weitzman einerseits altorientalische Parallelen (v.a. die ägyptische Pye-Inschrift) einbezieht und andererseits die Kontinuität der Meereslied-Tradition in nachbiblischen Schriften berücksichtigt, um zu einem Verständnis

517 So z.B. Strauss, *Meerlied*; Spieckermann, *Exodus und Tempelberg*; Brenner, *Song of the Sea*.

518 Brenner, *Song of the Sea*, 19, 175-188.

zu gelangen, welche Funktion dem Lied als Lied im Zusammenhang der ganzen Erzählung zukommt.[519]

Als Gegenposition zu jener der christlich dominierten historisch-kritischen Bibelwissenschaft, die in ihrem Umgang mit der hebräischen Bibel nicht selten von einer antijudaistischen Haltung bestimmt war und deshalb auch die Kontinuität vom biblischen "Alt-Israel" in Richtung des späteren Judentums ausblendete, seien stellvertretend für andere die – prononciert jüdischen – Forschungsansätze von zwei Bibelwissenschaftlern erwähnt, die in umfangreichen Torakommentaren auch das Meereslied eingehend behandelt haben.[520] Sowohl Benno Jacob als auch Umberto Cassuto verfolgten die christliche Bibelkritik intensiv[521] (was in der Gegenrichtung nur ausnahmsweise der Fall war), standen ihr jedoch kritisch gegenüber und insistierten auf dem Anspruch, die hebräische Bibel als ein geschlossenes literarisches Werk ernstzunehmen. Jacob betrachtete die Urkundenhypothese bereits in den 1930er Jahren als überwunden[522], und Cassuto wehrte sich zur gleichen Zeit entschieden gegen die "Vivisektion" der Bibelkritik[523]. Im Gegensatz zur historisch-kritischen Perspektive betonen Jacob und Cassuto als Prämisse ihrer Forschung die Einheitlichkeit der Schrift, wobei sie sich zum Ziel setzen, deren sprachliche Feinheiten zu interpretieren und auch ihre ästhetischen Qualitäten wahrzunehmen.

Für Cassuto ist nur der endgültige Text als Ganzes faktisch existent, auf Konjekturen basierende Rekonstruktionsversuche von Teilquellen haben in seinen Augen keinen Sinn. Deshalb rücken historische Fragestellungen (Datierung usw.) für ihn in den Hintergrund, statt dessen wird das kulturgeschichtliche Umfeld stärker einbezogen. Auch Cassuto zieht Vergleiche zu altorientalischen Quellen, betont im Zusammenhang mit dem Meereslied etwa die sprachlichen und literarischen Parallelen zu Meeresmythen aus den Nachbarkulturen Babylon und Ugarit und vermutet die Existenz eines (wohl mündlichen) Versepos als Vorstufe der Exodus-Erzählung.

519 Weitzman, *Song and Story*, 17-30.

520 Cassuto, *Commentary*; Jacob, *Exodus*; in die gleiche Richtung tendieren Loewenstamm, *Tradition*, und Sarna, *Torah Commentary*.

521 Cassuto etwa verfasste den Artikel "Bibelwissenschaft, nichtjüdische" in: *EJ (Berlin)*, Bd. 4 (1929), 717-726.

522 Im Kommentar zu Ex 17,8-16 reflektiert er die Problematik der traditionellen Quellenscheidung: "Wenn verschiedener Sprachgebrauch verschiedene Quellenschriften anzeigt, so müsste für diesen Abschnitt unbedingt eine neue Quelle angenommen werden. Aber wieder werden nur die abgegriffenen Spielmarken J, E, P ausgegeben. Es ist jedesmal der andere Gegenstand und die andere Lehrabsicht, die eine andere Sprache verlangen, und die einheitliche Tora verfügt über viele Töne" (Jacob, *Exodus*, 500; mit J, E, P werden die mutmasslichen Pentateuchquellen bezeichnet).

523 Cassuto, *Commentary*, vi.

Jacob, dessen Kommentar bereits in den 1930er Jahren entstand und 1940 im Londoner Exil beendet wurde, der sich also noch kaum auf neuere archäologische Funde stützen konnte, konzentriert sich noch stärker auf eine textimmanente philologische und literarische Interpretation der Bibel. Aber er betont ebenfalls die Kontextgebundenheit der Offenbarungsschrift, wenn er feststellt: "Auch die Tora spricht die Sprache ihrer Zeit und Umwelt".[524] Dennoch wertet er stilistische Unterschiede und Erzählvarianten im Text nicht als Indizien für verschiedene Quellenschichten, sondern als literarische Ausdruckskategorien. Nicht selten stellt Jacob die gleichen Fragen wie die Bibelkritik und tritt in deren Diskussion ein, etwa im Hinblick auf die Autorschaft, die literarische Form und das Verhältnis des Meeresliedes zum Kontext. Aber aufgrund seiner philologischen und exegetischen Überlegungen, die einerseits im Dialog mit den traditionellen jüdischen Bibelkommentaren stehen und auch die masoretische Akzentuation berücksichtigen, andererseits vom gedanklichen Austausch mit den Bibelübersetzern Buber und Rosenzweig geprägt sind, gelangt er zu anders gewichteten Folgerungen. Jacobs Ansicht nach ist – gerade hinsichtlich der Exodus-Erzählung – "der tatsächliche Geschichtsverlauf nur sekundär", während sich die Intention des Textes auf "Sinn und Zweck und deren pädagogisch-künstlerische Gestaltung" richte.[525] Im Gegensatz zur Quellenkritik anerkennt Jacob – durchaus auch in apologetischer Absicht – die Kontinuität der Textüberlieferung, wie sie oben im Zusammenhang mit dem Shemaʿ und seinen Benediktionen aufgezeigt wurde und wie er sie selber mit dem Hinweis auf Pessach artikulierte.[526] Hinsichtlich des Meeresliedes auch dessen besonderen Stellenwert in der Tradition im Auge zu behalten, ist für ihn daher eine Selbstverständlichkeit.[527]

Die rudimentäre Skizzierung von Forschungsansätzen entlang mehr oder weniger getrennt verlaufenden Bahnen reflektiert eine Tendenz zur Religionsgebundenheit biblischer Wissenschaft, von der diese sich nur selten freimachte, so dass andere Positionen eher ausnahmsweise wahrgenommen werden konnten. Die kontroverse Beantwortung der exponierten Fragen in der akademischen Bibelkritik dürfte angedeutet haben, dass die ganze Forschungsrichtung

524 Jacob, *Exodus*, 1055.

525 Jacob, *Exodus*, 484; vgl. auch die pointierte briefliche Stellungnahme: "Es gibt für den Auszug aus Ägypten nur Einen Beweis, das ist der Sederabend, die Pessachhaggada mit der davor sitzenden jüdischen Familie" (ib., xvii).

526 Cf. supra p. 245 n. 525. Jacobs Kommentar zu Exodus endet mit dem Satz: "Die Tora Moses brauchte nicht ausgegraben zu werden, denn sie ist nie verschüttet gewesen, und ein unsterbliches Volk hat sie wie seinen Augapfel gehütet und von Geschlecht zu Geschlecht bis auf den heutigen Tag vererbt, (was auch der nichtjüdische Leser und Forscher dankend anerkennen soll)" (Jacob, *Exodus*, 1066, xvii; die Bemerkung in Klammern wurde von Jacob nachträglich gestrichen).

527 Cf. Jacob, *Exodus*, 439f.

im Blick auf diesen Text in einem aporetischen Glaubensstreit befangen ist. Die Quellenscheidung als Paradigma der christlichen Bibelwissenschaft, die sich im 18./19. Jahrhundert als dialektische Antwort auf fundamentalistische Bibelinterpretation etablierte, hat ihren Status im ausgehenden 20. Jahrhundert durch immer feinere Differenzierungen befestigt. Die Gattungs- und Überlieferungskritik als ihre Tochterdisziplinen analysieren weiterhin die Genese eines Textes, dessen Ursprung und Vorgeschichte im Dunkeln der Mündlichkeit liegen.[528] Ohne Zweifel nährt sich das Interesse dieser Forschungsrichtungen gerade aus dem Auffinden von Texten, die sprachlich und inhaltlich als heterogen erscheinen. Hinter der endgültigen Textgestalt werden Schichten ausgemacht, deren Geschichte, religiöser Charakter und theologischer Stellenwert in akribischen Analysen rekonstruiert werden soll. Dabei gerät leicht ausser acht, dass es sich um Texte handelt, deren religiöse wie auch historische Bedeutung sich wesentlich aus der Anerkennung einer in sich schlüssigen Ganzheit konstituiert.

Erst in den letzten Jahren haben sich vermehrt Forscher zu Wort gemeldet, die sich auf den Text als solchen konzentrieren und sich damit einem literarkritischen Ansatz, wie ihn Jacob und Cassuto vertreten haben, annähern. Damit beginnt sich auch in der akademischen Bibelwissenschaft ein Ansatz zu etablieren, den Brevard S. Childs – gerade im Blick auf das Meereslied – bereits in den 1970er Jahren als Desiderat beschrieben hat: "Although it is a legitimate task of the traditio-historical method to trace [...] earlier stages before the development of its present literary role, an equally important and usually neglected exegetical task is to analyze the composition in its final stage."[529] Pointiert formuliert hat die jüdische Tradition – auch in ihrer wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Bibel – das Bewusstsein von einer synchronen 'Bibliothek', in der man sich bewegt, obwohl man weiss, dass die Texte unterschiedlich alt sind, nie aufgegeben. Innerhalb der von der christlichen Theologie geprägten Bibelkritik hingegen werden die Integrität des Buches und die Geschichte seiner Entstehung erst allmählich wieder als gleichwertige Forschungsgegenstände betrachtet. Eine neu sich formierende Redaktions- und Kompositionskritik konstatierte schliesslich auch im deutschsprachigen Bereich ein Forschungsdefizit, das mit der "Unterbewertung der Letztgestalt des Pentateuch" zusammenhänge, und wandte sich vermehrt der Funktion und Intention des Textes als einer literarischen Einheit zu.[530] Ob sich mit dieser Verlagerung von der diachronen zu einer mehr synchronen Betrachtungsweise bereits ein Paradigmenwechsel abzeichnet, sei

528 Dazu Mulder, *Transmission*, 103f., und Fokkelman, *Literary Approach*, 12-20.

529 Childs, *Book of Exodus*, 248.

530 Weimar, *Meerwundererzählung*, 6 n. 4; vgl. zu dieser Richtung auch Zenger, *Tradition*, 477-482; Th. W. Mann, *Book of the Torah*, 2-8; Janzen, *Song of Moses*, 212; Weitzmann, *Song and Story*, 10-14.

dahingestellt. Sicher ist aber, dass damit auch bisherige historische Einsichten in ein anderes Licht gerückt werden dürften.

Es ging in diesem Abschnitt nicht darum, divergierende Forschungsmeinungen gegeneinander auszuspielen, eher schon darum, ihr jeweiliges Erkenntnisinteresse zu umschreiben, und vor allem darum, aus der Vielfalt von möglichen Ansätzen eine für unsere Fragestellung angemessene Perspektive zu gewinnen. Im Hinblick auf die Kontinuität der Meereslied-Tradition und deren Rezeption im nachbiblischen Judentum ist die Frage, wie die Endgestalt des Textes zustande gekommen ist (zumal sie immer nur spekulativ beantwortet werden kann), sekundär. Hingegen ist es sinnvoll, vom vorliegenden Text als einer literarischen Einheit auszugehen, deren Stellenwert recht früh etabliert gewesen sein muss. Auch wenn die Kanonisierung der hebräischen Bibel insgesamt sicherlich ein komplizierter und langwieriger Prozess war, ist das Meereslied – im Gegensatz etwa zu den Psalmen – ausgezeichnet als Teil jenes Corpus (der Tora), das zuerst und schon früh als Kanon wahrgenommen worden ist. Ganz unabhängig von der Frage, wann der Text komponiert und in den Erzählzusammenhang eingefügt worden ist, besteht daher eine starke und für unsere Fragestellung besonders aufschlussreiche Interdependenz zwischen dem Bewusstsein von Kanon, der prominenten Plazierung des Liedes im Exodus-Buch und seinem Sonderstatus in der Tradition.

7.2. Das Interesse der Musikwissenschaft

In musikgeschichtlichen Darstellungen und in einschlägiger Sekundärliteratur erscheint das Meereslied regelmässig unter drei Gesichtspunkten: dem Raster entsprechend, mit dem "Musik in der Bibel" allgemein wahrgenommen und klassifiziert worden ist, wird regelmässig auf das Lied verwiesen, zum einen wenn es um "biblische Musikinstrumente", zum andern wenn es um den "Sitz im Leben" von Musik in der Bibel geht. Schliesslich wird das Meereslied – aus Gründen, die im folgenden auszuführen sind – immer wieder angeführt als ein Modell, auf das spätere Vorstellungen von wechselchörigem Singen projiziert worden sind. Wenn ich diese drei Aspekte bis hierher weitgehend ausgeblendet habe, dann darum, weil an ihnen die Berührungspunkte zwischen Bibelwissenschaft, Liturgiegeschichte und Musikforschung, aber auch die Gebrechen von interdisziplinärer Kommunikation sichtbar werden. Der forschungsgeschichtliche Hintergrund – dass das Meereslied nun einmal in der Schnittmenge der Aufmerksamkeit von musikinteressierten (christlichen) TheologInnen und von (fast ausschliesslich) jüdischen MusikwissenschaftlerInnen liegt – soll nicht zu-

letzt deshalb mitberücksichtigt werden, weil damit erklärbar wird, *wie* das Meereslied in der einschlägigen Literatur aufscheint und mit welchen Vorstellungen, aber auch Missverständnissen seine Erwähnung oftmals behaftet ist. Als Tendenz lässt sich beobachten, dass seitens der Musikgeschichte die These vom hohen Alter des Mirjamliedes gerne aufgenommen wird, wobei mit einer aufführungspraktischen Interpretation dessen Status als Faktum noch betont wird. Dabei scheint das Lied kraft seines hohen Stellenwertes in späteren Liturgien zugleich als Vorbild und als Projektionsfläche für Vorstellungen über kultische Gesangspraktiken zu dienen. Im Zuge dieser Gleichsetzung wird die historische Dimension zwar verwischt; dennoch wirkt sie als Legitimation.

a) Die Frage nach dem "Sitz im Leben" (Hermann Gunkel) ist bekanntlich eine aus der Theologie stammende Ordnungskategorie der Gattungskritik, die zur Beschreibung von sozial- und kulturgeschichtlichen Zusammenhängen von vielen anderen Disziplinen übernommen und adaptiert worden ist. Unter diesem Gesichtspunkt wird nun oft nicht das ganze Meereslied, sondern lediglich das kurze Mirjamlied fokussiert, das die Imagination einer realen Szenerie anregt und von der Aura des "ältesten Dokumentes" der Bibel umgeben ist. So spricht etwa Westermann im Hinblick auf Ex 15,21 von einem "ganz kurze[n] [...] Volkslied [...], das unmittelbar aus der Stunde des besungenen Ereignisses wächst und von einem Chor unter Tänzen gesungen oder von allen Versammelten aufgenommen" wurde.[531] Andere – die Klassifizierungen der Bibelwissenschaft aufnehmend und die Verse Ex 15,20-21 paraphrasierend – bezeichnen das Mirjamlied als Siegeslied ("Song of Triumph"), als "Siegestanzlied" mit Mirjam als Vorsängerin oder einfach als Frauenlied ("women's song").[532]

Demgegenüber lassen mehrere (zumal jüdische) Autoren die Aufteilung des Liedes unbeachtet und stellen die Szene dafür umso anschaulicher dar. Für Avenary ist das "Lied am Schilfmeer (Ex 15) [...] als Vorbild eines spontanen Lobgesangs richtungweisend" und der ältesten Epoche "Musik der Hebräer [...] (1250-1000 v.Chr.)" zugeordnet.[533] Adler nennt unter der Kategorie "chants de triomphe" neben dem profanen Deboralied (Jud 5) "le cantique sur la Mer Rouge (Ex 15,1-21), célébration spontanée de victoire ou de délivrance de la main des ennemis", und hebt dessen eindeutige Funktion als Gotteslob hervor.[534] Für Sachs schliesslich und im Rahmen von dessen kulturanthropologischem Ansatz repräsentiert das Lied "ein urtümliches Stadium, in welchem Gemütsbewegung und freies Ausströmen die melodischen und rhythmischen Gestalten formte. Je-

531 Georgiades et al., "Musik", in: *RGG*, Bd. 4 (1950), 1204.

532 Kraeling/Mowry, *Music in the Bible*, 285; Seidel, *Musik in Alt-Israel*, 19; Eric Werner, "Jewish Music", in: *NGrove*, Bd. 9, 617.

533 Avenary, *Jüdische Musik*, 226.

534 I. Adler, *Juive (Musique)*, 640.

dermann in Israel sang, und das Spielen der Leier und der Schellentrommel war eine allgemein verbreitete Erscheinung, zumindest unter den Frauen. Als die Kinder Israels auf trockenem Pfad mitten durch das Meer zogen und so aus der Hand der Ägypter gerettet wurden, stimmte Moses die heilige Weise zum Lobe Gottes an, und alle Männer fielen in seinen Gesang ein, während die Frauen im Wechselgesang antworteten."[535]

So naiv und blumig diese letzte Schilderung erscheinen mag, so genau trifft sie den Tenor, mit dem die spärlichen Informationen aus wenigen Bibelversen als historische Belege für Musik auf einer frühen Kulturstufe interpretiert worden sind. Dabei wird stets das als historisch betrachtete Ereignis mit dem literarischen Zeugnis, das – möglicherweise – davon berichtet, gleichgesetzt.[536] Erst in einer neueren Darstellung wird das Meereslied (Ex 15,1-19.21) explizit als Kulthymne einer späteren Zeit klassifiziert, zugleich wird vorsichtig eingeräumt, "Musikstrukturen" seien "beim gegenwärtigen Forschungsstand nicht verifizierbar".[537] An all diesen musikgeschichtlichen Referenzen auf das Meereslied wird exemplarisch deutlich, wie die wenigen in der Bibel auffindbaren Anhaltspunkte als Belege sowohl für die jüdische wie für die abendländisch-christliche Prähistorie einstehen müssen.

b) Die in der Bibel erwähnten Musikinstrumente sind ein Studienobjekt, dessen Darstellung als Zentrum der Realiengeschichte in den einschlägigen Arbeiten breiten Raum einnimmt.[538] Instrumente bzw. deren Namen werden inventarisiert, nach einer gängigen Systematik klassifiziert und allenfalls mit archäologischen Funden als Vergleichsmaterial konfrontiert. Dabei stellt allein schon die Terminologie ein besonderes Problem dar, das indes bei den im Meereslied erwähnten Instrumenten vergleichsweise gering zu sein scheint. Bei den in Ex 15,20 genannten *tuppīm* (Sg. *tōf*) handelt es sich zweifelsfrei um handliche Trommeln, die in der Sekundärliteratur bald als 'Schellentrommel' oder 'Schellenreif', bald als 'Handpauke' oder 'Tambourin' spezifiziert werden.[539] Als charakteristisch für *tōf*, das einzige in der Bibel erwähnte Membranophon, gilt, dass das Instrument meist in den Händen von Frauen und als Begleitung von

535 Sachs, *Musik der Alten Welt*, 52.

536 Die Beispiele für diese Beschreibungsebene sind zahlreich und brauchen nicht im einzelnen aufgezählt zu werden; sie bilden eine Konstante in einschlägigen Lexikonartikeln und in summarischen, oft auf popularisierende Bildhaftigkeit angelegten Gesamtdarstellungen.

537 J. Braun et al., *Jüdische Musik*, 1522.

538 Idelsohn, *Jewish Music*, 8-17; Gerson-Kiwi, *Musique*, 1414-1436; Avenary/Bayer, *Music*, 560-565; Erich Werner, "Jewish Music", in: *NGrove*, Bd. 9, 618-620 (dass hier sämtliche biblischen Instrumente unter der Rubrik "Instruments of the Temple" aufgeführt werden, ist irreführend). Die neue *MGG* widmet dem Stichwort "Biblische Musikinstrumente" erstmals einen umfangreichen eigenständigen Artikel (*MGG*$_2$, Bd. 1 [1994], 1503-1537).

539 Ausführliche Klärung des Instrumententyps bei J. Braun, *Biblische Musikinstrumente*, 1525-1527.

kultischen Tänzen auftaucht, ein Befund, hinter dem unschwer die Einleitung zum Mirjamlied (Ex 15,20) als locus classicus zu erkennen ist. Die Diskussion darüber, ob *tōf* ein spezifisches oder gar ein ausschliessliches Fraueninstrument sei, hat Joachim Braun einstweilen mit einer situativen Differenzierung dahingehend beendet, dass Spielende beiderlei Geschlechts in Frage kommen: "Eine Gesetzmässigkeit ist darin zu erkennen, dass die solistische Trommel nur von Frauen geschlagen wurde [...], im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten aber von allen Ausführenden."[540] Dennoch wird dem Bild von der trommelnden und tanzenden Frau (Mirjam) zusätzliches Gewicht verliehen als Zeugnis einer "jahrtausendlange[n] nahöstliche[n] Tradition"[541]; zum einen durch archäologische Funde (besonders einiger weibliche Terracotta-Figuren aus dem Gebiet Alt-Palästinas), zum andern durch ethnomusikologische Beschreibungen rezenter Praktiken im Nahen Osten, die diesen ikonographischen Topos stützen.

Nicht beachtet blieb interessanterweise in der organologischen Bestandesaufnahme die exegetische Diskussion darüber, ob mit dem Wort *meḥolōt* in Ex 15,20 'Reigentänze' oder ein Musikinstrument (eine Art Flöte) oder gar beides gemeint sei. Soweit ich sehe, ist dies eine philologische Variante, die lediglich in jüdischen Bibelkommentaren und -übersetzungen erwogen worden ist.[542] Sie scheint in der musikwissenschaftlichen Literatur nicht weiter berücksichtigt worden zu sein, da sie offensichtlich auf der forcierten Lesung eines aggadischen Midrasch beruht.

c) Ex 15 erscheint mit frappierender Konstanz als Referenz bei der Erörterung von frühen Belegen für liturgischen 'Wechselgesang'; einerseits bei der terminologischen Klärung der Wörter 'Antiphonie' und 'antiphonal', andererseits bei der aufführungspraktischen Erwägung von Varianten 'wechselchörigen' Singens in der liturgischen Verwendung von biblischer Poesie. Diese beiden Richtungen des Fragens sind in auffallender Weise auf einen griechisch-lateinischen und einen semitischen Überlieferungsstrang bezogen. Dass das Meereslied zwischen diesen Überlieferungen als mehr oder weniger verdecktes Bindeglied wirkt und

540 J. Braun, *Biblische Musikinstrumente*, 1526, mit Bezug auf Eunice Blanchard Poethig, *The Victory Song Tradition of the Women of Israel*, Ph.D. Diss. New York 1985; vgl. dazu – stellvertretend für mehrere Arbeiten, die das Mirjamlied unter feministischem Blickwinkel neu betrachten – auch Carol Meyers: "The Drum-Dance-Song Ensemble: Women's Performance in Biblical Israel", in: *Rediscovering the Muses. Women's Musical Traditions*, ed. Kimberly Marshall, Boston 1993, 49-67.

541 J. Braun, *Biblische Musikinstrumente*, 1520; ebenso Gerson-Kiwi, *Musique*, 1435. Der Topos Frau, Trommel und Tanz kehrt wieder in Jud 11,34, 1Sam 18,6, Jer 31,4, und klingt an in Ps 68,26; 81,3; 149,3-4; 150,4.

542 U.a. Jacob, *Exodus*, 448, und Cassuto, *Commentary*, 182, 488, bringen die Interpretation von *maḥōl* als Variante zu *ḥalīl* 'Pfeife, Flöte' in Ableitung von der Wurzel *ḥ-w-l* 'hohl sein'; Gerson-Kiwi (*Musique*, 1435) weist die Lesart 'Flöte' ausdrücklich als falsch zurück (vgl. dazu auch Kühn, *Musik*, 65f., und supra p. 235).

wie es wiederum die Rolle eines (prototypischen) Modells einnimmt,[543] sei in einem Exkurs skizziert.

Exkurs 4: Das Meereslied als Modell für Antiphonie

Soweit das Meereslied als aufführungspraktisches Modell aufgefasst worden ist, geht es zunächst um die Vorgeschichte von Antiphonie und Responsorium, nach musikwissenschaftlicher Lesart um Gattungen, die für die Psalmodie der christlichen Frühzeit und die Frage nach der Kontinuität von Gesangspraktiken zwischen Synagoge und Kirche zentral, aber auch von der Schwierigkeit begleitet sind, dass sie terminologisch weder eindeutig noch einheitlich erfasst werden. Das bedeutet, dass mit den Wörtern *antiphona* und *responsum* etc. noch nicht unbedingt die gemeinten Sachen bzw. die gesuchten Informationen gefunden sind. Nun lässt sich in der historischen und terminologischen Sekundärliteratur über die Anfänge wechselchörigen Singens eine eindeutige Zentrierung auf das Meereslied als Modell feststellen. Es ist darum interessant zu fragen, *worüber* die einschlägigen Zeugnisse etwas aussagen, wenn sie eine Art wechselchörigen Singens mit dem Meereslied in Verbindung bringen. Max Haas hat in einem richtungweisenden Aufsatz, der ausging von der Einsicht, dass die "herangezogenen Zeugnisse [...] in ihrer Zielsetzung nicht auf die Präzisierung liturgischer Usanzen gerichtet" sind und von der Überlegung, dass "jede Untersuchung von 'antiphonal' und 'responsorial' [...] notwendigerweise semitische Zeugnisse berücksichtigen" müsse, die Aufmerksamkeit auf die in Ex 15,21 exponierte Wurzel *ʿ-n-h/y* gelenkt.[544] Seine lexikalischen Ermittlungen schloss er mit der offen formulierten Hypothese: "[G]eht es um eine mit dem Verweis auf Ex 15 evozierte Typologie, die Nachahmungen – stets an Ex 15 orientiert – zur Folge hat? Oder ist das Meereslied das besonders geeignete Beispiel, um auf eine Form des 'Entgegnens' hinzuweisen [...]?"[545]

543 Dies in bemerkenswert stärkerem Ausmass denn jene (als jünger geltenden) biblischen Abschnitte, in denen eine wechselchörige Situation weitaus konkreter ausgestaltet ist: Deut 27,11-26 und Neh 12,24.37-47 (cf. Sachs, *Musik der Alten Welt*, 83; I. Adler, *Juive* [*Musique*], 640b).

544 Haas, *Psalmodie*, 46ff. – Damit ist allerdings eine andere Perspektive angezeigt als jene literaturwissenschaftliche, die im Wechselgesang ein Pendant zum *parallelismus membrorum* als der Grundstruktur biblischer Poesie sieht (zu diesem Aspekt Georgiades et al., "Musik", in: *RGG*, Bd. 4 [1950], 1205; Slotki, *Antiphony*; Kugel, *Idea*, 116-119).

545 Haas, *Psalmodie*, 51.

Die klassische begriffsgeschichtliche Referenz einer frühen Verwendung von *antiphona*[546] ist Philo von Alexandria (ca. 10 v.- 45 d.Z.), der das Wort ἀντίφωνος dreimal bezogen auf Ex 15 als eine wechselchörige Situation verwendet, zweimal davon bei der Beschreibung kultischer Praktiken der Therapeuten, einer hellenistisch-jüdischen Sekte in Ägypten:

> [83] Nach dem Mahl veranstalteten sie die heilige Nachtfeier. Diese geht auf folgende Weise vor sich: alle erheben sich gemeinsam, und in der Mitte des Speisesaals bilden sie zunächst zwei Chöre, einen von Männern und einen von Frauen. Zum Führer und Vorsänger wird für jeden Chor der geachtetste und musikalischste gewählt. [84] Dann singen sie Hymnen zu Gott in vielen Versmassen und Melodien, teils zusammenklingend (συνηχοῦντες), teils auch 'wechselchörig' (ἀντιφώνοις ἁρμονίαις), wobei sie die Hände im Takt bewegen und tanzen. [...] [85] Wenn dann jeder der beiden Chöre allein für sich seinen Anteil zum Fest beigetragen hat [...], vermischen sie sich untereinander und werden ein Chor aus zweien. Damit ahmen sie den Chor nach, der vor langer Zeit am Roten Meer zusammentrat auf Grund der dort gewirkten Wunder. [Hier folgt eine Rekapitulation des Schilfmeerereignisses, Ex 14,8ff.] [87] Als sie [sc. die Israeliten] das gesehen und erlebt hatten, ein Ereignis, welches Worte, Gedanken und Hoffnung überstieg, bildeten Männer und Frauen voll Begeisterung einen einzigen Chor und sangen Dankeshymnen (εὐχαριστηρίους ὕμνους) auf Gott ihren Retter, die Männer geleitet von dem Propheten Moses, die Frauen von der Prophetin Maria [sc. Mirjam]. [88] Hauptsächlich nach diesem Vorbild erklingt der Gesang der Therapeuten und Therapeutriden in widerhallenden und wechselchörigen Melodien (μέλεσιν ἀντήχοις καὶ ἀντιφώνοις), wobei auf den tiefen Klang der Männer der hellere der Frauen antwortet und so ein harmonischer Zusammenklang und eine wirkliche Musik entstehen.[547]

Diesem Bericht wurde für die Präzisierung des Terminus *antiphona* zweierlei entnommen: zum einen die Gegenüberstellung zweier Chöre, zum andern der Umstand eines Registerunterschiedes zwischen Frauen- und Männerseite. Überdies entdeckte man hier einen Beleg für die Beteiligung von Frauen an liturgischen Handlungen.[548] Betrachtet man die Schilderung Philos aber auch

546 Vgl. Bruno Stäblein, "Antiphonie", in: *MGG*, Bd. 1 (1949), 524; Hourlier, *Notes*, 117ff.; Hucke, *Entwicklung*, 150f.; Michel Huglo, "Antiphon", in: *NGrove*, Bd. 1, 471; Edward Nowacki, "Antiphon", in: *MGG*$_2$, Bd. 1 (1994), 637.

547 Philo, *De vita contemplativa*, 11 (§§ 83-88). Im Traktat *De agricultura* deutet Philo das Meereslied allegorisch als Siegesgesang anlässlich des Sieges der Tugend über die schlechten menschlichen Eigenschaften. Auch hier verweist er auf das antiphonische Gegenüber von Männern und Frauen (στάντες ἄντηχον καὶ ἀντίφωνον), die das "Lied am Meer" (παράλιον ᾠδήν), diesen "wunderbaren und höchst angemessenen Hymnus", singen (πάγκαλον καὶ πρεπωδέστατον ὕμνον ᾄδειν) (*De agricultura*, 17 [§§ 79-81]).

548 Die Vorstellung, dass Mirjam den Chor der Frauen gegenüber Mose und den Männern anführte, findet sich auch in der samaritanischen Quelle Memar Marqah, § 7 (p. 58); cf. p. 316 n. 717; ausserdem hat Philo die Szene im Rahmen seiner Bibelparaphrase *De vita Mosis* konkretisiert: "Was sollte Mose danach [sc. dem Durchzug durch das Meer] anderes tun als den Wohltäter mit Dankeshymnen zu preisen? Er teilt das Volk in zwei Chöre, einen von Männern und einen von Frauen, er selbst führt die Männer an, während er seine Schwester dazu bestimmt, die Frauen anzuführen, damit sie dem Vater und Schöpfer Hymnen singen in wohlklingenden Har-

im Licht der Benediktionen zum Shema', wird deutlich, wie hier – sei es für Philo oder für die Therapeuten selbst[549] – Ex 15 ebenfalls als Modell für eine kultische Inszenierung, quasi als Hintergrund für einen charismatischen Gottesdienst dient. Dabei könnte es in der Beschreibung Philos ebensosehr wie um die Gegenüberstellung von Chören um die Beschreibung einer Akklamation oder um das Konzept der Ganzheit Israels (*kol yiśra'el*) gehen. Denn ob ἀντίφωνος das zentrale Stichwort ist, was der terminologische Blick leicht suggeriert, ist zumindest fraglich.

Edward Nowacki hat zu bedenken gegeben, dass der Focus des Stichwortes möglicherweise auf etwas anderes gerichtet ist[550], und zurecht eingeräumt, der Abschnitt über die Therapeuten bei Philo sei "vermutlich weniger als Vorahnung einer christlichen Praxis bedeutsam denn als Zeugnis für den Eklektizismus der alexandrinischen jüdischen Kultur in ihrer Abhängigkeit von griech[ischen] und jüdischen Chortraditionen".[551] Ohnehin klafft zwischen den Belegen bei Philo und den frühesten Zeugnissen für antiphonale Praxis bei syrischen und palästinischen Christen seit der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts eine Zeitraum von über 300 Jahren. Dass Philo dennoch zum Kronzeugen der Begriffsgeschichte von 'Antiphonie' geworden ist, hängt damit zusammen, dass seine Schriften in der christlichen Kirche eine kontinuierliche Rezeption erfuhren. In der jüdischen Tradition dagegen blieb er bis in die Neuzeit fast unbekannt. Was indes Philos Verhältnis zur jüdischen Tradition betrifft, haben vergleichende Untersuchungen gezeigt, dass seine Auslegungen der Tora wie seine Allegoresen der Schrift mit der mündlichen Überlieferung des Judentums in Verbindung stehen.[552] Es passt in dieses Bild, dass die Belege bei ihm schon um die Wende der Zeitrechnung bezeugen, wie Ex 15 zumindest für eine be-

monien (ἀντιφθόγγοις ἁρμονίαις συνηχοῦντες), in einer guten Mischung von Stimmen und Melodien; die Stimmen gleichmässig einander ablösend und tiefe und hohe Stimmen sich zu Wohlklang verbindend, denn die Stimmen der Männer sind tief, hoch jene der Frauen, wenn sie im richtigen Verhältnis gemischt werden, ergibt dies ein wohltönendes, panharmonisches Melos. All diese Myriaden wurden von Mose dazugebracht, mit einmütigen Herzen die gleiche Hymne zu singen. [...] Der Prophet [...] stimmte das Loblied an (κατῆρχε τῆς ᾠδῆς), und die ihn hörten traten in zwei Chören zusammen und sangen seine Worte mit." (*De vita Mosis* II, 256-257); vgl. dazu Levarie, *Philo*, und Richard A. Baer, *Philo's Use of the Categories Male and Female*, Leiden 1970, 98-101.

549 In der Forschung besteht – unabhängig von der Frage, ob die Sekte überhaupt existiert hat – weitgehende Einigkeit darüber, dass Philo in seiner Darstellung der Therapeuten eher ein Modell von jüdischem Leben nach seinem Ideal formte, als dass er eine reale Gemeinschaft beschrieb (vgl. Borgen, *Philo*, 247ff.).

550 "The connection of 'antiphonal harmonies' [ἀντιφώνοις ἁρμονίαις] to songs sung by facing rows of dancers suggests that it was a term of choreography. It is not at all clear that Philo understood it to refer to alternating hymnody in general [...]" (Nowacki, *Antiphonal Psalmody*, 289 n. 4).

551 Nowacki, "Antiphon", in: MGG_2, Bd. 1 (1994), 637.

552 Vgl. dazu Borgen, *Philo*, 233-282.

stimmte Gruppe von Juden als archetypisches Modell galt.[553] Dafür spricht auch eine weitere Stelle, die in diesen Zusammenhang gehört:

> [268] Es ergeben sich aber viele Gelegenheiten, bei denen es sich nicht gehört zu schweigen, sondern die eine Äusserung in Poesie/Lied (ᾠδὰς) oder entsprechend in Prosa (ῥήσεις) fordern. [...] [269] So wollen wir nicht zögern, sondern einen Chor aufstellen und die dem Heiligen entsprechende Ode singen (τὴν ἱεροπρεπεστάτην ᾄδωμεν ᾠδήν), indem wir alle auffordern zu sprechen: "Singen wir (ᾄισωμεν) dem Herrn, denn ruhmreich hat er gesiegt, Ross und Reiter warf er ins Meer"(≈ Ex 15,1).[554]

Hier wird die Szenerie von Ex 15 nur angedeutet. Zu vermerken ist, dass Philo den Vers Ex 15,1 nach LXX, der für die Juden in Alexandria gebräuchlichen Übersetzung, zitiert. In jener Version ist der ursprüngliche Singular des Ausrufs *ašīrā* 'singen will ich' in den adhortativen Plural ᾄισωμεν 'lasst uns singen' gewendet, was den – hier betonten – Gestus eines kollektiven Hymnus verstärkt.

Lassen wir diesen Strang für einen Moment liegen und wenden uns der andern Seite zu. Im talmudischen Schrifttum, beginnend in der Mischna und in mehreren Stationen bis in den babylonischen Talmud fortgesetzt, gibt es eine wichtige Traditionseinheit, die den Vortrag des Meeresliedes im Vergleich mit Shema' und Hallel als Teilen der Liturgie diskutiert (cf. infra p. 304ff.). Dabei geht es um die Frage, mit welcher Verteilung und in welcher Reihenfolge die betreffenden Texte im Wechsel zwischen Vorbeter und Gemeinde zu rezitieren seien.

Wenn nun in Darstellungen jüdischer Musik ebenfalls in Verbindung mit Ex 15 antiphonale Praktiken konstatiert werden,[555] so steht dahinter eine lange Tradition, welche mit Bezug auf die genannten talmudischen Quellen die Wurzel *ʿ-n-h* implizit in diese Richtung interpretiert. Max Haas hat die relevanten lexikographischen Ermittlungen zu *ʿ-n-h* bereits detailliert zusammengestellt und dabei die erheblichen exegetischen Schwierigkeiten reflektiert.[556] Die wichtigsten Aspekte des Problems seien darum hier nur skizziert:

553 Vgl. Weitzman, *Song and Story*, 75: "The leap from present-day liturgical praise to the songs of the biblical past was possible only because by the Second Temple period the Song of the Sea at least was perceived as a model for how Jews were to praise God in their own divine worship."

554 Philo, *De somniis*, II, 41 (§§ 268-69).

555 I. Adler registriert, "l'exécution *antiphonée* (choeurs alternés d'hommes et de femmes) est attestée dans le cantique de Miriam [!]" (*Juive* [*Musique*], 640b). Mit Bezug auf die einschlägige Stelle bSot 30b erwähnt Gerson-Kiwi Ex 15 als Modell für "antiphonie responsoriale" (*Musique*, 1439). Avenary nennt die gleiche talmudische Tradition als Beleg für "responsorial psalmody", erwähnt aber auch Philo als Referenz für Antiphonie (Avenary/Bayer, *Music*, 575f.).

556 Haas, *Psalmodie*, 47-51.

1. Die hebräischen Lexika unterscheiden vier homonyme Wurzeln *ʿ-n-h* mit den Grundbedeutungen I 'antworten', II 'gebeugt sein', III 'sich mit etwas beschäftigen', IV 'singen'. Dazu wird festgestellt, dass die Bedeutungen I und IV "nicht immer scharf zu scheiden" seien.[557] Lexika zur jüdischen Traditionsliteratur dagegen setzen nur eine bzw. zwei Wurzeln an; entweder mit der primären Bedeutung 'entgegnen' oder I und IV zusammengefasst und übersetzt mit 'to begin to speak, to respond, to speak or sing in chorus, to answer'.[558]

2. Erhellt wird eine Unterscheidung zwischen *ʿ-n-h* I und IV allenfalls durch die Information aus der vergleichenden Semitistik, dass mit der Lautverschiebung von *ġ* zu *ʿ* in *ʿ-n-h* zwei Wurzeln verschmelzen, die etwa im Arabischen als *ʿ-n-h* 'im Sinn haben, meinen' und *ġannā* 'nasal sprechen, singen' getrennt bleiben. Dieser Erklärung steht die Bemerkung Fischers entgegen, *ġannā* 'singen' sei etymologisch von hebräisch *ʿ-n-h* zu trennen. Ihm zufolge bedeuten "hebr. *ʿanā*, aram. *ʿnā* [...] 'antworten, anheben (zu sprechen, zu singen)' und gehören etymologisch zu arab. *ʿānā* 'etw. im Sinn haben, meinen'".[559] Beide Erklärungen sind formal interessant und müssen sich nicht einmal ausschliessen. Denn ungeachtet der etymologischen Herleitung bleibt die Frage nach der Kontamination von Bedeutungen bei einem Wort, das synchron als Homonym erscheint, bestehen.

3. Zieht man für die Exegese von *ʿ-n-h* die griechischen und aramäischen Übersetzungen zu Ex 15 bei, ergibt sich das typische Bild unterschiedlicher Interpretationen, weil jede Übertragung einen anderen Aspekt betont. Die Septuaginta gibt die Wurzel in Ex 15,21 mit ἐξάρχειν 'begin, to lead in, initiate' wieder: ἐξῆρχεν [...] Μαριὰμ λέγουσα 'Mirjam hob an zu sprechen'. Demgegenüber setzen einzelne Targumim (PsJ, FT) an der Stelle die Wurzel *z-m-r* 'singen' ein.[560]

557 Koehler/Baumgartner, *Lexikon*, Bd. 3, 719b. Über die bei Haas genannten Lexika hinaus wird diese Unterscheidung auch vorgenommen in Ben Yehuda, *Thesaurus*, Bd. 9 (1949), 4578a-4583b.

558 J. Levy, *Wörterbuch*, Bd. 3, 668ff.; Jastrow, *Dictionary*, 1093a.

559 Wolfdietrich Fischer, *Farb- und Formbezeichnungen in der Sprache der altarabischen Dichtung*, Wiesbaden 1965, 137 n. 3 (den Hinweis darauf gibt Haas an anderer Stelle [*Mündliche Überlieferung*, 163 n. 271]). Aus der kurzen Feststellung geht nicht hervor, ob Fischer sich auf *ʿ-n-h* als auf eine von mehreren homonymen Wurzeln bezieht, oder ob er semantisch auf eine Grundbedeutung reduziert. Hingegen ist im Hinblick auf die sprachlich manifeste Differenzierung von Modi des Singens interessant, dass sich *ġannā* 'singen' von einem onomatopoetischen Adjektiv herleitet, das "den sanften, brummenden Ruf der Antilopen wiedergibt, mit dem sie ihre Jungen anlocken"; über *ġannāʾ* 'Frau mit sanfter, gazellengleicher Stimme' entsteht Fischer zufolge als Denominativ dann das Verb *ġannā* 'singen' (Fischer, ib.).

560 Liddell/Scott, *Lexicon*, 588a. Zu den Versionen der Targumim vgl. auch infra p. 301ff.

4. Haas folgert aus der Zusammenschau der lexikographischen Belege, "dass *ʿ-n-h* primär mit 'entgegnen, antworten' übersetzt werden kann".[561] Die Bedeutung von *ʿ-n-h* als ein Modus des Singens ergäbe sich dann jeweils erst aus dem Kontext.

Diese Schlussfolgerung reduziert das Problem der Homonymie von *ʿ-n-h* dahingehend, dass zumindest die Bedeutungen I und IV – wenn nicht auch II und III – in einem gemeinsamen semantischen Feld gesehen werden können, dessen Grundbedeutung mit 'sich hinwenden zu' umschrieben werden kann.[562] Hier tritt ein lexikographisches Dilemma zutage, das Jacques Hourlier einmal im Zusammenhang mit 'Antiphonie' benannt hat: "Les meilleurs dictionnaires ne sont pas d'un grand secours pour interpréter ces mots, car ils dépendent de traducteurs qui, eux-mêmes, n'ont pas abordé les problèmes musicaux."[563] Es scheint, dass mit der Abspaltung einer forciert musikalischen Signifikanz, mit der Übersetzung von *ʿ-n-h* durch 'singen', der Blick auf die konnotierte Grundbedeutung und auf die Eigenschaften des Singens verstellt wird. Es geht in Ex 15,21 nicht nur um das Singen Mirjams, sondern auch um ein 'Entgegnen' bzw. 'Antworten' gegenüber Mose und um das 'Anstimmen' vor einer Gruppe.

Diese Bedeutungsdifferenzen sind auf erhellende Weise zu beobachten an einem Beleg, der, soweit ich sehe, in dem hier zur Frage stehenden terminologischen Zusammenhang noch nicht beachtet worden ist:

> [268] An Neumonden, am Chanukkafest und am Purimfest dürfen sie [sc. die Frauen] einen Trauergesang anstimmen (*maʿanōt*) und sich an die Brust schlagen; aber weder an diesem noch an jenem [sc. Tag] dürfen sie ein Klagelied anstimmen (*meqōnenōt*). Ist der Tote begraben, so dürfen sie weder einen Trauergesang anstimmen noch sich an die Brust schlagen. – Was heisst Trauergesang (*ʿinnūy*)? – Wenn alle [Frauen] zusammen anstimmen *(kullan ʿōnōt ka-aḥat)*. – [Und was heisst] Klagelied (*qīnā*)? – Wenn eine vorsagt und die übrigen nach ihr anstimmen (*kullan ʿōnōt aḥarēha*), wie es heisst: UND LEHRT EURE TÖCHTER EINEN TRAUERGESANG (*nehī*), EINE JEDE DIE ANDERE EIN KLAGELIED (*qīnā*) (Jer 9,19 [20]).[564]

Die Gegenüberstellung von 'Trauergesang' und 'Klagelied' führt in weitere terminologische Schwierigkeiten, denen hier nicht nachgegangen werden soll. Entscheidend für unseren Zusammenhang ist, dass die Wurzeln *ʿ-n-h* und *q-n-h* in zwei Ableitungspaaren aus Substantiv und Verb einander gegenübergestellt werden.[565] Dabei lässt sich nicht ein Unterschied hinsichtlich Liedgattungen ausfindig machen, zumal *ʿinnūy* als Nomen actionis eigentlich '*Anstimmung* ei-

561 Haas, *Psalmodie*, 51.

562 Vgl. Lienhard Delekat, "Zum hebräischen Wörterbuch", in: *VT* 14 (1964), 42.

563 Hourlier, *Notes*, 119 n. 6.

564 mMQ III,9; vgl. auch tBer I,11 (p. 2) und bPes 36a.

565 Das Substantiv *ʿinnūy* ist ein Derivat von *ʿ-n-h* im Piʿel, während umgekehrt das Verb *qinnen* auf das Substantiv *qīnā* zurückgeht.

nes Klageliedes' meint.[566] Hingegen richtet sich die Intention der Erklärung auf die Modalität des Singens, die sich wiederum an der Wurzel *ʿ-n-h* festmacht: Beide Erklärungen (*qīnā* und *ʿinnūy*) brauchen das Verb *ʿ-n-h* in verschiedenen Bedeutungen.

Zu berücksichtigen ist für diesen Beleg möglicherweise auch die semantische Erweiterung, die das Wort *qīnā* im Syrischen erfährt. Das syrische Wörterbuch von Payne-Smith gibt für ܩܝܢܐ primär 'Klagelied' ('*naenia*'), dann aber auch '*sonus musicus*', '*cantus*', '*melos*' usw., zeigt also eine klare Tendenz zur Abstrahierung eines ursprünglichen Konkretums an.[567] Auf der anderen Seite ist in dem zitierten Beleg die dreifache Verwendung der Wurzel *ʿ-n-h* aufschlussreich für die Vermutung der Gleichzeitigkeit von verschiedenen Bedeutungen. Wenn mit *ʿinnūy* die 'Anstimmung eines Klageliedes' gemeint ist, ist sowohl der Aspekt 'gebeugt, elend sein' von *ʿ-n-h* II als auch der des 'Lied Anstimmens' von *ʿ-n-h* III angesprochen.[568] Ebenso ist bei der Erklärung des Sangesmodus mit der gleichen Form (*ʿōnōt*) zweierlei gemeint: 'ein Lied anstimmen', also 'singen' oder in einen Gesang 'einstimmen'. Diese explizit polyseme Verwendung der Wurzel *ʿ-n-h* in den rabbinischen Belegen, deren Auslegung ja gerade auf der Mehrdeutigkeit basiert, legt den Schluss nahe, dass die Differenzierung in vier homonyme Wurzeln – zumindest für dieses Sprachstadium – ein Scheinproblem darstellt. Gibt man sie auf, gewinnt man mit Rücksicht auf den jeweiligen Kontext ein differenzierteres Bild von der Modalität des Singens.

Setzt man schliesslich den auf Philo bezogenen Traditionsstrang mit dem auf die Wurzel *ʿ-n-h* konzentrierten in Relation, wird noch einmal deutlich, dass Ex 15 als Verbindungsstück fungiert. Zieht man zudem die Grundbedeutung von ἀντιφωνέω 'sound in answer, reply, rejoin' herbei,[569] so ist zu erwägen, ob ἀντίφωνος nicht auch ein Echo auf das semantische Feld von *ʿ-n-h* ist.[570] Und ob weiter der technische Aspekt des Wechselgesangs nicht aus einer Kontamination von verschiedenen Elementen resultiert.[571]

566 J. Levy, *Wörterbuch*, Bd. 3, 670a.

567 Payne-Smith, *Thesaurus*, Bd. 2, 3603f.

568 J. Levy, *Wörterbuch*, Bd. 3, 669a gibt für *ʿ-n-h* im Piʿel 'ein Lied anstimmen'.

569 Liddell/Scott, *Lexicon*, 165b-166a.

570 Die Frage, ob Philo über Kenntnisse des Hebräischen verfügte und diese Verbindung überhaupt selber sehen konnte, ist für diesen Punkt nicht mehr so entscheidend, wenn man berücksichtigt, dass er mit Vorstellungen der traditionellen Bibelexegese vertraut war (vgl. Borgen, *Philo*, 257; ausführlicher bei Peter Borgen, "Philo of Alexandria. A Critical and Synthetical Survey of Research since World War II", in: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, ed. Wolfgang Haase, Bd. II.21.1, Berlin 1984, 108-115; Stein, *Philo und der Midrasch*, 50ff.).

571 Die Spärlichkeit der Belege legt die Vermutung nahe, dass die Verwendung von ἀντίφωνος in einem technischen Sinn für das Singen in Oktaven bzw. das Oktavintervall, wie sie bei Pseudo-Aristoteles begegnet, auf die Interpretation der Vokabel in den Belegen von Philo eingewirkt hat (*Problemata physica*, XIX, 13.17.19.39 [Übers. Flashar]; zur Begriffsgeschichte und Datierung siehe auch die Erläuterungen von Flashar, ib., 606ff., 610f.)

8. Erinnerung, Reinszenierung und Interpretation

Am Eingang dieses Teils (Kap. 6) habe ich versucht, eine Typologie des Meeresliedes aus der Perspektive der Synagogenliturgie heraus zu erarbeiten. In den folgenden Abschnitten nun werden quasi in einer Rückblende einige Belege angeführt, die deutlich werden lassen, dass Meerereignis und Meereslied sich bereits innerhalb der Bibel als Paradigma der Erlösung und als Prototyp des gesungenen Gotteslobes abzeichnen. Diese Interpretation der Traditionseinheit setzt sich nahtlos in der ausserkanonischen Literatur fort. Obwohl sich dabei einige strukturelle Veränderungen in der Rezeption des Liedes beobachten lassen, geht es hier nicht darum, nach (historischen) Entwicklungslinien in der Interpretation des Meeresliedes zu suchen, sondern vielmehr darum, in den verschiedensten Zusammenhängen einer sich fortschreibenden literarischen Tradition die Bezugspunkte zu Ex 15 zu finden und zu verstehen, in welchem Licht sie aufscheinen.

8.1. Innerbiblische Referenzen auf Ex 15

Die innerbiblischen Referenzen auf Meerereignis und Meereslied sind zahlreich und finden sich in verschiedenen Büchern. Einige Beispiele sollen hier angesprochen werden, um zu zeigen, dass die typologische Interpretation von Ex 14-15 nicht erst im nachbiblischen Schrifttum oder gar im rabbinischen Judentum einsetzt. Dass die jüdische exegetische Tradition überhaupt bereits in den jüngeren Büchern der hebräischen Bibel beginnt und einen wichtigen Faktor in der Traditionsbildung wie im Kanonisierungsprozess darstellt, hat Michael Fishbane in seinem zum Standardwerk gewordenen Buch *Biblical Interpretation in Ancient Israel* dargelegt.[572] In methodisch begründeten Analysen hat er systematisch untersucht, wie tatsächliche exegetische Absichten von kontingenten Parallelen zu unterscheiden sind und wo übereinstimmende sprachliche und literarische Topoi interpretiert werden. Die folgenden heuristischen Beobachtungen können hier nur ansatzweise begründet werden; sie finden aber Bestätigung in Fishbanes Untersuchungen an vergleichbarem Material, wobei die Belege zu Meerereignis und Meereslied überwiegend in seine Kategorie der "aggadischen Exegese" fallen. Gemeinsam ist den innerbiblischen Referenzen,

572 Zusammenfassend dazu auch Dohmen/Stemberger, *Hermeneutik*, 24-29.

dass sie das Geschehen am Meer im Zeichen der Erinnerung an geschichtliche Heilstaten Gottes erwähnen und vor allem den Aspekt der wunderbaren Rettung und der übernatürlichen Spaltung des Meeres hervorheben. Die legendäre Rettung wird – besonders in den prophetischen Büchern – zum Paradigma für Verheissungen in die Zukunft, aber auch zum Zeichen für Ermahnungen (Jes 10,26; 11,15; 51,11; Jer 51,21; Hag 2,22; Sach 10,10; vgl. auch ApcEliae 32,15).

Das Meereslied selbst gerät in solchen Querverweisen und interpretierenden Referenzen nur soweit in den Blick, als einzelne Wörter, bestimmte Wendungen oder auch ganze Sätze daraus zitiert werden. Dabei spielt für unseren Zusammenhang zunächst weniger die Frage nach der Chronologie, danach, welches Buch ein anderes zitiert oder welche Stelle von einer anderen abhängig ist, eine Rolle, als vielmehr die Tatsache, *dass* der Text durch zahlreiche innerbiblische Parallelen in ein Assoziationsnetz eingebunden ist. Ein besonders eindeutiges Beispiel dafür ist die erste Hälfte des Verses Ex 15,2, die an zwei weiteren Stellen wörtlich wiederkehrt (Jes 12,2; Ps 118,14).[573] Wesentlich ist weiter, dass die Referenz auf das Meerwunder im Rahmen der Erinnerung an den Auszug aus Ägypten einen zentralen literarischen Topos darstellt, der in gleichbleibenden Bildern und Motiven zitiert wird. Bereits in der Tora wird daran erinnert, wie "*Rosse* und Wagen [resp. *Reiter*]" der Ägypter von den "Wassern des *Schilfmeers*" überflutet werden (Deut 11,2-4), und den Israeliten voraus geht beim Einzug ins Land Kanaan die Kunde von Gottes Wundertat (Jos 2,10). In der Erzählung über die Durchschreitung des Jordans wird nicht nur der wundersame Vorgang in gleichen Worten geschildert ("das Wasser wird stehen *wie ein Damm*" [Jos 3,13] analog zu Ex 15,8), in der Rede Josuas wird sogar eine explizite Analogie hergestellt: "Denn der Herr, euer Gott, liess das Wasser des Jordan vor euch vertrocknen, bis ihr drüben waret, wie [er] mit dem Schilfmeer getan hat, das er vor uns vertrocknen liess, bis *wir* drüben waren." (Jos 4,[22-]23). In Ps 114 schliesslich werden diese beiden Ereignisse der Heilsgeschichte, wiederum nicht im Sinn einer 'historischen Reportage', sondern im Licht einer typologischen Interpretation, nebeneinandergestellt.[574] Die Szene mit der Spaltung des Meeres, durch das Israel trockenen Fusses hindurchgeführt wird, während die Feinde von unsichtbarer Hand vernichtet werden, wird somit zum Sinnbild für die wunderbare Rettung aus einer Notsituation schlechthin, aber auch zum steten Erinnerungszeichen für die Allmacht Gottes. Solche exegetische Reminiszenzen kommen vor allem in den Psalmen häufig vor (Ps 66,6; 77,15-17.20; 106,9; 114,1-3; 136,10.11.14.15.21); bisweilen steht das Meerwun-

573 Loewenstamm zufolge ist Ex 15,2 der Ursprungsort dieser exegetisch schwierigen Wendung, die er als Standardformel für Dankeshymnen "from very early times" betrachtet (Loewenstamm, *The Lord*, 464).

574 Ps 114,2; vgl. dazu auch Fishbane, *Biblical Interpretation*, 359f., und Zirker, *Kultische Vergegenwärtigung*.

der schon explizit im Zeichen des kollektiven Gedenkens (Ps 78,12-13; Jes 51,10; 65,11-13), oder es wird zum Memorandum im Rahmen einer nachexilischen kultischen Feier, die später explizit als Vorbild für den Synagogengottesdienst verstanden wurde:

> Du hast das Elend unsrer Väter in Ägypten angesehen und ihr Schreien am Schilfmeer erhört und Zeichen und Wunder getan am Pharao, an allen seinen Knechten und allem Volk seines Landes; denn du wusstest, dass sie vermessen an ihnen gehandelt. So hast Du dir einen Namen gemacht, wie es heute offenbar ist. Du hast das Meer vor ihnen zerteilt, dass sie auf dem Trocknen mitten hindurchgehen konnten; ihre Verfolger aber warfst du in die Tiefe, wie einen Stein in mächtige Wasser.[575]

Es ist in solchen Belegen äusserst schwierig zu unterscheiden, ob eine andere Stelle zitiert wird, oder ob sich die Evokation des bestimmten Topos nur in den gleichen formelhaften Wendungen bewegt. Manche Wörter und Wendungen scheinen als Schlüsselbegriffe fest mit dem Schilfmeertopos verbunden zu sein und lassen sich als solche in der Exegese wie in nachbiblischen liturgischen Dichtungen weiterverfolgen. Wesentlich für solche Schlüsselbegriffe ist denn auch ihre intertextuelle Funktion. Sie bestehen nicht als isolierte Zitate, sondern evozieren – oft an mehreren Stellen zugleich – einen grösseren Bedeutungszusammenhang.

In den innerbiblischen Referenzen war bis hierher allein vom Meer-*Ereignis* die Rede. Für unsere Fragestellung besonders interessant sind nun aber die wenigen Stellen, in denen eine direkte kausale Verbindung hergestellt wird zwischen der Erfahrung des Wunders bzw. der Rettung und der Reaktion darauf mit einem Lobgesang. In Psalm 106,9-12 heisst es:

> Er schalt das Schilfmeer, da ward es trocken; er liess sie durch Fluten ziehen wie über die Trift. Er half ihnen aus der Hand des Hassers und erlöste sie aus der Gewalt des Feindes: Wasser bedeckten ihre Bedränger, nicht einer blieb übrig von ihnen. *Da glaubten sie* an seine Worte [und] *sangen seinen Ruhm* (*yašīrū tehillatō*).

Dieser Psalm, den Fishbane als Beispiel einer nachexilischen historiographischen Liturgie im Licht aggadischer Exegese interpretiert,[576] entwirft in wenigen Versen die Szene am Meer mit ihren wichtigsten Elementen. Doch scheint es dabei nicht allein um die Erinnerung zu gehen, sondern auch um das adäquate Verhalten der "Väter", bei denen die Wundertat einen Lobgesang als Ausdruck des Glaubens auslöst. Die Verbindung von Glauben und Singen in Vers 12 macht einen exegetischen Schritt deutlich, der im Bezugstext innerhalb der Tora nur implizit angelegt ist. Dort heisst es am Ende der Meerwundererzählung "und sie glaubten an ihn" (Ex 14,31), worauf unmittelbar anschliesst "damals sangen Mose und die Kinder Israel" (Ex 15,1). Hier nun wird die Kausalität

575 Neh 9,9-11.

576 Fishbane, *Biblical Interpretation*, 397.

explizit: der Psalm nimmt die Wurzel *š-y-r* 'singen' (wie in Ex 15,1 ohne *waw-consecutivum*) auf und spezifiziert den Gesang als *tehillā* 'Lobgesang'. Der Ausdruck *tehillā* kann an der Stelle eine Gattung bezeichnen, es kann aber auch das Meereslied selbst gemeint sein, gerade wenn man das ambivalente Vorkommen derselben Vokabel in Ex 15,11 berücksichtigt. Sind dort mit *tehillōt* offensichtlich nicht 'Lobpreisungen' gemeint, sondern die den Lobpreis provozierenden Wundertaten, so ist umgekehrt hier nicht nur an den Lobpreis, sondern im Sinne einer Metonymie auch an den Anlass dafür zu denken.[577] Die Wendung *yašīrū tehillatō* kann also sowohl die Handlung des Singens umschreiben als auch dessen Zweck ("ihm zum Lobpreis") bezeichnen oder den Gegenstand des Liedes (die Wundertaten) meinen.

Die gleiche Kausalität von Rettung bzw. Wundertat und Gotteslob wie in Ps 106 ist in Jes 43,16-21 angelegt, wo Gottes Forderung, das Volk solle "[s]einen Ruhm verkündigen" (*tehillatī yesapperū*),[578] mit den vollbrachten Wundertaten begründet wird, dass er "im Meer einen Weg und in starken Wassern eine Bahn" machte. Gesungenes Gotteslob als Reaktion auf die Herausführung wird schliesslich auch erwähnt in Jes 51,11 ("[...], dass die Erlösten [durch das Meer] hindurchzogen und [...] heimkehren [...] mit Jauchzen [*be-rinnā*]") und in Ps 105,43, wo es heisst: "so liess er ausziehen [...] unter Frohlocken (*be-rinnā*) seine Erwählten".

8.2. Die Rezeption des Meeresliedes in Apokryphen und Pseudepigraphen

Es ist aufschlussreich, die Rezeption des Meeresliedes in der nachbiblischen jüdischen Literatur aus der Zeit des Zweiten Tempels weiterzuverfolgen. In mehreren Apokryphen und Pseudepigraphen, aber auch in den Texten von Qumran und in den *Antiquitates Biblicae* des Pseudo-Philo findet sich seine Spur. Vor allem in Schriften, welche biblische Erzählungen übernehmen und paraphrasieren oder interpretierend umschreiben, wird das Meereslied in verschiedenster Weise neu konturiert.[579] Ob es dem Genre der *rewritten bible* entsprechend –

577 Zur passiven und aktiven Bedeutung von *tehillā* vgl. auch Zirker, *Kultische Vergegenwärtigung*, 27.

578 Die Wendung *yesapperū tehillatī* ist eine Variante von *yašīrū tehillatō* und funktioniert idiomatisch – wie *amar šīrā* 'ein Lied sagen' – als substantivische Umschreibung einer musikalischen Äusserung.

579 Zur Interpretation der Bibel und ihrer literarischen Rezeption in der Zeit des Zweiten Tempels vgl. Dimant, *Use and Interpretation*, 379-418; Dohmen/Stemberger, *Hermeneutik*, 29-38.

um eine Charakterisierung von Geza Vermes aufzugreifen[580] – nachgeahmt und womöglich in einen anderen Kontext transponiert wird; oder ob es im Zuge exegetischer Anstrengungen umgeformt wird: deutlich wird an diesen Belegen, dass das Meereslied einen wichtigen Bezugspunkt darstellt, nachdem die Tora im Zuge der Kanonisierung nicht nur zu einem religiösen, sondern auch zu einem literarischen Paradigma geworden ist. Wenn im folgenden einige prägnante Beispiele für diese referentielle Funktion des Meeresliedes aus der ausserkanonischen Literatur angeführt werden, muss gleich zum voraus eingeräumt werden, dass eine solche kursorische Darstellung den im einzelnen sehr unterschiedlichen Schriften nicht gerecht werden kann. Soweit es aber hier um die Kontinuität – nicht etwa um die Entwicklungsgeschichte – von Typologien und um Denkformen hinsichtlich des Singens geht, machen die Beispiele deutlich, dass die rabbinische exegetische Tradition zum Meereslied ebenso viele Kontinuitäten wie neue Aspekte aufweist. Ihre Auswahl wie ihre Anordnung folgen daher dem Prinzip der Kasuistik.

1. Gleichsam als Verbindungsglied zu den innerbiblischen Belegen ist die Reminiszenz auf Meerereignis und Meereslied im dritten Makkabäerbuch anzusehen.[581] Hier beruft sich ein Priester in einer aktuellen Unterdrückungssituation in einem Bittgebet für sein Volk auf das Paradigma der Errettung in Ex 14-15:

> Den frechen Pharao, den Knechter deines heiligen Volkes Israel, den prüftest du durch viele, mannigfache Plagen und offenbartest also deine grosse Macht. Als er mit Wagen und mit einer Masse Krieger nachsetzte, versenktest du ihn in des Meeres Tiefe; die aber ihr Vertrauen auf dich, den Herrn der ganzen Schöpfung, setzten, die führtest du ganz heil hindurch. *Als sie die Taten deiner Hand erblickten, lobpriesen sie* (ἤνεσάν σε) *dich*, den Allmächtigen.[582]

Als Erinnerungsgerüst werden hier die gleichen Elemente evoziert, die schon in den biblischen Reminiszenzen festzustellen waren. Ausserdem wird in Anspielung auf Ex 14,31 auch hier eine Kausalkette zwischen Gottes Wunderhandeln, dem Vertrauen bzw. Glauben der Geretteten und deren Lobpreis hergestellt, aus der sich fast schon eine feste 'Aufgabenverteilung' extrapolieren lässt: Gott handelt, Israel/die Menschen sehen, glauben und singen zum Lob und zum Dank.[583]

580 Vermes, *Scripture*, 95; charakteristisch für die Textgattung *rewritten bible* ist der Ansatz zu früher Schriftauslegung, der Fragen an den Text antizipiert und in die Nacherzählung integriert.

581 Der griechische Text dieser pseudepigraphen Festlegende wurde wahrscheinlich in Ägypten (Alexandria) im letzten Drittel des 1. Jahrhunderts v.d.Z. verfasst (vgl. Rost, *Einleitung*, 77-79).

582 3Makk 2, 6-8; vgl. 3Makk 6,4; zur Stelle auch Weitzman, *Song and Story*, 99.

583 Der liturgische Charakter dieses Gebets wird möglicherweise bestätigt durch die Formel in 3Makk 2,11, die der Eröffnung der dritten Benediktion nach dem Shema' (Emet we-yatziv) entspricht.

2. Unter den Schriftfunden von Qumran sind zwei Rollen mit extensiven Pentateuchparaphrasen identifiziert worden (4Q 364 und 365), auf deren Fragmenten sich Stücke des Meeresliedes befinden. Aus den Teilen der einen Rolle, die auf etwa 75-50 v.d.Z. datiert wird, lassen sich die Verse Ex 15,16-21 relativ genau rekonstruieren. Aufgrund der erhaltenen Textfragmente kann man hier auf eine recht wörtliche Wiedergabe des ganzen Liedes schliessen, die fast nur in der Orthographie vom kanonischen Text abweicht (vermehrte Pleneschreibung und Aramaismen). Hinzu kommt, dass in diesen Pentateuchparaphrasen verschiedenartiges nichtbiblisches Material enthalten ist, das den Toratext exegetisch erweitert. So findet sich auf den Fragmenten 4Q 365 a und c ein Text, der unmittelbar an Ex 15,21 anschliesst und der eine poetische Ausarbeitung des vorangehenden Mirjamliedes zu sein scheint. Zwar ist ein grosser Teil des Textes verloren, doch aus den vorhandenen Resten, in denen sich Elemente aus dem Lied Ex 15,1-18 finden, lässt sich vermuten, dass hier ein ausgearbeitetes "Mirjamlied" als Pendant zum Lied Moses eingeschoben wurde.[584] Es ist der einzig bekannt gewordene Ansatz zu einer Erweiterung des kurzen biblischen Mirjamliedes und ein einmaliger Fall von *rewritten bible*, insofern hier eine biblische Leerstelle ("Was für ein Lied singt Mirjam?") direkt aufgefüllt wird.[585]

3. Ein Beispiel dafür, wie das Meereslied in nachbiblischer Zeit zum literarischen Modell wird, ist das Lied der Judit am Ende des gleichnamigen apokryphen Buches.[586] Wie die Forschung verschiedentlich festgestellt hat, evoziert dieses Lied sowohl Ex 15 als auch das Lied der Debora (Jud 5), und wie in jenen beiden Liedern wird hier das zuvor erzählte Geschehen hymnisch rekapituliert. Allerdings ist die Verbindung zum Deboralied eher äusserlich und vor allem typologischer Natur, insofern Judit als Typus der heldenhaften Frau eine Hymne auf einen selbsterrungenen Sieg singt. Denn in der Tat ist das Ich des Juditliedes eine kollektive Grösse, die wie im Meereslied nicht den eigenen, sondern den Sieg Gottes und dessen planhaftes Wunderhandeln preist. Das Meereslied wird darüber hinaus nicht nur in zahlreichen sprachlichen Anspielungen, sondern auch in der ganzen Anlage imitiert: In der Prosaeinleitung zu Judits Lied

584 Der Text der Fragmente ist vorläufig ediert und kommentiert in White, *4Q 364 & 365*, 221-223; eine deutsche Übersetzung gibt Johann Maier (ed.), *Die Qumran-Essener: Die Texte vom Toten Meer*, München 1995, Bd. 2, 310f.

585 White modifiziert den Begriff *rewritten Bible* zu *rewritten Torah* – mit Recht, wenn man bedenkt, dass sich das nachbiblische Neuschreiben vor allem an den Büchern des Pentateuch ausrichtet (vgl. White, *4Q 364 & 365*, 228).

586 Bei der Datierung von *Judit* gehen die Meinungen auseinander: Dubarle hält eine Entstehung in persischer Zeit (4. Jh.v.d.Z.) für wahrscheinlich, während Zenger das Buch "nicht vor 150" v.d.Z. ansetzen will (Dubarle, *Judith*, Bd. 1, 131ff.; Zenger, *Buch Judit*, 431). Der griechische Text geht wohl auf hebräische Fassungen zurück und ist auch in syrischen Übersetzungen erhalten.

laufen "alle Frauen Israels" herbei und führen "ihr zu Ehren einen Reigentanz auf" (XV,12).[587] Dann schreitet Judit wie Mirjam in Ex 15,20 "an der Spitze aller Frauen", die Männer folgen nach, "Lobgesänge (ὕμνουν) auf ihren Lippen" (XV,13). Schliesslich wird, was in Ex 15 in aller Kürze und Unbestimmtheit angedeutet ist – dass "Mose und die Kinder Israel" ein Lied singen –, hier etwas genauer ausgeführt:

> Judit *stimmte* vor ganz Israel dieses Danklied *an* (ἐξῆρχεν), und das *ganze* Volk sang (ὑπερεφώνει) den Lobgesang (τὴν αἴνεσιν ταύτην) aus vollem Halse mit. Und Judit sagte [sang] (εἶπεν): "*Stimmt an* (ἐξάρχετε) meinem Gott mit Pauken, singt meinem Herrn mit Zimbeln! Lasst ihm erklingen Psalm und Lobgesang, verherrlicht und ruft an seinen Namen! [...]"[588]

In Einleitung und Anfang des Liedes wird ganz klar eine Analogie zu Ex 15 hergestellt, indem in der Figur Judits gewissermassen die Rolle Moses (Ex 15,1) und die Mirjams (Ex 15,21) übereinandergelagert werden. Wie jener stimmt Judit das Lied an, wobei doppelt betont wird, dass das *ganze* Volk an dem Gesang beteiligt ist (ἐν παντὶ Ἰσραήλ, πᾶς ὁ λαός). Und wie diese äussert sie den Imperativ "stimmt an/singt". Auch beim Juditlied wird indes nicht in einem aufführungspraktischen Sinne verständlich, wie sich das Singen abspielt. Denn es heisst, das "Volk sang denselben Lobgesang mit", darauf folgt die Überleitung "und Judit sagte",[589] das Lied selbst beginnt dann mit der Aufforderung zum Lobpreis ("stimmt an!" bzw. "singt!"), die sich signifikant an die hebräische Version von Ex 15,21 (2. Person Pl.) und nicht an jene der LXX (1. Person Pl.) anlehnt.

Es ist nicht zu übersehen, dass sich in diesen Versen ein weiterer Beleg für die bereits angezettelte Diskussion zum Antiphonie-Problem präsentiert (cf. supra p. 254ff.). Dadurch differenziert sich das Bild in interessanter Weise: Zweimal kommt in den zitierten Versen das Verb ἐξάρχειν vor. In Vers XV,14 scheint damit eine weitere Analogie zur Einleitung des Mirjamliedes gegeben, denn auch LXX verwendet das Verb ἐξάρχειν an der entsprechenden Stelle (Ex 15,21). Doch nimmt die Formulierung des Juditliedes mit καὶ ἐξῆρχεν möglicherweise auch das *waw*-Perfekt einer hebräischen Version auf. Während im Mirjamlied für ἐξάρχειν die Bedeutung 'antworten' als Entsprechung zu *ʿanā* in Erwägung gezogen wurde, ist hier 'anstimmen' wohl passender, weil Judit ja nicht auf ein vorangegangenes Lied Bezug nimmt. An der zweiten Stelle (Vers XVI,1) weist

587 Die zur Szene gehörigen Pauken erscheinen etwas später in Vers XVI,1.

588 Judit XV,14-XVI,1.

589 Wie Kommentare zu *Judit* feststellen, ist die Konstruktion mit καὶ am Satzanfang ein häufig vorkommender Hebraismus, der das *waw consecutivum* reflektiert (Zenger, *Buch Judit*, 430f.). Es ist daher plausibel, in dem Satz eine Analogie zu *wa-taʿan ... miryam* in Ex 15,21 oder zu der Wendung *wa-toʾmer lʾemor* 'und sie sprach folgendermassen' zu sehen (vgl. Tabelle 5, Anhang).

die Bedeutung in Richtung 'ein Lied anstimmen, singen', gerade auch, wenn man die Nähe dieses Verses zu Ex 15,21 berücksichtigt.

Die syrische Version zu den beiden Stellen des Juditliedes differenziert die Begrifflichkeit in signifikanter Weise und markiert – besonders wenn man bestimmte Targumfassungen zum Vergleich herbeizieht – die Analogie zu Ex 15,21 eindeutiger: Zuerst heisst es in Entsprechung zu *wa-taʿan miryam* hier *w-mʿny' yhwdyt* 'und Judit entgegnete', dann *šbḥw l-mry'* 'lobsingt dem Herrn'.[590] Die ambivalente Bedeutung von *ʿanā*, die in Ex 15,21 angelegt ist, pflanzt sich in der griechischen Version des Juditliedes in der Doppelung des Verbs ἐξάρχειν fort. Die syrische Version dagegen sorgt mit der Differenzierung der griechischen Terminologie für eine begriffliche Erläuterung, die das Juditlied klar mit Ex 15 in Verbindung bringt.

Ein weiterer Punkt ist hier interessant: Vers XV,14 betont, wie erwähnt, dass das *ganze* Volk den Lobgesang mitsingt und hat dafür das Verb ὑπερφωνεῖν 'speaking exceedingly well, sing loudly', das Zenger prägnant mit "aus vollem Halse singen" wiedergibt.[591] Einige Handschriften von LXX verbessern an der Stelle aber ὑποφωνεῖν 'to call out in answer', und es scheint, dass man hier auf eine frühe Spur eben jenes Interpretationsschrittes stösst, der das Meereslied und vor dessen Hintergrund auch das Juditlied als Wechselgesang auslegt.[592]

Über diese terminologischen Anhaltspunkte und den Befund einer pseudepigraphen Reinszenierung des Meeresliedes hinaus ist bemerkenswert, in welcher Art und Weise das Juditlied den Duktus seines Modells aufgreift. Wie die bekannten Wendungen und Motive übernommen und in einen neuen Text eingewoben werden, wird deutlich, wenn man zum Text der LXX auch die hebräischen Versionen hinzunimmt (vgl. Tabelle 5 im Anhang).

Die hebräischen Versionen des Juditliedes lassen den Bezug zu Ex 15 in wörtlichen Aufnahmen, und frei adaptierten Anspielungen, deutlich werden: Version B fasst Ex 15,1 knapper zusammen, nimmt aber den Anfang mit der Zeitadverbiale *'az* 'damals' auf. Version C, die Ex 15 insgesamt nähersteht, hat dagegen eine Kontamination von Ex 15,1 und 21, indem die komplette Satzstruktur des ersten Meereslied-Verses mit Person und Numerus der Einleitung zum Mirjamlied kombiniert ist (*wa-tašar, wa-to'mer*). Beide Versionen bringen dann eine Reihung von imperativischen Lobpreisungen als Erweiterung des Aufrufs in Ex 15,21, wobei Version C (wie LXX) die für die Situation charakteristischen Stichworte *tōf* 'Trommel' und *maḥōl* 'Reigentanz' aufnimmt. Der Vers Judit XVI,3 ist in allen Versionen eine mehr oder weniger wörtliche Übernahme von Ex 15,3 mit der exegetisch interessanten Variante in LXX, die aus dem "kriegführenden

590 Lagarde, *Libri*, 124: ܒܫܒܘܚ ܠܡܪܝ / ܠܡܪܝ ܫܒܚ.

591 Lidell/Scott, *Lexicon*, 1870b.

592 Lidell/Scott, *Lexicon*, 1902a. Auch Zenger übersetzt diese Variante umstandslos mit 'im Wechselgesang singen' (*Buch Judit*, 516).

Gott" von Ex 15,3 einen "Gott, der Kriege beendet", macht. Auch hier werden unterschiedliche Grade in der Entfernung vom Vorbild und in der Interpretation sichtbar, womit nichts über eine allfällige Abhängigkeit der Versionen des Juditliedes untereinander gesagt ist.[593] In Judit XVI,13 schliesslich – und besonders deutlich in der hebräischen Version C – sind Anspielungen auf Ex 15,11 zu sehen, die das Thema des ganzen Liedes, das Gotteslob, explizit fassen. Erich Zenger hat gezeigt, dass die ganze inhaltliche Struktur des Judit-Buches am Exodus-Geschehen orientiert ist.[594] Dafür spricht auch der Bogenschlag von dem Bittgebet Judits in Kapitel IX zu ihrem Loblied nach dem errungenen Sieg am Ende des Buches. In Judits Gebet wird das Meereslied mit mehreren eindeutigen Stichworten evoziert, um Gott als rettenden Beistand im Kampf gegen die Feinde anzurufen. Das Lied als Kulminationspunkt des erzählten Heilsgeschehens, als kollektiver Hymnus unter Judits Leitung, ist in jeglicher Hinsicht eine Neukomposition nach dem Muster des biblischen Vorbildes.

4. Die Akzentuierung der Ganzheit des Volkes nach dem Modell des Meeresliedes findet sich auch im Zusammenhang mit einem scheinbar ganz anderen Lobgesang in den *Antiquitates Biblicae*, einem Text, der fälschlicherweise Philo zugeschrieben wurde. In dieser Geschichtsparaphrase von den Anfängen bis zu Sauls Tod wird das sogenannte Deboralied (Jud 5) rekapituliert:

> Dann sagten Debora und Barak, der Sohn Abinoams, *und das ganze Volk einmütig* dem Herrn einen Gesang (*omnis populus unanimiter ymnum dixerunt*) an jenem Tag und sprachen: "Siehe von der Höhe hat der Herr uns seine Herrlichkeit gezeigt usw."[595]

Wie Dietzfelbinger festgestellt hat, hat der hier folgende heilsgeschichtliche Hymnus abgesehen von der Zitierung des Einleitungsverses "mit dem Deboralied [...] inhaltlich nichts zu tun".[596] Indessen hat Weitzman gezeigt, dass Pseudo-Philo das Deboralied vor dem Hintergrund von Ex 15 liest. Dementsprechend ist das Lied vom Siegeslied zum reinen Gotteslob Israels für erfahrene Wundertaten umfunktioniert, und das biblische Lied erhält in seiner Reinszenierung den Anstrich liturgischer Poesie. Das zeigen die Veränderungen des Bibeltextes im Einleitungsvers: Das Volk singt als Ganzes einmütig und richtet seinen Gesang an den Herrn. Mit dieser Betonung des Liedes als kollektives Gotteslob scheint sich auch hier ein an Ex 15 orientierter exegetischer

593 Dubarle ist hinsichtlich der hebräischen Versionen der Meinung, dass es sich um unabhängige und frühe Niederschriften handelt (*Judith*, 49-79).

594 Zenger, *Buch Judit*, 445f.

595 Ant Bibl, 32,1. Die Schrift wird datiert auf die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts d.Z. und wurde auf griechisch oder hebräisch verfasst, ist aber nur in lateinischen Handschriften erhalten.

596 Dietzfelbinger, *Pseudo-Philo*, 193.

Gedanke niedergeschlagen zu haben. Unter diesem Gesichtspunkt ist es einleuchtend, dass die Einleitung das Lied nicht nur den Protagonisten (Debora, Barak) zuschreibt, sondern den Gesang als kollektive Handlung apostrophiert. Der Aspekt des *canonical cross-referencing*, den Weitzman als charakteristische Eigenschaft der nachbiblischen Schriften betrachtet, zeigt zudem, wie die biblischen Lieder in gegenseitigem Licht gelesen werden und wie besonders Ex 15 zum literarischen und liturgischen Paradigma geworden ist.[597]

Diese implizite Rezeption ist umso bemerkenswerter, als die *Antiquitates* an der entsprechenden Stelle in der Geschichtserzählung das Meereslied gar nicht erwähnen, sondern nur den Durchzug durch das Meer paraphrasieren und dazu auch exegetische Traditionen referieren, die später im Midrasch wiederkehren. In dem heilsgeschichtlichen Beispielkatalog, der dann in der Reinszenierung des Deboraliedes aufgelistet wird, ist die Herausführung aus Ägypten und das Austrocknen des Meeres erwähnt, vor allem aber wird das durch das Meereslied geprägte reaktive Muster bestätigt: auf die Wundertaten folgt der Lobgesang.[598]

5. Als Beispiel für eine interpretierende Paraphrase des Meeresliedes sei ein Text aus der apokryphen Literatur angeführt, an dem besonders deutlich wird, wie in das Neuschreiben und Wiedererzählen biblischer Traditionen auch exegetische Momente einfliessen. Das Buch der *Weisheit Salomos* referiert in seinem dritten Teil – ähnlich wie die *Antiquitates Biblicae* – einen Ausschnitt der biblischen Geschichte. In Form eines Hymnus auf das Wirken der Weisheit steht hier zunächst ein Paradigmenkatalog, in dem nicht nur das Geschehen von Ex 14-15 rekapituliert, sondern auch das Meereslied selbst erinnert wird.[599] Dadurch, dass am Ende dieses Formteils (Kap. X-XIX) abermals eine breit angelegte Reminiszenz auf Meerereignis und Meereslied steht, erhält das Thema im Verhältnis zu anderen geschichtlichen Erinnerungspunkten – gerade auch in seiner starken Konkretisierung – einen besonders hohen Stellenwert.

> 18 Sie [sc. die Weisheit[600]] trug sie über das Rote Meer und führte sie durch viel Wasser. 19 Ihre Feinde schloss sie ein, und aus der Tiefe des Abyssos schäumte

597 Cf. Weitzman, *Song and Story*, 71-80.

598 Ant Bibl, 10,2-6. Aufschlussreich für die implizite Verbindung von Meereslied und Deboralied ist auch ein Hinweis auf die liturgische Koppelung der beiden Texte bei der Toralesung. Perrot zufolge wurde nach palästinischem Ritus spätestens nach der Zerstörung des Zweiten Tempels das Deboralied am siebten Tag von Pessach als Haftara nach dem Meereslied gelesen (Perrot, *Lecture*, 230-237).

599 Das griechisch verfasste Apokryph *Sapientia Salomonis* wird auf Ende des 2./Anfang des 1. Jahrhunderts v.d.Z. datiert und in Ägpyten angesiedelt (vgl. Rost, *Einleitung*, 42f.; dagegen betont Georgi die nachhaltigen Schwierigkeiten, die Schrift zu datieren und zu lokalisieren, und plädiert dafür, nicht eine Autorenpersönlichkeit, sondern eine Schule als Verfasser anzunehmen [*Weisheit Salomos*, 394ff.]).

600 Im Umkreis früher mystischer Traditionen steht die Weisheit ähnlich wie die Shekhina für die Immanenz Gottes.

sie hoch. 20 Deswegen entwaffneten die Gerechten die Gottlosen, und sie priesen (ὕμνησαν), Herr, [im Gesang] deinen heiligen Namen, und deine Hand, die sie verteidigt hatte, *priesen sie einmütig* (ἤνεσαν ὁμοθυμαδόν). 21 Denn die Weisheit öffnete *den Mund der Stummen*, und *die Sprache der Säuglinge* machte sie klar [wörtlich: die Zunge der Säuglinge machte sie beredt].[601]

Strukturell gesehen zielen diese letzten Verse des Hymnus nicht so sehr auf eine Reinszenierung von Ex 15, sie *referieren* vielmehr das Singen eines Loblie-des und übermitteln darüber hinaus mit wenigen Zusätzen implizite Hinweise auf bestimmte Interpretationen. Diese Indizien für den Reflex exegetischer Traditionen zum Meereslied hat jüngst Peter Enns in einer detaillierten Analyse dargestellt. Ich beschränke mich deshalb darauf, seine Ergebnisse zu den einschlägigen Stichworten in diesen Versen zusammenzufassen und nur zu wenigen Punkten Ergänzungen anzubringen.[602] Enns geht zurecht davon aus, dass exegetische Überlegungen – wie es für den Midrasch typisch ist – durch irgendeine Besonderheit im Text ausgelöst werden, und identifiziert die symptomatischen Stichworte in *Sapientia Salomonis* X,20-21 im Blick auf später manifest gewordene midraschische Traditionen.

a) Die Einfügung des Ausdrucks ὁμοθυμαδόν 'einmütig' in Vers X,20 führt Enns auf ein grammatisches Problem in Ex 15,1 zurück. Die dort vorhandene Plural-Singular-Inkongruenz zwischen *wa-yo'merū* 'sie sagten' und *ašīrā* 'singen will ich' wird demnach ausgeglichen mit der Erklärung, dass "alle zusammen wie ein einziger" sangen.[603] Die antiken Versionen von Ex 15 (LXX und Targumim) lösen dieses Singular-Plural-Problem damit, dass sie den Kohortativ *ašīrā* je-

601 Sap Sal X,18-21; vgl. die Wiederaufnahme des Meeresliedtopos am Ende der Schrift: "wurde gesehen [...] mitten aus dem Roten Meer ein ungehinderter Weg und ein grünendes Feld mitten aus der reissenden Flut, durch welches die von deiner Hand Bedeckten mit dem ganzen Volke zogen. Sie sahen dabei wunderbare Zeichen; denn wie Pferde wurden sie auf die Koppel geführt, und wie Lämmer hüpften sie und priesen dich (αἰνοῦντές σε), Herr, dabei als ihren Erlöser" (Sap Sal XIX,7-9).

602 Vgl. Enns, *Retelling*; der Aufsatz ist ein überarbeiteter Ausschnitt aus der Dissertation des Autors (*Exodus Retold: An Ancient Exegesis of the Departure from Egypt in Wis 10,15-21 and 19,1-9*, Ph.D. Diss. Harvard University 1994). Enns liefert einen konzisen Nachweis von Exegese in den besagten Stellen und legt die zahlreichen Parallelen zu midraschischer Literatur offen. In der Einschätzung der Verse Sap Sal X,20-21 scheint es mir allerdings nicht angebracht, von "Retelling of the Song of the Sea" zu sprechen, da es sich um einen Metatext handelt. Ich würde also noch einen Schritt weitergehen und die Verse überhaupt als Interpretation bezeichnen, womit die Feststellung "the biblical text and the interpretation of that text went hand in hand" nicht bestritten ist (Enns, *Retelling*, 23).

603 In Ergänzung zu den Erklärungen des Midrasch kann auch die syrische Version zu Sap Sal X,20 dieses Argument stützen. Dort steht als Entsprechung zu ὁμοθυμαδόν *'ḥḏ'* (*šbḥw*) 'wie ein einziger (lobsangen sie)' (Lagarde, *Libri*, [p. 61: ܟ݂ܚܕ݂ܐ]); die Vokabel *'ḥḏ'*, ein Derivat von *ḥd* 'ein-', hebt den Aspekt des simultanen, paritätischen Handelns hervor (Payne-Smith, *Thesaurus*, Bd. 1, 147); vgl. dazu auch den Hinweis von Enns, die Erklärung *ke-eḥad* 'wie ein einziger' sei eine gängige rabbinische Antwort bei einem Singular-Plural-Problem in der Tora (Enns, *Retelling*, 8).

weils mit der 1. Person Plural im Sinne einer Akklamation wiedergeben. Demgegenüber wird die Erklärung der vorliegenden Stelle gestützt durch weitere midraschische Auslegungen, welche die Einheit Israels am Meer thematisieren und die als Knoten in einem assoziativen Netz wirken.[604]

Dem ist hinzuzufügen, dass die Betonung der Einmütigkeit und Gesamtheit Israels im Zusammenhang mit dem Meereslied Ausdruck für den wichtigen Aspekt der kollektiven Bedeutung ist. In diesem Sinne kommt die Vokabel ὁμοθυμαδόν auch an der entsprechenden Stelle in *Judit* (XV,9) und analog mit dem Ausdruck *unanimiter* in den *Antiquitates Biblicae* (21,9 und 32,1) vor.[605] Vorsicht ist allerdings geboten hinsichtlich einer spezifisch musikalischen Interpretation der Vokabel, die möglicherweise von der englischen Übersetzung 'with one accord' suggeriert wird. Enns hält es für "very unlikely that ὁμοθυμαδόν refers to alternating choruses".[606] Auch für den Gesichtspunkt der Einstimmigkeit akklamatorischer Sprache, der hier anzuklingen scheint, steht mit μιᾷ φωνῇ (bzw. *qol eḥad*, *una voce*) spezifischeres Vokabular zur Verfügung (z.B. Ex 24,3).[607] Es geht bei ὁμοθυμαδόν vielmehr um die Gleichzeitigkeit und Gemeinsamkeit des Lobes (das "être d'accord"), einen wesentlichen Aspekt allerdings für die Wirksamkeit kultischen Singens, der bereits in 2Chr 5,13 unterstrichen wird. Zumindest denkbar ist daher, dass mit dem Hervorheben der Einmütigkeit implizit auf eine Auslegungstradition Bezug genommen wird, die besagt, dass das Volk vor dem Durchzug durch das Meer in Fraktionen mit gegensätzlichen Meinungen geteilt war.[608] Das Singen des Liedes wäre demnach auch ein Anzeichen dafür, dass in diesem Moment Einstimmigkeit im gemeinsamen Glauben besteht.

b) Die metaphorische Ausdrucksweise, die Weisheit öffne "den Mund der Stummen" zum Lied (Vers X,21), ist, wie Enns dargelegt hat, eine implizite Anknüpfung an den Vers Ex 14,14, in dem Mose dem Volk mit dem Argument zu schweigen gebietet, Gott werde den Kampf führen.[609] In Ex 15,1 dann wird mit dem Singen des Liedes das Schweigen gebrochen, wobei *Sapientia Salomonis*

604 MekhY *Shira* 1 (p. 116); MekhY *bešallaḥ* 3 (p. 91); CantR 4,2 (zusammengestellt bei Enns, *Retelling*, 4-10).

605 Was die biblischen Belege betrifft, ist ὁμοθυμαδόν in der LXX als Entsprechung für hebräisch *yaḥdaw* 'zusammen' verwendet, vor allem bei einer geschlossenen Manifestation des Volkes (z.B. Ex 19,8).

606 Enns, *Retelling*, 8.

607 Vorbild für die Einstimmigkeit menschlichen Gotteslobes ist die Akklamation der Engel im Trishagion (Jes 6,3), ein häufiger Topos in der pseudepigraphischen und frühen mystischen Literatur (vgl. ApcPetri 21,10; AscJes 7,15; 9,28; 0Henoch 19,6; 2Henoch 19,6; 3Henoch 1,11).

608 Vgl. den Midrasch von den drei bzw. vier Gruppen, infra p. 288.

609 Vgl. Enns, *Retelling*, 11-17, mit Bezug auf CantR 1,49 und MekhY, *bešallaḥ* 3 (p. 96). – Zu denken ist hier möglicherweise auch an eine assoziative Verbindung zu dem Vers Jes 35,6: "die Zunge des Stummen wird jauchzen".

andeutet, dass dies durch das Wirken der Weisheit geschehe. Demnach ist hier auch an die Vorstellung einer prophetischen Inspiration zu denken, wie sie in einigen Midraschim zu Ex 15 zum Ausdruck kommt (cf. infra p. 303, p. 311f.).

c) Schliesslich reflektiert die Erwähnung von Säuglingen, auf welche die Weisheit ebenfalls einwirkt, eine weit verbreitete rabbinische Überlieferung, die damit rechnet, dass auch die Kinder und Säuglinge am Singen des Liedes beteiligt waren und dass gerade sie es waren, die in dem Wunder das Eingreifen Gottes erkannten.[610]

Diese konzentrierten Indizien für exegetische Traditionen in wenigen Versen zeigen, dass der/die Verfasser von *Sapientia Salomonis* mit derartigen Interpretationsweisen der Bibel vertraut war(en). Anders als im Midrasch, wo exegetische Gedankengänge expliziter dargestellt werden und auch die Distanz zum kanonischen Text klar ist, verweisen hier nur einzelne Stichworte auf einen exegetischen Subtext, während der Text selbst sich als authentische Erzählung ausgibt. Beachtenswert ist aber, dass die Stichworte und die Auslegungen, auf die sie verweisen, untereinander verknüpft sind. So führt der Aspekt der Einmütigkeit etwa auch zur Frage nach der Ganzheit, wie sie mit der Einbeziehung der Kinder und Säuglinge diskutiert wird; und von da gelangt man zum Problem der kollektiven Inspiration, das hier mit dem Wirken der Weisheit auf das Volk gelöst wird.

6. Als letztes sei ein Beispiel aus der frühjüdischen Geschichtsschreibung erwähnt: die Rekapitulation des Meeresliedes in den *Antiquitates Judaicae* des Flavius Josephus (37/38 bis nach 100). Hier wird das Lied im Rahmen einer historisierenden Nacherzählung dahingehend hellenisiert, dass Mose als Autor einer nach dem Muster griechischer Poetik gebauten Dichtung dargestellt wird:

> Die Hebräer aber konnten sich vor Freude über ihre unverhoffte Errettung und die Vernichtung ihrer Feinde kaum halten, und sie glaubten nun einer festen und gesicherten Zukunft entgegenzugehen, da Gott sie so offenbar beschützt hatte. Und weil sie selbst der Gefahr so wunderbar entronnen waren, ihre Feinde aber von einem Strafgericht ereilt sahen, wie es seit Menschengedenken nicht dagewesen, verbrachten sie die Nacht mit Gesang und in freudigem Jubel. Moyses selbst verfasste zur Ehre Gottes ein Lied in sechsfüssigen Versen, das Gottes Lob besang und ihm für seine Lobtaten dankte.[611]

Die Stilisierung biblischer Poesie zu Hexametern nach griechischem Vorbild findet sich bei Josephus auch im Zusammenhang mit andern Liedern, etwa bei der Erwähnung des Moseliedes (Deut 32). Im übrigen folgt Josephus der Interpretation, die das Meereslied als unmittelbare Reaktion auf erfahrene Rettung versteht. Auffällig ist dabei die Bemerkung, dass "die Nacht mit Gesang"

610 Vgl. den Midrasch von den Säuglingen, infra p. 317ff.

611 Josephus, *Antiquitates*, II,16,4.

verbracht wurde, eine Präzisierung, die auch im Bericht Philos über die Therapeuten vorkommt und die möglicherweise eine zur Zeit des Zweiten Tempels verbreitete Ansicht wiedergibt. Jedenfalls erkennt man in dem Gedanken, dass das Meereslied nachts gesungen wurde, eine Vorstellung wieder, die sich auch in der traditionellen Liturgie niedergeschlagen hat (cf. supra p. 233).

Die in diesem Kapitel angeführten Fallbeispiele haben eine Vielfalt von Rezeptionsweisen gezeigt; teils sind sie charakteristisch für die frühjüdische Literatur, teils deuten sie Auslegungen an, die im rabbinischen Schrifttum wiederkehren. Was nicht vorkommt, sind explizite Zitate, die auch formal als solche eingeführt wären. Hingegen werden öfter in einer expliziten Erwähnung die Umstände des Meerwunders evoziert, um auf eine göttliche Handlung und auf die Adäquatheit menschlichen Lobes zu verweisen (Anfänge davon bereits in den Psalmen, dann im dritten Makkabäerbuch, Bsp. 1, p. 263). Solch explizite Erwähnungen zum Zweck der Erinnerung können auch mit interpretierenden und aktualisierenden Elementen verbunden sein (*Sapientia Salomonis*, Bsp. 5, p. 268, und *Josephus*, Bsp. 6, p. 271). Einen ganz anderen Charakter haben jene Evokationen, die sich in einer impliziten Verwendung des Meeresliedes manifestieren. Ein hermetisches Beispiel, das nicht einmal einen Referenzpunkt angibt, wäre die Paraphrase des Liedes in den Qumrantexten (Bsp. 2, p. 264). Besonders markant ist jene implizite Verwendung, die ich Reinszenierung genannt habe, die Struktur und Stil des Modells sowie Zitate und Anspielungen in einen neuen Kontext integriert und oft auch mit intertextuellen Bezügen und der Verwandtschaft von Motiven operiert (*Judit*, Bsp. 3, p. 264, und *Antiquitates Biblicae*, Bsp. 4, p. 267).[612] Gemeinsam ist den angeführten Beispielen, dass sie aus Texten stammen, die ihre Distanz zum entstehenden Bibelkanon nicht markieren, sondern sich als ein mehr oder weniger inspiriertes Fortschreiben bzw. Neuschreiben (*rewriting*) der heiligen Schrift verstehen. Dieses autoritative Bewusstsein unterscheidet sie wesentlich von den rabbinischen Zeugnissen, denen wir uns im folgenden Kapitel zuwenden.

Nun sind die besprochenen Belege natürlich so gewählt, dass sie das Meereslied markant in Erscheinung treten lassen, und man könnte einwenden, dass diese Auswahl das Bild verzerrt. Doch ist allein schon der Umstand, *dass* es diese prominenten Belege innerhalb einer heterogenen Literatur relativ geringen Umfangs gibt, eine Bestätigung für den heuristischen Befund von dessen besonderem Stellenwert in der Tradition. Ausserdem lässt die systematische Durchforstung dieser Quellen immerhin die Aussage zu, dass in Zusammenhängen, die den Exodus thematisieren, Referenzen auf Meerereignis und Meereslied ausnahmslos vorhanden sind. Gegenüber den innerbiblischen Referenzen zeichnet sich in den ausserkanonischen Belegen eine vermehrte Reflexion des Liedes ab:

612 Zur systematischen Beschreibung von impliziter und expliziter Verwendung der Bibel in Apokryphen und Pseudepigraphen vgl. Dimant, *Use and Interpretation*, 381-385, 400-403.

seine Funktion als Gotteslob wird bestätigt, es können sich hermeneutische Überlegungen daran knüpfen und liturgische Aktualisierungen daraus abgeleitet werden.

Exkurs 5: Die Stichographie von Ex 15

Die bisher immer wieder behauptete Sonderstellung des Meeresliedes als Lied innerhalb der Tora hat neben der konzeptionellen auch eine materielle Seite, von der hier kurz zu sprechen ist, um den Hintergrund, vor dem die Rabbinen über das Lied handeln, noch zu vervollständigen. Was im Zusammenhang mit den masoretischen Akzenten über die Bedeutung des hebräischen Textes als Offenbarung in einer schriftlich manifesten Form gesagt worden ist (vgl. Kap. 4.1, p. 110ff.), gilt als Prämisse auch für die folgenden Aussagen über die Materialität bestimmter Lieder.

Im babylonischen Talmud findet sich ein Hinweis darauf, dass manche "Lieder" in der Tora eine besondere Darstellungsweise verlangen:

> Hat man [eine gewöhnliche Stelle] nach Art eines Liedes (*šīr*) oder ein Lied in gewöhnlicher Art geschrieben [...] so muss man sie [sc. die Torarolle] verstecken [d.h., sie dem Gebrauch entziehen].[613]

Welche Lieder damit gemeint sind, wird hier nicht gesagt. Die maskuline Form *šīr* lässt eher an eine abstrakte Grösse oder an einen pauschalen Begriff, der Ex 15 einschliesst, als spezifisch an Ex 15 denken. Doch gibt es andernorts auch einen Beleg, der mit *šīr še-ba-tōrā* 'Lied (mask.) in der Tora' nichts anderes als Ex 15 meint.[614] Auf jeden Fall macht der Satz deutlich, dass eine Torarolle für die Schriftlesung nicht tauglich ist, wenn bestimmte "Lieder" (und das können hier nicht die Psalmen sein) nicht durch die graphische Darstellung von gewöhnlichem Text unterschieden sind. Die Einzelheiten dieser halakhischen Überlieferung werden in einem anderen Zusammenhang an den konkreten Beispielen erörtert:

> Rabbi Ze'ora [und] R. Yirmeya [sagten] im Namen des Rav: Das Meerlied (*šīrat ha-yam*) und das Lied der Debora (Jud 5) werden derart geschrieben, [dass] ein 'Halbziegel' auf einen 'Ziegel' und ein 'Ziegel' auf einen 'Halbziegel' [trifft]. – [Der Abschnitt von] den zehn Söhnen des Haman (Est 9,7-9) wird 'Halbziegel' über

613 bShab 103b; vgl. Sifre Deut 6,9 (p. 66); dazu auch Sof I,10: "Wenn man [das Lied] *ha'azīnū* (Deut 32) geschrieben hat wie die *šīrā* (Ex 15) oder die *šīrā* wie *ha'azīnū*, wenn man fortlaufende Zeilen durchbrochen geschrieben hat oder umgekehrt, oder wenn die Textur (*ha-mesōrag*) nicht nach der Regel gemacht ist, darf man nicht daraus [sc. aus der Rolle] vorlesen."

614 bPes 117a.

'Halbziegel' und 'Ziegel' über 'Ziegel' geschrieben, denn jedes Gebäude, das auf diese Weise errichtet wird, hat keinen Bestand.[615]

Wie diese Vorschriften realisiert werden, zeigen die Abbildungen 7 und 8 mit den Abschnitten Est 9,7-9 und Ex 15.[616] Während die Schreibung des Liedes sich als komplexes Gewebe darstellt, scheint das Pendant mit der in Kolonnen geschriebenen Aufzählung von gegnerischen Namen simpel:

ABB. 7: Stichographie von Est 9,7-9

מכת חרב והרג ואבדן ויעשו בשנאיהם כרצונם
ובשושן הבירה הרגו היהודים ואבד חמש מאות
איש ואת
פרשנדתא ואת
דלפון ואת
אספתא ואת
פורתא ואת
אדליא ואת
אריתא ואת
פרמשתא ואת
אריסי ואת
אריתי ואת
ויזתא עשרת
בני המן בן המדתא צרר היהודים הרגו ובבזה לא
שלחו את ידם ביום ההוא בא מספר ההרוגים בשושן

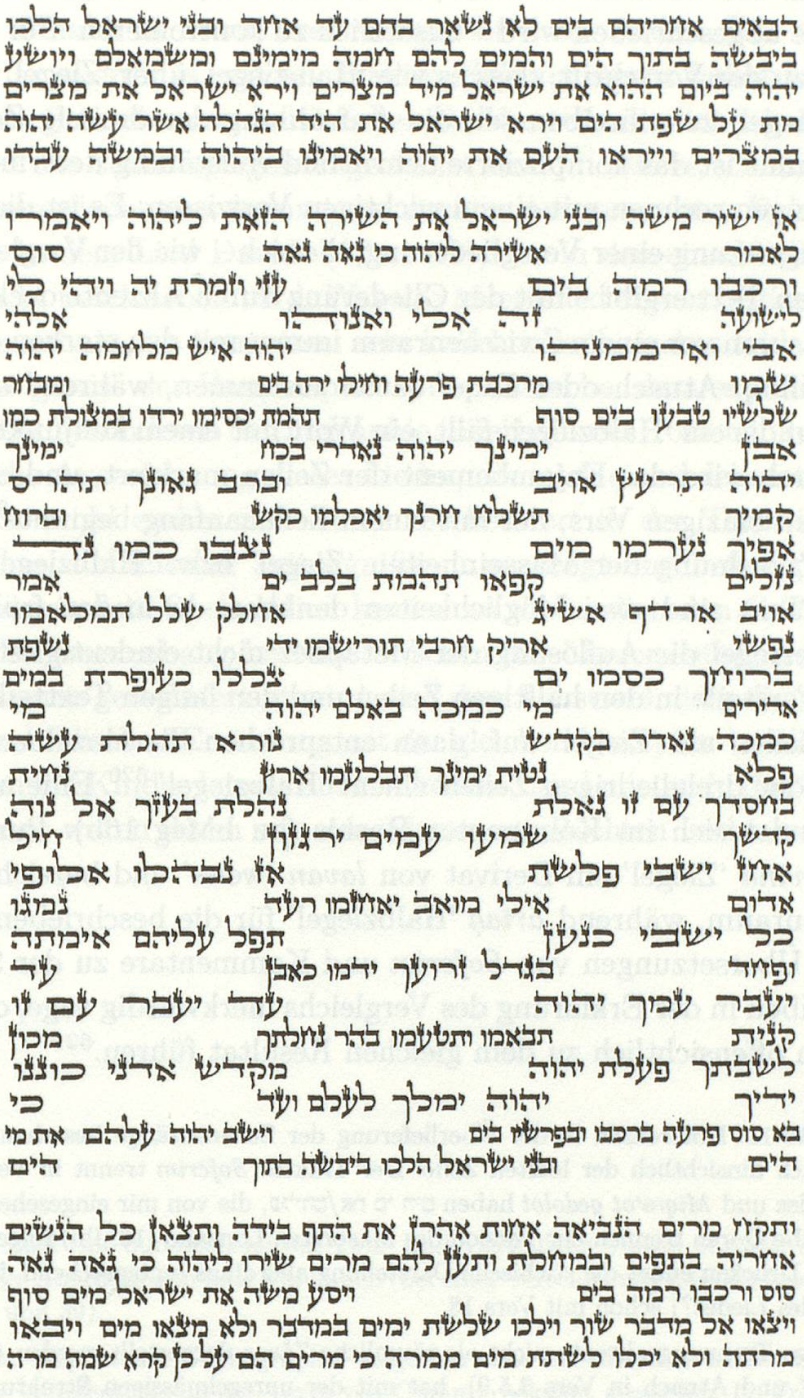
Bemerkenswert ist aber, wie die Darstellungsweise dieses Textabschnittes programmatisch motiviert wird. Vor dem Hintergrund des Vergleichs mit einer Mauer, die wegen ihrer unsachgemässen Bauart dem Zusammenfallen geweiht ist, wird im babylonischen Talmud darauf hingewiesen, dass die Namen der Feinde auf diese Art geschrieben werden, damit jene nach ihrem Fall nicht mehr aufstehen.[617]

615 yMeg III,7 (74b), vgl. Sof XII,10; das Lied 2Sam 22 (= Ps 18), das ebenfalls in der Art von Ex 15 und Jud 5 geschrieben wird, ist erst in Sof XIII,1 erwähnt; die Parallele bMeg 16b hat "alle Lieder" und schreibt die Überlieferung R. Shila aus Kefar Temarta zu, dessen Meinung durch R. Ḥanina b. Papa vorgetragen wird. Frensdorff schliesst aus der Formulierung *kol haširōt kūllan* 'alle Lieder', die sich hier auch auf die besondere Schreibweise prosaischer Texte bezieht, dass es dabei nicht um die poetische Machart als kritisches Merkmal für *širā* geht, sondern um die besondere Vortragsweise bestimmter Texte (Frensdorff, *Massora Magna*, 385 n. 1).

616 Die Darstellungsweise gilt selbstverständlich bis heute für Torarollen, aber auch für gedruckte Ausgaben des Tanakh, hingegen wurde sie in der BHS nicht übernommen.

617 bMeg 16b und Sof XIII,3.

Abb. 8: Stichographie von Ex 15



Dagegen gleicht die verschränkte Schreibweise des Meeresliedes – wenn man die Mauermetapher weiterdenken will – einer gut verstrebten Wand, deren Bestand gesichert ist. Ihr Sinn und Zweck wird allerdings an keiner Stelle weiter begründet, und man muss annehmen, dass sie zum einen dazu dient, bestimmte Abschnitte aus dem Gesamttext herauszuheben, zum andern mit dem Muster der Darstellung auf die Struktur des Textes reagiert.

Der Traktat *Soferim* hält für die aussergewöhnliche Schreibweise der "Lieder" die Regeln für den Toraschreiber fest, die es erlauben, den Text – obwohl er von einer Vorlage abgeschrieben wird – zusätzlich zu kontrollieren. Für das Meereslied kommt zu der Vorschrift, dass es wie 'Halbziegel' über 'Ziegel' und 'Ziegel' über 'Halbziegel' zu schreiben sei, die Aufzählung der dreissig Zeilenanfänge hinzu.[618] Damit ist das komplizierte Schriftbild vollständig determiniert. Denn die Anweisungen rechnen mit einem wichtigen Vorwissen: Es ist die stillschweigende Voraussetzung einer Versgliederung, die sich – wie der Vergleich mit dem masoretischen Text ergibt – mit der Gliederung durch Akzente deckt. Demnach fallen die Zäsuren vor einem Zwischenraum immer mit den starken disjunktiven Akzenten Silluq, Atnach oder Zaqef qaton zusammen, während an allen Zeilenenden, auf die ein 'Halbziegel' fällt, ein Wort mit einem konjunktiven Akzent steht. Dadurch wird das Enjambement der Zeilen markiert, und entsprechend gibt es keinen einzigen Vers, der mit einem Zeilenanfang beginnt.[619]

Für die Zuordnung der Masseinheiten 'Ziegel' bzw. 'Halbziegel' zum fragmentierten Text sind zwei Möglichkeiten denkbar, da in den frühen Belegen der Schreiberregel die Auflösung der Metapher nicht eindeutig ist. Fasst man die beiden Versteile in den hälftigen Zeilen und den langen Textteil in den dreigliedrigen Zeilen als 'Ziegel' auf, dann entsprechen die einzelnen Wörter an den Enden der dreigliedrigen Zeilen einem 'Halbziegel'.[620] Eine andere Interpretation findet sich im Kommentar Rashis (zu bMeg 16b). Ihm zufolge ist das Wort *levīnā* 'Ziegel' ein Derivat von *lavan* 'weiss' und bezeichnet den leeren Zwischenraum, während *arīaḥ* 'Halbziegel' für die beschriebenen Teile der Zeile steht. Übersetzungen von *Soferim* und Kommentare zu der Schreiberanweisung bleiben in der Erklärung des Vergleichs merkwürdig vage, obwohl beide Auflösungen offensichtlich zu dem gleichen Resultat führen.[621]

618 Sof XII, 10-11. Differenzen in der Überlieferung der Zeilenanfänge bestehen, soweit ich sehe, lediglich hinsichtlich der letzten Zeile: Der Traktat *Soferim* trennt in Vers 19 אמ/מי הים, Maimonides und *Miqra'ot gedolot* haben עליהם/אמ מי הים, die von mir eingesehenen Rollen und die Ausgabe Qoren trennen der Version des Masoreten Lonzano (16. Jh.) folgend אמ מי/הים. In einzelnen Drucken endet die stichische Darstellung allerdings (entsprechend dem liturgischen Umfang des Liedes?) schon mit Vers 18.

619 Dass einige Trennungsakzente nicht als räumliche Zäsur dargestellt werden (Zaqef qaton in Vers 2,6,7 und Atnach in Vers 3,5,9), hat mit der unregelmässigen Struktur und den sehr unterschiedlich langen Versen von Ex 15 zu tun.

620 Diese Interpretation legen die Angaben Levys nahe: das Wort *levīnā* bezeichnet ursprünglich einen Backstein, übertragen auf den Text den "mit Wörtern ausgefüllten" Raum, der oben und unten mit Leerraum umgeben ist; das Wort *arīaḥ* 'Latte' bezeichnet als Masseinheit die Hälfte einer *levīnā*, daher die Übersetzung 'Halbziegel' (J. Levy, *Wörterbuch*, Bd. 1, 163b, und Bd. 2, 470a).

621 Vgl. Frensdorff, *Massora Magna*, 385 n.1; Müller, *Masechet Soferim*, 19f., 169-171; Bardtke, *Traktat*, 44f.; A. A. Cohen, *Minor Tractates*, Bd. 1, 215. Laut einem Hinweis von Kugel liegt der Anlass für die verschiedenen Erklärungen in dem Umstand, dass frühe Belege eine einfachere Form der verschränkten Stichographie haben (Kugel, *Idea*, 122 n.62).

Nun kann man sich fragen, worin denn hinsichtlich der Darstellungsweise die Sonderstellung des Meeresliedes besteht, wenn doch auch andere Lieder innerhalb des Tanakh in besonderer Art geschrieben werden. Für das Moselied (Deut 32), das allerdings erst im Traktat *Soferim* eigens behandelt wird, gilt eine stichische Schreibweise, bei welcher die Versteile ähnlich wie in Abb. 7 zu beiden Seiten des Schriftspiegels angeordnet sind.[622] Die verschränkte Schreibweise des Meeresliedes aber kommt nur noch in dem genannten Deboralied (Jud 5) vor sowie in dem Lied Davids (2Sam 22), das in den einschlägigen Quellen allerdings nicht beschrieben wird. Was das Meereslied diesen beiden Liedern gegenüber auszeichnet, ist zum einen sein kollektives 'lyrisches Ich', zum andern – und das ist gewiss der Hauptaspekt – die Tatsache, dass es sich als einziges Lied mit dieser besonderen Stichographie innerhalb der Tora behauptet hat.[623] Die graphische Auszeichnung dieses Liedes, die auch einen dekorativen Aspekt hat, geht also wohl einher mit seinem Stellenwert in der Tradition, der sich schon in früher rabbinischer Zeit signifikant ausprägt und befestigt.

Als eine begründete Spekulation kann man schliesslich den Gedanken erwägen, ob ein Zusammenhang besteht zwischen der Mauermetapher, mit der die Darstellungsweise gerechtfertigt wird, und dem Umstand, dass die Spaltung des Meeres in der biblischen Erzählung mit der gleichen Metapher beschrieben wird: "Dann gingen die Kinder Israels auf trockenem Land mitten in das Meer hinein, und die Wasser waren ihnen wie eine Mauer zur Rechten und zur Linken."[624]

622 Da dieses Lied fast durchgehend aus zwei- und vierteiligen Versen besteht, ergibt sich eine regelmässige Anordnung in zwei Kolumnen (bei einer Verschiebung mit den beiden fünfteiligen Versen 14 und 39).

623 Ein für den Aspekt der Stichographie möglicherweise bedeutsamer früher Beleg zu Ex 15 ist mit der Veröffentlichung der Texte von Qumran bekannt geworden. Im Fragment 4Q 365 6b mit den Versen Ex 15,16-21 sind regelmässig Gruppen von zwei bis drei Wörtern durch einen Zwischenraum voneinander getrennt, so dass jeweils zwei Gruppen zusammen einer 'Ziegel'-Einheit in der verschränkten Schreibweise gleichkommen (vgl. die Wiedergabe des Textes bei White, *4Q 364 & 365*, 221 und 220 n. 8). Kugel hält allerdings auch fest, dass stichographische Darstellungsweise ursprünglich nicht bestimmten Texten vorbehalten war. Fragmente aus Qumran legen den Schluss nahe, dass Stichographie verwendet wurde, um bestimmte Abschnitte hervorzuheben oder ihre parallelistische Struktur zu verdeutlichen. Für die meisten Passagen bestanden aber bis ins späte Mittelalter variable Usanzen (cf. Kugel, *Idea*, 119-127).

624 Ex 14,22; cf. Ex 15,8.

9. Das Meereslied in der rabbinischen Literatur

Wir sind davon ausgegangen, dass sich das Meereslied als Bezugspunkt eignet, um mentalitätsgeschichtliche Züge des rabbinischen Denkens über Musik zu beschreiben. Die Anhaltspunkte für den besonderen Stellenwert des Textes innerhalb des biblischen Kanons wie in liturgischem, hymnologischem und heilsgeschichtlichem Zusammenhang wurden in den vorangehenden Kapiteln zusammengetragen. Aus der rabbinischen Literatur lässt sich nun ablesen, wie die herausragende Position der Shira als Inbegriff des Liedes sich festigt und wie das Lied selbst mit Bedeutungen vielfach besetzt wird.

Stellt man sich den Diskurs der Rabbinen als ein dichtes und vielfarbiges Gewebe von Lehren und Meinungen haggadischer und halakhischer Schriftauslegungen vor, dann ist das Meereslied wie ein Faden, der das ganze Gewebe durchzieht und dessen Farbe an den verschiedensten Stellen, das heisst in den verschiedensten thematischen Zusammenhängen, sichtbar wird. Davon sollen nun – um im Bild zu bleiben – Stellen betrachtet werden, an denen dieser Faden innerhalb eines bestimmten Musters aufscheint, nämlich dort, wo das Singen des Liedes zur Frage steht. Mit diesem Auswahlkriterium lässt sich ein Fokus auf Musikalisches bestimmen, der weit genug gefasst ist, um auch den Blick darauf zuzulassen, welche unerwarteten Sachverhalte und Vorstellungen mit Musik bzw. Singen assoziiert werden. Im folgenden stelle ich eine Reihe von markanten Belegen zusammen, die etwas von dem erkennen lassen, was rabbinische Gelehrte in Bezug auf Musik überhaupt zur Sprache gebracht haben. Welche Auskünfte diese Texte implizit bereithalten, kann aber nur in sorgsamen Detailanalysen ermittelt werden. Es gilt, auch unerwarteten Assoziationen nachzugehen, auch indirekte Hinweise aufzuspüren, um die kargen Aussagen über Musikalisches in ihrer Akzentsetzung und in ihrem Gesamtzusammenhang zu verstehen.

In der Komplexität der Bibliothek, aus der das zu besprechende Material stammt, liegt eine methodische Schwierigkeit, für die es keine einfache Lösung gibt und die deshalb wenigstens angesprochen werden muss; umso mehr, als der folgende Aufriss ja nicht die rabbinische Literatur als solche zum Thema hat, sondern bestimmte Inhalte, die darin zur Sprache kommen. Das untersuchte Thema ist den Quellen nicht inhärent, sondern wird von aussen herangetragen, was weniger an der Besonderheit unserer Fragestellung liegt als daran, dass der rabbinische Diskurs generell nicht an isolierten Themen interessiert ist. Aus der Problemlage, dass die Gesamtheit des Quellenmaterials bis zu einem gewissen

Grad künstlich konstituiert ist, sehe ich allerdings einen begehbaren Ausweg.[625] Die Beschaffenheit des exponierten Themas bringt es mit sich, dass eine relativ grosse Zahl von Traditionseinheiten aus den verschiedensten Kontexten zusammengestellt wird, so dass die einzelnen Corpora der rabbinischen Literatur in ihrer redaktionellen Integrität zwangsläufig in den Hintergrund treten. Ohnehin erlaubt der Quellenstand in den wenigsten Fällen eine historische Verortung der Texte, und unsere Fragestellung richtet sich nicht auf Entwicklungslinien, sondern auf Aspekte von dauerhaften und vielschichtigen Auslegungstraditionen. Da die Belege aber fast ausschliesslich aggadisches Material enthalten, also nicht mit der Frage der religionsgesetzlichen Verbindlichkeit konfrontiert sind, wird deutlich, dass das rabbinische Judentum in seinen Vorstellungen und Anschauungen keine monolithische Grösse ist. Was die Einschätzung von Varianten und einander widersprechenden Überlieferungen betrifft, tendiere ich dazu, sie als Konsequenz einer funktionierenden und über Jahrhunderte praktizierten Überlieferung zu betrachten, in der jeder verschriftlichte Text nur eine Momentaufnahme darstellt und Überlieferungstreue mehr in der inhaltlichen Aneignung als in der wörtlichen Bewahrung liegt.[626]

Diese Komplexität der rabbinischen Bibliothek ist aber gerade auch ein Proprium der Denkstrukturen, die es nachzuvollziehen gilt, sei es in der verschriftlichten Form im Corpus der rabbinischen Literatur, sei es im Hinblick auf mündliche Stadien der Überlieferung, die sich darin niedergeschlagen haben. Sie lässt sich nicht reduzieren auf eine handliche Beschreibung kohärenter "Musikanschauung", noch auf lineare Argumentationen. Es scheint mir daher angemessen und gerechtfertigt, Komplexität bis zu einem gewissen Grad abzubilden, um die Aspekte und die Zusammenhänge musikbezogenen Denkens verständlich werden zu lassen. Dennoch müssen vernetztes Denken, simultane Assoziationen und implizite Konnotationen letztlich in eine diachron verlau-

625 Nicht zuletzt Peter Schäfer hat das Problem der rabbinischen Literatur als einer "fictitious entity that never existed as a *totum*" thematisiert (Schäfer, *Research*, 141 [Hervorhebung i.O.]; vgl. dazu auch die Gegenposition von Milikowsky, *Status Quaestionis*, 208-211).

626 Diese Betrachtungsweise scheint mir umso mehr geraten, als die Erforschung der rabbinischen Literatur bis heute beschäftigt ist mit der Bereitstellung von kritischen Editionen und Übersetzungen sowie mit der monographischen Untersuchung einzelner Werke und Traktate, was nicht zuletzt eine Folge von zeitgeschichtlichen Hindernissen ist. Vertiefte Untersuchungen zur mündlichen Überlieferung, zum Verschriftlichungsprozess und zur Funktion von Texten in einer weiterhin von Mündlichkeit bestimmten Tradition stehen noch weitgehend aus. Auch müssten solche Forschungen wiederum grundlegende Unterschiede zwischen talmudischer und midraschischer Literatur, Halakha und Aggada, frühen und späten Midraschim berücksichtigen. Einen Aufriss eines *oral transmission model* und Hinweise zu dessen Anwendbarkeit skizzierte vor einiger Zeit Chaim Milikowsky. Eine wesentliche von ihm formulierte Einsicht besteht darin, dass die mündliche Überlieferung auch nach der Verschriftlichung von Textkorpora weitergeht, und dass einzelne Traditionseinheiten zu verschiedenen Zeiten erfasst worden sind, weshalb der Versuch, Abhängigkeiten und Entwicklungslinien zu beschreiben, ein aussichtsloses Unterfangen sein muss (vgl. Milikowsky, *Status Quaestionis*, 208f.).

fende Beschreibung umgesetzt werden. Das methodische Vorgehen folgt daher weiterhin dem Prinzip der Kasuistik, wie es dem rabbinischen Diskurs als eines der hervorstechendsten Merkmale eigen ist. Die Darstellung widmet sich thematischen Kreisen, die zunächst konzentrisch beschrieben werden. Dabei werden Redundanzen nicht vermieden, sondern bewusst zugelassen, damit auf einer nächsten Ebene strukturelle Zusammenhänge und inhaltliche Berührungspunkte verdeutlicht werden können.

Soweit sich die rabbinischen Diskussionen auf die Shira als einen Bestandteil der schriftlichen Tora beziehen – und das trifft auf die meisten der folgenden Belegstellen zu –, manifestiert sich die Kasuistik im Rahmen der Schriftexegese; das heisst, dass jegliche Aussage über Shira und Singen als Auslegung an den biblischen Text angebunden ist. Dabei gilt es im Auge zu behalten, dass sich die rabbinische Schriftauslegung primär nicht mit den realen Ereignissen, sondern mit der sprachlich manifesten Mitteilung darüber befasst. Diese kategoriale Unterscheidung zwischen der Schrift als Kommunikat und der erzählten Realität hat besonders Arnold Goldberg beim Entwurf einer strukturalistisch-linguistischen Analyse von rabbinischer Literatur als grundlegende Prämisse rabbinischer Exegese hervorgehoben:

> Die Ereignisse sind zwar wichtig, Israel wurde aus Ägypten erlöst, es gibt aber nur einen zuverlässigen Bericht über die Ereignisse, und das ist das, was Gott in der Schrift darüber sagt. [...] Die Schrift wird also unterschieden von dem, was sie mitteilt. Was sie mitteilt, liegt historisch in der Vergangenheit, die Mitteilung selber aber ist immer gültig, denn sie teilt es jetzt mit: Die Schrift liegt zu jeder Zeit gültig vor.[627]

Dementsprechend geht es den Rabbinen nicht darum, den Schrifttext durch die Auslegung eindeutig zu machen, sondern vielmehr darum, ihm immer neue Bedeutungen abzugewinnen, die gleichwertig nebeneinander bestehen können, ohne dass der kanonische Text im geringsten verändert würde. Der Schlüssel für das Verständnis liegt daher im Nachvollzug der vielseitigen exegetischen Techniken und im Auffinden jener Besonderheit, Leerstelle oder Schwierigkeit im Text, die eine bestimmte Auslegung ausgelöst hat.

Zur Komplexität der literarischen Erscheinung gehört auch, dass die einzelnen Auslegungen zur Shira in den verschiedensten Zusammenhängen des ganzen Corpus auftauchen können und dass sie oft in mehreren parallelen Versionen überliefert sind. Diese Streuung ist einerseits bedingt durch die zitatgeprägte Faktur der rabbinischen Überlieferung, andererseits durch die unterschiedlichen Kriterien, nach denen die einzelnen Bücher angelegt sind: fortlaufende Kommentare zu den biblischen Büchern, Predigtsammlungen zu den Wochenabschnitten der Synagogenlesung, religionsgesetzliche Kompendien mit thematischer Ordnung. Die einzelnen Schriftwerke erscheinen im Hinblick auf

627 Goldberg, *Schrift*, 2f.

ihre Entstehung zwar oft als implizite Protokolle von nicht geradlinig verlaufenden mündlichen Diskussionen. Aber in manchen Teilen sind sie auch systematische Sammlungen von Traditionsgut, so dass sich an einigen Orten zusammenhängende Komplexe von Kommentaren zur Shira finden. Erwartungsgemäss trifft man auf umfangreiches Material in den grossen kontinuierlichen Kommentaren zum Buch Exodus: Allen voran zu nennen ist der tannaitische Midrasch Mekhilta, in dem die ältesten Überlieferungen greifbar werden.[628] Die Mekhilta, die im übrigen nicht das ganze Exodusbuch, sondern nur etwa zwölf von vierzig Kapiteln kommentiert, ist der einzige Midrasch, der eine thematische Gliederung aufweist. In der Reihe von neun Traktaten bezieht sich der dritte voll und ganz auf Ex 15,1-21 und trägt entsprechend den Titel *Shirta*[629] (aram. 'Lied'). Im weiteren von Bedeutung ist Exodus Rabba, ein homiletischer Midrasch, der später als die Mekhilta und in anderer Weise vielfältige Auslegungen unter der Rubrik der Shira versammelt.[630] Dazu bieten die Targumim, die sich in ihrer Eigenschaft als Übersetzung und schriftauslegende Erklärung unscharf vom Midrasch unterscheiden und deren Entstehung und Überlieferung schwer zu bestimmen ist, oftmals paralleles Material. Eine kompakte Diskussionseinheit zum Meereslied findet sich schliesslich quasi als Exkurs in einem thematisch ganz anders ausgerichteten Traktat der talmudischen Literatur: im Traktat Sota geht es um die Art und Weise, wie die Shira nach der Ansicht verschiedener Rabbinen gesungen wurde.

Diese drei Textagglomerate – Mekhilta, Exodus Rabba und Traktat Sota – bilden eine Materialbasis, die eine gewisse Orientierung in der Bibliothek schaffen kann, aber wiederum von zahlreichen Querverbindungen durchzogen ist. Im Gang der Darstellung zunächst einzelnen Motiven zu folgen und die Textkorpora im Hintergrund zu lassen, hat den Vorzug, dass inhaltliche Zusammenhänge klarer gezeigt werden können. Beim Nachvollzug der Textbelege kommen allerdings auch deren strukturelle Gesetzmässigkeiten, ihre Argumentationsweisen,

628 Stemberger rechnet mit einem tannaitischen Kern und hält eine Endredaktion der Mekhilta in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts für wahrscheinlich (Stemberger, *Einleitung*, 251-253).

629 Die Vokalisierung des aramäischen *šyrt'* ist umstritten. Lauterbach liest das Wort als Plural *šīrāta* 'die Lieder' mit dem Argument, dass sich der Traktat auf beide Lieder (Moses und Mirjams) beziehe (MekhY [Ed. Lauterbach], 440 n. 12). Dagegen vertritt Goldin die Lesung *šīrta* 'das Lied', wofür nicht nur die grammatische Kongruenz von Nomen und Verb im Kolophon des Traktates spricht, sondern auch der Umstand, dass der Traktat das Lied am Meer als ein einziges behandelt (vgl. Goldin, *Song at the Sea*, 3 n. 1).

630 Die für die Shira relevanten Kapitel befinden sich im zweiten, älteren Teil von Exodus Rabba, dessen genauere Datierung aussteht. Das homiletische Sammelwerk Midrasch Tanhuma wird hier nur fallweise als Parallele beigezogen, weil es zur Shira lediglich ein verhältnismässig kurzes Kapitel mit heterogenen Überlieferungen enthält. Generell ist hier noch einmal in Erinnerung zu rufen, dass viele Traditionen erst nach einem längeren Prozess mündlicher Überlieferung aufgezeichnet worden sind. Deshalb sind spät redigierte Texte nicht ohne weiteres als inhaltlich spät zu betrachten, nur weil sich die tradierten Stoffe nicht schon in früheren Texten finden.

ihre exegetischen Methoden und rhetorischen Mittel zur Sprache, da sie mit den inhaltlichen Aspekten genuin verbunden sind.

9.1. Thematische Aspekte des Liedes in der rabbinischen Exegese

Es fällt auf, dass die auf die Shira bezogenen Auslegungen zu einem grossen Teil an den ersten Vers von Ex 15 anknüpfen. Das zeigt allein schon ein Blick auf die quantitative Verteilung des kommentierenden Materials im Verhältnis zu den einzelnen Versen: im Mekhilta-Traktat *Shirta* beziehen sich zwei von insgesamt zehn Kapiteln oder etwa ein Viertel des Gesamttextes nur auf Ex 15,1; ebenso gehen im Shira-Kapitel von Exodus Rabba (Kap. 23) 14 von 15 Abschnitten von einem Stichwort aus dem ersten Vers aus. Dieser Befund hat allerdings mehrere Ursachen, die der Erklärung bedürfen, damit nicht ein verzerrtes Bild entsteht. Bereits hingewiesen habe ich auf die gängige mittelalterliche Praxis, Texte nicht mit einem Titel, sondern mit der Zitierung der Anfangsworte zu benennen. Die Worte *ʾaz yašīr moše* 'damals sang Mose', mit denen Referenzen auf das Meereslied im allgemeinen signalisiert werden, verweisen also nicht auf sich selbst, auch nicht nur auf den ersten Vers, sondern meist ebensosehr auf das ganze Lied. Entsprechend haben Auslegungen, die an die Anfangsworte anknüpfen, stets auch das ganze Lied im Blick.[631] Der Versanfang dient somit als Lemma, unter dem Zusammengehöriges angeordnet wird, aber auch als Stichwort, das in der mündlichen Überlieferung verschiedene Auslegungen assoziativ miteinander verknüpft. Hinzu kommt nun in Ex 15,1, dass der Vers einerseits einen hohen Informationsgehalt aufweist, da er das Lied nicht nur ankündigt und einleitet, sondern auch noch dessen erste Zeile einschliesst. Andererseits wird darin das Singen selbst mit einschlägigem Vokabular thematisiert: "Dann *sang(en)* Mose und die Kinder Israel *dieses Lied* dem Herrn, und *sie sprachen, indem sie sagten: Singen* will ich ...". Aus den grammatischen und semantischen Unklarheiten dieses einen Verses leiten die Rabbinen eine Fülle von Fragen ab, die sie mit einer noch grösseren Fülle von Erklärungen zu beantworten suchen.

9.1.1. Vergangenes und zukünftiges Lied

a) Die Perspektive der aktualisierenden Erinnerung und die Projektion des Liedes in eine eschatologische Zukunft – beides Aspekte, die bereits im Zusam-

631 Vgl. dazu den expliziten Kommentar des samaritanischen *Memar Marqah*, wonach das eine Wort *yašīr* 'er sang' den ganzen Lobgesang einschliesst (Memar Marqah II § 7 [p. 37]).

menhang mit der Liturgie zur Sprache gekommen sind – leiten die Rabbinen direkt aus dem Text der Shira ab. Mit einer solchen Auslegung beginnt der Traktat *Shirta* in der Mekhilta:

> Dann (*'az*) sang Mose (Ex 15,1). Es gibt ein *'az* der Vergangenheit, und es gibt ein *'az* der Zukunft. [Es heisst:] Dann fing man an (Gen 4,26); Dann sagte sie Blutbräutigam (Ex 4,26); Dann sang Mose; Dann sang (*'az yašīr*) Israel (Num 21,17); Dann sprach (*'az yedabber*) Josua (Jos 10,12); Dann sagte David (1Chr 15,2); Dann sagte Salomo (1Reg 8,12). Siehe, diese [*'az* beziehen sich] auf die Vergangenheit. – Es gibt ein *'az* der Zukunft: Dann wirst du schauen und strahlen (Jes 60,5); Dann wird hervorbrechen wie die Morgenröte [dein Licht] (Jes 58,8); Dann wird hüpfen wie ein Hirsch der Lahme (Jes 35,6); Dann wird sich auftun (Jes 35,5); Dann wird sich freuen die Jungfrau (Jer 31,12 [13]); Dann wird unser Mund voll Lachens sein (Ps 126,2); Dann werden sie sagen unter den Völkern (ib.). Siehe, diese [*'az* beziehen sich] auf die Zukunft.
> Eine andere Auslegung: *'az šar moše* 'Dann sang Mose' heisst es hier nicht, sondern: *'az yašīr moše* 'dann wird Mose singen'. Daraus lernen wir die Wiederbelebung der Toten aus der Tora.[632]

Die Exegese setzt an beim ersten Wort von Ex 15,1, dem ambivalenten Zeitadverbiale *'az* 'dann', das sich auf Vergangenes wie auf Zukünftiges beziehen kann, um je eine Folgehandlung einzuleiten. Was an dieser Stelle die Aufmerksamkeit der Rabbinen weckt, ist die Kombination von *'az* mit einem Verb im Imperfekt *yašīr*, wo man aus dem Zusammenhang ein Perfekt erwarten würde, so wie es auch wenig später in der Wendung *'az nivhalū* 'da erschraken sie' (Ex 15,15) vorkommt.[633] Dadurch wird die zeitliche Verankerung grammatisch verunklart in einer Erzählung, die doch offensichtlich von einem vergangenen Ereignis berichtet.[634] Dass die Bedeutung von *'az* im Toratext jeweils pragmatisch aus dem Zusammenhang erschlossen werden muss, zeigt dann die Aufzählung von je sieben Schriftstellen als Beispielen für Vergangenheit und Zukunft. In dieser Liste steht der Vers Ex 15,1 zunächst scheinbar eindeutig und der konventionellen Lesart entsprechend auf der Seite der Beispiele für *'az* der Vergangenheit, obwohl hier eine imperfekte Verbform auf *'az* folgt. Daran schliessen noch zwei weitere Stellen mit imperfekten Verbformen an, die ebenfalls in einem Erzähl-

632 MekhY *bešallaḥ Shirta* 1 (p. 116); Parallelen: MekhS *bešallaḥ* (p. 70f.); Tan *bešallaḥ* 10 (86b-87a).

633 Um Missverständnisse zu vermeiden, sei hier nur darauf hingewiesen, dass die Bezeichnungen 'Perfekt' und 'Imperfekt' für das Bibelhebräische nicht Tempora im herkömmlichen Sinne meinen, sondern – ähnlich wie in den slawischen Sprachen – gegensätzliche Verbaspekte erfassen. Demnach bezeichnet das Perfekt abgeschlossene, das Imperfekt unabgeschlossene Handlungen (zukünftige, wiederholte oder andauernde Vorgänge in Gegenwart und Vergangenheit sowie modale Nuancen).

634 Rabinowitz erklärt die Konstruktion *'az* mit Imperfekt bibelkritisch als ein redaktionelles Mittel, das eine Interpolation im Text markiert, und weist darauf hin, dass solche Stellen sich auf die Interpretation auswirken (Rabinowitz, *'Az Followed by Imperfect*, 59-62).

zusammenhang der Vergangenheit stehen (Num 21,17; Jos 10,12). Auf der Seite der futurisch verstandenen Beispiele sind – was auch grammatisch einschlägig ist – lauter Stellen mit imperfekten Verbformen genannt. Indessen scheint es gar nicht so wichtig, welcher Seite die ambivalenten Schriftbelege zugeordnet werden. Auffällig ist vielmehr, dass sämtliche Zitate aus einer Menge von über hundert möglichen Stellen nicht beliebig gewählt sind, sondern dass alle eine assoziative Verbindung zu Ex 15 aufweisen, wenn man den Kontext berücksichtigt, aus dem sie stammen. Ginge es in dieser Auslegung lediglich um eine grammatische Klärung des Wortes *'az*, könnte die Erläuterung zudem auch im Kommentar zu jeder entsprechenden Stelle vorkommen, was aber selbst bei der nächstliegenden Parallele ('damals sang Israel', Num 21,17) nicht der Fall ist.

Erst mit der folgenden Interpretationseinheit, die mit der Rubrik "eine andere Auslegung" angekündigt ist, wird die Meinung verdeutlicht, dass in dem zur Frage stehenden Lemma aus Ex 15,1 nicht nur die Vergangenheit angesprochen, sondern auch eine Perspektive auf die Zukunft enthalten ist.[635] Indem die Verbform *yašīr* nun gewissermassen streng grammatisch und losgelöst vom Kontext als Futur aufgefasst wird, lässt sich die eschatologische Interpretation begründen. Nimmt man den Satz "Mose wird singen" wörtlich, manifestiert sich die Auferstehung der Toten beim Anbruch der messianischen Zeit – diese Dimension schwingt im rabbinischen Zukunftsbegriff stets mit – im erneuten Singen der Shira. Die Wiederbelebung wird also gerade mit dem Lobsingen kausal verbunden, wie auch eine parallele Auslegung in einer längeren Erörterung zum Thema im babylonischen Talmud zeigt:

> Es wird gelehrt: R. Me'ir sagte: Wo ist die Auferstehung der Toten in der Tora zu finden? Es heisst: DANN WIRD MOSE MIT DEN ISRAELITEN FOLGENDES LIED DEM HERRN SINGEN (Ex 15,1). Es heisst nicht *šar* 'er sang', sondern *yašīr* 'er wird singen'. Hier ist die Auferstehung der Toten in der Tora zu finden. [...]
> R. Yehoshua b. Levi sagte: Jeder, der in dieser Welt ein Lied sagt (*kol ha-'omer šīrā*), dem wird zuteil, eines in der kommenden Welt zu sagen.[636]

Die beiden Auslegungen des Lemmas *'az yašīr moše* auf Vergangenheit und Zukunft hin müssen einander nicht widersprechen. Vielmehr zeigen sie an, was auch in der Liturgie Spuren hinterlassen hat, dass nämlich das Singen der Shira nicht als einmaliges Ereignis in der Vergangenheit gesehen wird, sondern als zeitloses Modell, das allem gegenwärtigen Lob als Vorbild dient und als Ideal auch in die Zukunft projiziert werden kann. Am Singen – auch des zukünftigen Liedes – hat indes nicht nur Mose Anteil, wie man aus den zitierten Stellen schliessen könnte. Die Argumentation wird jeweils mit aufs Minimum verkürz-

635 Einige Rezensionen von MekhY schreiben dieses Dictum namentlich Rabbi [Yehuda ha-Nasi] zu, der als Redaktor der Mischna angesehen wird; so auch Lauterbach (MekhY [Ed. Lauterbach], *Shirata* 1 [p. 1]).

636 bSan 91b; Parallele: Tan *ṣaw* 7 (p. 8a).

ten Schriftzitaten geführt. Doch kann man annehmen, dass gleichwohl auch hier von einem Kollektiv Israels die Rede ist, wie eine Parallelversion im Midrasch Tanhuma explizit ausführt:

> Eine andere Auslegung: DANN SANG MOSE (Ex 15,1). *'az šar* 'dann sang' heisst es nicht, sondern *'az yašīr* 'dann wird singen'. In der Zukunft werden die Israeliten dem Herrn ein Lied singen (*'atīdīn lōmar šīrā*).[637]

Diese Annahme scheint umso mehr berechtigt, als es für die Rabbinen – wie wir noch sehen werden – eine offene und zu diskutierende Frage ist, ob sich die Verbform *yašīr* auf Mose allein oder auch auf Israel beziehe. Zudem folgt in der Mekhilta gleich noch eine Auslegung, die sich auf das Lemma "Mose und die Kinder Israel" bezieht und den Aspekt der Gesamtheit behandelt. Immer wieder ist es gerade das Lied Ex 15, das eine Verbindung schafft zwischen diesseitiger und kommender Welt, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und eschatologischer Zukunft. Die Shira ist den Rabbinen so sehr als Beispiel adäquaten Gotteslobes präsent, dass gern von ihr aus auf nicht näher bestimmte Situationen des Singens extrapoliert wird.

An den beiden vorstehend zitierten Auslegungen lässt sich eine Eigenheit des rabbinischen Sprachgebrauchs hinsichtlich des Singens ablesen. Die im Bibelhebräischen häufigen Denominationen der Wurzel *š-y-r*, das Verb *šar* 'singen' oder die figura etymologica *šar šīr(ā)* 'einen Gesang singen', trifft man bei den Rabbinen vor allem in Schriftzitaten. Ist dagegen im nachbiblischen Hebräisch von Singen die Rede, wird auffälligerweise eine Umschreibung mit *'-m-r šīrā*, wörtlich 'ein Lied sagen', bevorzugt. Wenn das Meereslied nun *šīrā* ist, weil es zur Gattung der Lieder gehört, aber auch *(ha-)šīrā* 'das Lied' ist im Sinne eines Eigennamens oder eines Exemplars, das die Gattung prototypisch vertritt, dann verweist das Idiom *'-m-r šīrā* immer auch auf dieses spezifische Lied.[638] Zudem wird deutlich, dass *'-m-r* als ein Verb des Sprechens hinsichtlich der stimmlichen Ausdrucksweise nicht scharf von Wörtern für 'singen' abgegrenzt ist. Als vorläufiges Ergebnis ist festzuhalten, dass die Wendung überhaupt genuin mit Ex 15,1 zusammenhängt, weil dort die Elemente nebeneinanderstehen: 'Damals *sang*(en) Mose und die Kinder Israel dieses *Lied* [...] und *sagten* ...'. Die Wendung *'-m-r šīrā* wäre demnach auch nicht ein abstraktes Synonym für *š-y-r* 'singen', sondern ein Ausdruck mit einer fest konnotierten spezifischen Bedeutung, die auf Ex 15 zurückgeht.

b) Die eschatologische Perspektive der Shira ist weiter in einem grossen historischen Bogen angelegt im sogenannten "Midrasch von den zehn Liedern", einer in der Midraschliteratur überaus verbreiteten exegetischen Komposition, deren

637 TanB *bešallaḥ* § 13 (p. 60).

638 Dem wird im folgenden dadurch Rechnung getragen, dass Shira auch im Sinne eines Eigennamens für das Meereslied verwendet wird.

eine Grundrezension an Ex 15,1, die andere an Cant 1,1 anknüpft.[639] In der Fassung der Mekhilta lautet der "Midrasch von den zehn Liedern":

> [Dann sangen Mose und Israel] dieses Lied (Ex 15,1).
> Gibt es denn nur ein Lied? – Sind es nicht zehn Lieder?!
> Das erste, das in Ägypten gesungen[640] wurde, wie es heisst:
> Das Lied werdet ihr singen wie zur Nacht, da das Fest geheiligt ward (Jes 30,29).
> Das zweite, das am Meer gesungen wurde, wie es heisst:
> Dann sangen Mose [und Israel dieses Lied] (Ex 15,1).
> Das dritte, das über dem Brunnen gesungen wurde, wie es heisst:
> Dann sang Israel dieses Lied: Steig auf Brunnen!
> Jubelt ihm zu (Num 21,17).
> Das vierte, das Moses sang, wie es heisst:
> Und als Mose die Worte dieses Liedes zu Ende geschrieben hatte (Deut 31,24).
> Das fünfte, das Josua sang, wie es heisst:
> Damals sprach Josua vor dem Herrn, am Tage als der Herr [den Amoriter Israel] preisgab (Jos 10,12).
> Das sechste, das Debora und Baraq sangen, wie es heisst:
> Dann sangen Debora und Baraq, der Sohn Avinoams (Jud 5,1).
> Das siebte, das David sang, wie es heisst:
> Und David sang vor dem Herrn die Worte dieses Liedes (2Sam 22,1).
> Das achte, das Salomo sang, wie es heisst:
> Sing-Spiel (*mizmōr šīr*), Lied der Weihung des Tempels von David (Ps 30,1). [...]
> Das neunte, das Jehoshafat sang, wie es heisst:
> Und Jehoshafat beriet sich mit dem Volke und stellte Sänger auf vor dem Herrn, die sollten preisen im Schmucke des Heiligen bei [Seinem] Auszug vor den Gerüsteten, und sie sprachen: Preiset den Herrn, denn in Ewigkeit währet Seine Huld (2Chr 20,21). [...]
> Das zehnte, in der künftigen Zeit, wie es heisst:
> Singet dem Herrn ein neues Lied, Sein Preis reicht an die Enden der Erde (Jes 42,10),
> und [die Schrift] sagt:
> Singet dem Herrn ein neues Lied, Sein Preis [erschallt] im Kreise der Frommen (Ps 149,1).[641]

Formal gesehen gehört diese Midrasch-Einheit zu den rabbinischen Zahlensprüchen, die in der Überlieferung eine wichtige Rolle spielen, zum einen als mnemotechnisches Hilfsmittel im mündlichen Diskurs, zum andern als Appli-

639 Vgl. dazu Grözinger, *Musik und Gesang*, 197f., und ausführlich id., *Gesang*, 84-92; Kugel, *One Song*; Towner, *Enumeration*, 163-167.

640 Die Aufzählung umschreibt 'singen' durchgehend mit Formen von *'-m-r* 'sagen'.

641 MekhY *bešallaḥ Shirta* 1 (p. 116-118); die Parallelen sind verzeichnet bei Grözinger, *Gesang*, 84ff., späte Belege zudem bei Kugel, *One Song*, 331-333; vgl. im Zusammenhang mit der Shira auch die Aufzählung von zehn Wundern, die am Meer geschahen (MekhY *bešallaḥ* 4 [p. 100f.]).

kation von zahlensymbolischen Vorstellungen. In solchen Aufzählungen stellen numerische Kategorien ein abstraktes Prinzip der Systematisierung und der literarischen Konstruktion dar. Darüber hinaus erfüllt die Auflistung von Schriftstellen aber, wie Towner mit der Charakterisierung von "exegetical enumerations" auch an diesem prominenten Beispiel aus der Mekhilta gezeigt hat,[642] vor allem einen homiletischen Zweck. Während der Aspekt von Aufbau und Struktur des "Midrasch von den zehn Liedern" später noch im Zusammenhang mit der Vernetzung von liedbezogenen Auslegungen zur Sprache kommen wird, geht es hier zunächst um seine thematischen Aspekte.

In einer monographischen Untersuchung zum "Midrasch von den zehn Liedern" hat Karl Erich Grözinger die homiletischen Ziele dieser Traditionseinheit im Licht einer vorgegebenen rabbinischen Theologie des Liedes herausgearbeitet.[643] Er kam zu dem Ergebnis, dass der Midrasch nicht nur das "naheliegende Motiv des 'Dankeshymnus der Erretteten'" erschliesst, sondern darüber hinaus auch das Motto "Singen statt Kämpfen" proklamiert.[644] Diese beiden Konzepte, besonders aber das letztere, sind in der rabbinischen Tradition immer wieder ursächlich mit dem Meereslied in Verbindung gebracht worden. Das zeigt deutlich der "Midrasch von den vier Gruppen", eine aggadische Ausarbeitung des Programms "Singen statt Kämpfen". Die Auslegung ist auf Ex 15 ausgerichtet, erscheint aber in den meisten Überlieferungen am einschlägigen Ort der Exodus-Erzählung (zu Ex 14,13-14),[645] da, wo die Israeliten nach erfolgreicher Flucht am Meer angekommen sind, die ägyptischen Verfolger hinter sich wissen und nicht mehr vor noch zurück können:

> Vier Abteilungen entstanden unter den Israeliten am Meer:
> Eine sagte [d.h. gedachte], sich ins Meer zu stürzen,
> die andere sagte [gedachte], nach Ägypten zurückzukehren,

642 Towner, *Enumerations*, 118.

643 Vgl. Grözinger, *Gesang*, 83ff. Grözinger führt in dieser Arbeit thematische Midraschinterpretation exemplarisch vor. Aufgrund der Einsicht, dass die aufgezählten Schriftstellen nach rabbinischem Verständnis betrachtet werden müssen, damit sich der Sinn ihrer Zusammenstellung erschliesst, hat er die Auslegungstraditionen der einzelnen Schriftstellen ausserhalb der Zahlenreihe aufgearbeitet, um daraus das Verbindende ihrer homiletischen Tendenz abzuleiten. In dem hier unternommenen problemgeschichtlichen Aufriss wird ein anderer Weg eingeschlagen, indem Überlieferungen aufgesucht werden, die unter dem Aspekt des Liedes mit dem "Midrasch von den zehn Liedern" verknüpft sind.

644 Grözinger, *Gesang*, 90. Für das Motto "Singen statt Kämpfen" wird auch andernorts im Midrasch vorzugsweise auf Ex 15 rekurriert (z.B. ExR 23,9; MTeh 4,13; 18,6; 22,1; 40,2; 145,1, und passim).

645 So in der Mekhilta und in den meisten Targumim, während einzelne Versionen des Targum (Fragmententargum und Geniza-Fragmente) die Einheit bei Ex 15,3 einfügen. Den Grund für diese Deplazierung der Midrasch-Einheit in bestimmten Targumfragmenten sieht Klein in deren besonderer Funktion als Targumim für die "Festliturgie" an Pessach (M. L. Klein, *Fragment-Targums*, 19-23).

die dritte sagte [gedachte], gegen sie zu kämpfen,
die vierte sagte: "Wir wollen ein Kriegsgeschrei gegen sie erheben".
Denen, die gedachten, sich ins Meer zu stürzen, wurde gesagt:
STELLT EUCH HIN UND SEHT DIE HILFE DES HERRN (Ex 14,3).
Denen, welche sagten: "Lasst uns nach Ägypten zurückkehren", wurde gesagt:
DENN SO, WIE IHR DIE ÄGYPTER [HEUTE] SEHT, [WERDET IHR SIE NIEMALS WIEDER SEHEN] (ib.).
Denen, die sagten: "Lasst uns gegen sie kämpfen", wurde gesagt:
DER HERR WIRD FÜR EUCH KÄMPFEN (Ex 14,14).
Denen, die sagten: "Wir wollen ein Geschrei gegen sie erheben", wurde gesagt:
UND IHR SOLLT SCHWEIGEN (ib.).[646]

Dieser Midrasch folgt mit der Aufzählung von vier Gruppen ebenfalls einem häufigen Muster von Zahlensprüchen, die mit der Vierzahl ein vollständiges, aber überschaubares Spektrum von Möglichkeiten abdecken.[647] Zugleich unternimmt er eine dramatische Inszenierung der Situation am Meer und antizipiert mögliche Fragen, die sich aus den betreffenden Versen ergeben könnten. Die Meinungen der vier sich widersprechenden Fraktionen illustrieren nicht nur das Aufbegehren des Volkes, sie korrespondieren auch präzise mit den Antworten Moses und motivieren so im nachhinein die Aussagen der Verse Ex 14,13-14. Aus der Mekhilta-Version des Midrasch wird allerdings noch nicht deutlich, was die vier Gruppen mit der Shira zu tun haben; diese Verbindung wird erst erhellt, wenn man die Fassungen der Targumim mitberücksichtigt. Während in der Mekhilta alle Antworten an die vier Gruppen aus den Bezugsversen der Auslegung abgeleitet werden, fügt der Targum in der Antwort an die vierte Gruppe ein neues Argument hinzu, das sich prospektiv auf Ex 15 bezieht:[648]

Zu der Gruppe, welche sagte: "Lasst uns ein Geschrei erheben gegen sie, um sie zu verwirren", sagte Mose: "FÜRCHTET EUCH NICHT [STEHT AUF] UND SEID STILL (Ex 14,13b)! Gebt Ehre und Lobpreis (*twšbḥh*) und Verherrlichung unserem Gott."[649]

Das Volk soll Gott vertrauen und ihm lobsingen, er wird dafür kämpfen. Wenn diese Aufforderung schliesslich auf Zitate aus Ex 15 hinausläuft, wird deutlich, dass die Shira nicht nur ein Danklied ist, sondern an dieser Stelle zugleich als 'präventiver' Lobpreis aufgefasst wird. Und das gilt dann nicht nur für das

646 MekhY *bešallaḥ* 2 (p. 96); Parallele: yTaan II,5 (65d). Vgl. den frühen Beleg für diesen 'Midrasch' bei Pseudo-Philo (Ant Bibl 10,3); jene Version erwähnt nur drei Gruppen (mit den ersten drei Meinungen), und es fehlen die Antworten mit den Schriftzitaten (dazu Towner, *Enumerations*, 119-120, 218-220).

647 Abgesehen von universalen Manifestationen für die Vierzahl, etwa den vier Elementen oder Himmelsrichtungen, ist im Zusammenhang mit Exodus und Pessach an den Midrasch von den vier Nächten sowie an die Reihe von vier Söhnen und vier Gläsern in der Pessach-Haggada zu denken (vgl. Israel Abrahams, "Numbers", in: *JE*, Bd. 12, 1255-1257).

648 Zum Verfahren der Prolepse und zu aggadischen Traditionen in den Targumim vgl. Shin'an, *Aggadah*, 203 und passim.

649 Targ Neof zu Ex 14,13-14; ebenso Targ PsJ zur Stelle.

Lied der Vorfahren am Meer, an das man sich erinnert, sondern auch für dessen tägliche Wiederholung in der Zuversicht auf künftige Heilstaten Gottes. In dieser Richtung sind auch die Auslegungen Rabbis und R. Me'irs zu verstehen, die in der Mekhilta an den "Midrasch von den vier Gruppen" anschliessen:

> DER HERR WIRD FÜR EUCH KÄMPFEN [UND IHR SOLLT SCHWEIGEN] (Ex 14,4). Nicht nur in Bezug auf diese Stunde allein gilt [das Wort] ER WIRD FÜR EUCH KÄMPFEN, sondern für immer wird er gegen eure Feinde kämpfen.
> R. Me'ir [erklärt die Worte] DER HERR WIRD FÜR EUCH KÄMPFEN etc. so: [Auch] wenn ihr stehen und schweigen werdet, wird der Herr für Euch kämpfen. Umso mehr [gilt das] (*qal wa-ḥomer*), wenn ihr ihm Lobpreis (*ševaḥ*) darbringt.
> Rabbi [sc. Yehuda ha-Nasi] sagt: DER HERR WIRD FÜR EUCH KÄMPFEN etc. [das meint:] Er soll für euch Wunder und Machttaten vollbringen, und ihr wollt stehen und schweigen?! – Da sprachen die Israeliten zu Mose, unserm Lehrer: "Mose, was sollen wir tun?" – Er sagte zu ihnen: "Ihr sollt verherrlichen und erheben und Lied (*šīr*) und Lobpreis (*ševaḥ*) darbringen und Grösse und Verherrlichung dem, dessen die Kriege sind, wie es heisst: LOBPREISUNGEN GOTTES IN IHRER KEHLE (Ps 149,6). [...]
> Zu derselben Stunde öffneten die Israeliten ihren Mund und sangen das Lied (*amrū šīrā*) SINGEN WILL ICH DEM HERRN, DENN HOCH UND ERHABEN IST ER (Ex 15,1).[650]

Der einfache Schriftsinn des Ausgangsverses besagt, dass Mose das aufbegehrende Volk recht forsch zur Ruhe weist. Die Wendung *we-attem taḥarīšūn*, die ausdrucksstark auf die Wurzel *ḥ-r-š* 'stumm sein' rekurriert, ist jedenfalls weniger eine Beschwichtigungsfloskel als ein klares Verdikt gegen jegliche stimmliche Verlautbarung.[651] So paraphrasieren auch beide Auslegungen die Stelle mit dem eindeutigeren aramäischen Verb *š-t-q* 'schweigen'. Die zitierten Rabbinen entdecken nun einen Widerspruch zwischen der Verheissung, Gott werde den Kampf schon führen, und dem Schweigegebot, indem sie die Stelle im Licht von Ex 15, also auf das nachfolgende Loblied hin, lesen. Aus jenem leiten sie als prinzipiell angemessene Aufgabenverteilung ab: Gott kämpft, Israel lobsingt.

R. Me'ir extrapoliert den Vers mit einem klassischen Schluss a minori ad maius, der ersten hermeneutischen Regel des R. Hillel, generalisierend in die Zukunft. Demnach wird Gott, wenn er sich bereits ohne Lobpreis für die Angesprochenen einsetzt, dies erst recht tun, wenn sie ihm lobsingen werden. Die Verheissung, die R. Me'ir aus dem Vers liest, ist also kausal verknüpft mit dem Lobgesang, woraus eine implizite Aufforderung zu lobsingen abzuleiten ist.

Die aggadische Auslegung von Rabbi liest die zweite Hälfte des auszulegenden Verses auf andere Weise gegen den Strich, indem sie UND IHR WERDET SCHWEIGEN als rhetorische Frage auffasst. Zu schweigen angesichts der Wun-

650 MekhY *bešallaḥ* 2 (p. 96).

651 Vgl. dazu den erwähnten exegetischen Bezug in Sap Sal X,20 (supra p. 270) sowie die Interpretation der Mekhilta-Stelle bei Enns, *Retelling*, 16f.

der und Machttaten Gottes ist demnach keine angemessene Reaktion. Die Antwort auf die exponierte Frage gibt Mose dann in einem didaktisch angelegten Dialog, in dem er zum Lobgesang auffordert mit einer Reihe von Schriftstellen, die assoziativ mit Ex 15 verknüpft sind. Dadurch wird die Spannung zwischen dem Verstummen und dem Gesang von Ex 15 nicht nur aufgelöst, sondern die Auslegung bereitet die Shira exegetisch vor, wie sie auch mit der Zitierung des Verses Ex 15,1b zu ihr hin führt.[652]

Im "Midrasch von den zehn Liedern", der exegetisch an das Stichwort *ha-šīrā ha-zo't* 'dieses Lied' anknüpft und das Nebeneinander von Gottes Rettungstaten und Israels Gesang als heilsgeschichtliches Muster entwirft, nimmt die Shira insofern einen herausragenden Platz ein, als sie in dem chronologischen Aufriss der Liederliste den historischen Prototyp des Gotteslobes darstellt. Zwar wird das Meereslied in der Aufzählung des Midrasch erst an zweiter Stelle genannt, doch ist es das erste, das im Verlauf der biblischen Erzählung greifbar wird. Nicht nur ist in Ex 15 erstmals von *šīrā* 'Lied' die Rede, auch die Wurzel *š-y-r* selbst erscheint hier zum ersten Mal in der Tora. Das in der Liste als erstes vorgestellte Lied, "das in Ägypten gesungen wurde", ist mithin ein hypothetisches Lied, die Projektion eines Prophetenwortes auf den bedeutungsträchtigen Moment, in dem jener Exodus beginnt, der später mit dem Meereslied besiegelt wird.[653] Die Zuspitzung des Exodus auf das Meereslied als Kulminationspunkt hin findet sich nebenbei bemerkt auch in einer kurzen anonymen Traditionseinheit, die im palästinischen Talmud an eine längere Diskussion über die Shira anschliesst:

> Es steht geschrieben: WENN DAS VOLK SICH WILLIG ERWEIST (Jud 5,2). Die Häupter des Volkes erwiesen sich willig. [Was heisst das?] Wenn der Heilige, gelobt sei er, ihnen Wunder tut, dann sollen sie Lieder singen! Da wandte man ein: Aber wie war es denn bei der Erlösung in Ägypten [für welche die Tora keinen Gesang überliefert]? Das ist ein anderer Fall, da dies [erst] der Anfang der Erlösung war![654]

652 Dass die Auslegung in der Zitierung von Ex 15,1 kulminiert, hat schon Wünsche dazu bewogen, eine ursprünglich andere Plazierung dieser Einheit (unmittelbar vor dem Traktat *Shirta*) anzunehmen (Winter/Wünsche, *Mechiltha*, 93 n. 2).

653 Allerdings ist die Vorstellung, dass schon in der Nacht des Auszugs aus Ägypten Lieder gesungen wurden, auch andernorts überliefert (z.B. MTeh 113,2); sie hat ihr liturgisches Pendant in der Pessachfeier, wo das Moment des Gedenkens mit der eschatologischen Perspektive gekoppelt ist. – In diesen Zusammenhang gehört auch der "Midrasch von den vier Nächten", der in der Version P des Fragmenten-Targums zu Ex 15,18 überliefert ist. Dort werden vier Nächte als geschichtliche Schlüsselereignisse aufgezählt: Schöpfung, Bündnis, Exodus und eschatologische Erlösung. Traditionell wird das Kommen des Messias in der Pessachnacht erwartet; deshalb wird auch das zu singende "neue Lied" auf das Meereslied bezogen (so auch Apc 5,9 und 15,3; vgl. Le Déaut, *Nuit pascale*, und McNamara, *New Testament*, 199-217).

654 ySot V,6 (20c); die Klammerzusätze nach der Übersetzung von Hengel et al.

Zumindest in der Version des "Midrasch von den zehn Liedern" gehören das erste und das zweite Lied also zur gleichen Rettungssituation.[655] Wie eine kurze exegetische Aufzählung im Namen von R. Yehuda andernorts betont, hat Gott die Israeliten "nur wegen fünf Dingen" aus Ägypten geführt, wobei das Ziel dieser Aktion, der fünfte Grund des Exodus, darin besteht, dass ihm ein Lied gesungen werden sollte.[656] Wenn für die Rabbinen sonst der exegetische Grundsatz "es gibt kein Früher und Später in der Tora" gilt,[657] so ist in unserem Midrasch eine chronologische Verankerung der zitierten Stellen gerade deshalb von Bedeutung, weil die Aufzählung der Lieder eine geschichtliche Reihe mit finalem Charakter skizziert. In dieser Reihe gehören die ersten neun Lieder der Vergangenheit an, sie weisen eine 'historische' Gesetzmässigkeit nach, auf der sich durch Analogieschluss die Zuversicht auf eine Kontinuität in die Zukunft begründen lässt. In dieser spekulativen Tendenz manifestiert sich die homiletische Aussage des Midrasch.

Der symptomatische Befund, dass in der Mekhilta die Exodus-Lieder – das fingierte wie das reale – den geschichtlichen Bogen eröffnen, erhält zusätzliches Gewicht durch eine Überlieferung, welche den Beginn des Singens als kollektives Handlungsmuster ebenfalls im Lied am Meer sieht:

> Eine andere Auslegung. DAMALS SANG MOSE (Ex 15,1). Das ist, was geschrieben steht: IHREN MUND ÖFFNET SIE MIT KLUGHEIT, UND DIE LEHRE DER GÜTE IST AUF IHRER ZUNGE (Prov 31,26). Von dem Tag an, an dem der Heilige, gelobt sei er, die Welt erschaffen hat, bis die Israeliten am Meer standen, finden wir keinen Menschen, der dem Heiligen ein Lied gesungen hätte (*amar šīrā*), ausser Israel. Er schuf den ersten Menschen, aber der sang kein Lied; er errettete Abraham aus dem Feuerofen und vor den Königen, aber der sang kein Lied; auch Isaak [rettete er] vor dem Messer, aber der sang kein Lied; und den Jakob [rettete er] vor dem Engel und vor Esau und vor den Leuten von Shekhem, aber der sang kein Lied. Als aber die Israeliten zum Meer kamen, und es für sie gespalten wurde, sangen sie *sogleich* ein Lied vor dem Heiligen, gelobt sei er, wie es heisst: DAMALS SANG[en] MOSE UND DIE KINDER ISRAEL. Das meinen die Worte: IHREN MUND ÖFFNET SIE MIT KLUGHEIT.[658]

Die inhaltliche Absicht dieser Auslegung ist klar: Indem die Israeliten am Meer ein Lied zum Lobpreis Gottes singen, zeigen sie ein "kluges", der Situation an-

655 Andere Versionen des "Midrasch von den zehn Liedern" eröffnen die Zahlenreihe mit einem Lied Adams (Targum Shir 1,1) und/oder einem Lied Abrahams (MZuta Shir1,1 [p. 6], AgShir 1,1 [p. 10, Z. 195]). Dass der Anfang der Reihe anscheinend eine labile Zone ist, muss indes nicht den in der Mekhilta-Version konstatierten Status der Shira in Frage stellen. Es zeigt vielmehr, dass der Midrasch offensichtlich mit der Auswahl von Schriftstellen auf den jeweiligen Kontext hin zugeschnitten worden ist, so dass hier zum Beispiel die Polarität zwischen Exodus/Shira und endgültiger Erlösung/neuem Lied hervorgehoben wird.

656 ExR 24,2 (zu Ex 15,22).

657 bPes 6b und passim.

658 ExR 23,4.

gemessenes Verhalten. Dahinter steht, wie die Aufzählung von Gegenbeispielen verdeutlicht, die Auffassung, dass es angesichts von Gottes Rettungstaten des Menschen einzig adäquate Antwort ist, ihm zu lobsingen. Auch hier liest der Midrasch die Tora streng chronologisch als lineare Erzählung, indem er frühere Ereignisse, auf die nicht mit einem Lied reagiert wurde, aufsucht, um das Neue des Meeresliedes und das Besondere seiner Erstmaligkeit aufzuzeigen.

Eines erklärenden Hinweises bedarf wohl die Form und der exegetische Gedankengang dieser Midrasch-Einheit. Die Auslegung weist alle Merkmale der Peticha, einer in dem Homilien-Midrasch Exodus Rabba häufig anzutreffenden exegetischen Form, auf. Die Peticha, wörtlich die 'Eröffnung', ist eine Art Minimal-Predigt, die der Schriftlesung als Einleitung vorangestellt wurde. Sie beginnt mit einem entlegenen Vers (hier Prov 31,26), der (wie hier) meist nicht aus der Tora, sondern aus den Hagiographen (*Ketuvim*) stammt. Die Kurzpredigt legt diesen Vers so aus, dass er zum ersten Vers der Toralesung hinführt und dem zu lesenden Abschnitt eine sinnhafte Deutung gibt. Da aber im Rahmen der zyklischen Lesung der Zielvers ja bekannt ist, besteht der Reiz einer Peticha gerade darin, dass sie mit einem weit entfernt scheinenden Vers (*pasūq raḥōq*) beginnt und die Verbindung zum Zielvers (*pasūq ha-seder*) mit einer exegetischen Pointe aufzeigt. In der vorliegenden Peticha scheinen sich die beiden Rahmenverse indes recht nahe zu sein, zumal wenn man den ersten hinsichtlich des zweiten als Personifikation Israels liest. Erst wenn man sich den ursprünglichen Kontext des ersten Verses vergegenwärtigt – und dieses Wissen ist bei denen, die eine Peticha hörten, vorauszusetzen –, wird die exegetische Herausforderung, die sich aus dessen inhaltlicher Entfernung vom Zielvers ergibt, begreiflich. In Prov 31,26 ist nämlich von den Tugenden einer tüchtigen Hausfrau die Rede. Bezogen auf Ex 15,1 kann das feminine Subjekt also mit einem Pendant wie der Gemeinde Israels (*knesset yiśra'el*) in Verbindung gebracht werden, deren "Klugheit" eben darin besteht, ein Lied zu singen und die erfahrene "Güte" zu verkünden. Signifikant ist dann an der Shira nicht nur, dass sie als erstes Loblied in der Geschichte ein Handlungsparadigma initialisiert, sondern auch, dass sie als Loblied eines Kollektivs – nicht als das eines Einzelnen – dargebracht wird.

Die eschatologische Perspektive des "Midrasch von den zehn Liedern" wird weiter gestützt durch eine andere Überlieferung, die in seiner Umgebung tradiert wird und in mehreren Punkten mit ihm verknüpft ist. An dieser Auslegung lässt sich nachvollziehen, wie ein terminologisches Problem, ja vielleicht gar eine 'gattungsspezifische' Fragestellung auf rabbinische Weise angegangen wird.

> Alle Loblieder, die gesungen worden sind (*kol ha-šīrōt še-ne'emrū*), sind weiblichen Geschlechts. – Was bedeutet das? – So wie das Weib[liche] schwanger ist und gebiert und von neuem gebiert, so kamen auch die Drangsale über sie, und sie sangen Lieder weiblichen Geschlechts (*hayū ōmerīm šīrōt be-lašōn neqevā*). So standen

Babel und Medien, Griechenland und Edom auf und unterjochten Israel, aber in der Zukunft wird es keine Drangsale mehr geben, wie es heisst: VERGESSEN SIND DIE FRÜHEREN DRANGSALE (Jes 65,16), und es steht geschrieben: WONNE UND FREUDE WERDEN BEI IHNEN EINKEHREN (Jes 35,10). In derselben Stunde singen sie ein Lied männlichen Geschlechts (*ōmerīm šīr lašōn zakhar*), wie es heisst: SINGT DEM HERRN EIN NEUES LIED (*šīr ḥadaš*) (Ps 98,1).[659]

Das Stichwort für die Auslegung ist auch hier das Lemma *ha-šīrā ha-zo't* 'dieses Lied' aus Ex 15,1. Die implizite Frage dahinter lautet: Warum werden manche biblischen Lieder mit einem femininen Substantiv (*šīrā*), andere mit einem maskulinen (*šīr*) bezeichnet? Eine Erklärung für diesen Befund wird nun aber nicht grammatisch begründet, sondern mit einem Vergleich, der implizit an Jes 26,17 anknüpft. Dessen Pointe beruht auf der Analogie einerseits zwischen den Schwangerschaften einer Frau und den Unterdrückungssituationen, in die Israel im Verlauf seiner Geschichte geraten ist und auf die mit dem Singen von 'femininen' Liedern reagiert wurde; andererseits korrespondieren die Entbindungen mit der wiederholten Erlösung aus Notlagen, die ein ebenso sicheres Ende haben sollen wie die Geburtsfähigkeit der Frau. Auch wenn dieses Bild nicht in allen Teilen aufgeht und nicht alle geschichtlichen Lieder, die in der Bibel erwähnt werden, grammatisch femininen Geschlechts sind, wird die Aussage des Vergleichs klar, zumal, wenn er wie in dieser Version auf die Zitierung der entsprechenden Schriftstelle hinausläuft. Das in Ps 98,1 erwähnte "neue Lied" einer eschatologischen Zukunft ist maskulinen Geschlechts, wie es öfter in der stehenden Wendung *šīr ḥadaš* vorkommt.[660] Die Auslegung basiert mithin auf der Gegenüberstellung des (weiblichen) Meeresliedes als Prototyp des diesseitigen Dankliedes und dem maskulinen *šīr ḥadaš* als Sinnbild des jenseitigen Liedes. Damit entwirft sie auch eine Linearität des Singens von Liedern, in der sich der Verlauf der Geschichte unmittelbar widerspiegelt.

Eine spannungsvolle Unstimmigkeit des Bildes besteht darin, dass das Singen von Liedern mit der wiederkehrenden Unterdrückung korrespondiert, obwohl es durch die jeweilige Erlösung motiviert ist. Diese oberflächlich betrachtet widersprüchliche Beziehung zwischen Unglück und Singen verweist auf die

659 ExR 23,11; die Parallele in MekhY *bešallaḥ Shirta* 1 (p. 118) stimmt inhaltlich mit ExR 23,11 überein, belegt die Argumente aber mit anderen Schriftstellen (Jer 30,6; Jos 45,17). Der Gedankengang der Auslegung erklärt sich aus CantR 1,36: "R. Berakhya und R. Joshua b. Levi sagten: Warum wird Israel mit einem Weib verglichen? – Wie dieses Weib[liche] trägt und entbindet, trägt und entbindet; wie es aber schliesslich nicht mehr trägt, so wird Israel immer wieder unterjocht und befreit, bis es schliesslich endgültig befreit und nicht mehr unterjocht wird. In dieser Welt sagen sie ihm ein Lied weiblichen Geschlechts (*šīrā be-lašōn neqevā*), weil ihre Bedrängnis sich immer erneuert. Aber in der kommenden Welt, da ihre Bedrängnis keine neue hervorbringen wird, singen sie ein Lied männlichen Geschlechts (*šīrā be-lašōn zakhar*), wie es heisst: AN JENEM TAG WIRD DIESES LIED GESUNGEN WERDEN (*yūšar ha-šīr ha-zē*) (Jes 26,1)." Zu dieser Überlieferung vgl. auch Rashi (zu bArakh 13b), der die Mekhilta explizit zitiert.

660 Sieben Belege im Tanakh gegenüber dreizehn mit Formen des femininen Substantivs *šīrā*.

grundsätzliche, von den wechselnden Geschicken unabhängige Verpflichtung des Menschen, Gott zu loben. Auch die Shira ist mehr als nur ein okkasioneller Lobgesang anlässlich der Rettung am Meer, bezogen nämlich – wie bereits deutlich wurde – auf vergangene wie auf noch zu erwartende Rettungserfahrungen.[661] So repräsentiert das Meereslied im Hinblick auf das endzeitliche "neue Lied" alles vorläufige und diesseitige Gotteslob.

9.1.2. Der kollektive Gesang von Engeln und Menschen

Die der Shira beigemessene Bedeutung liegt nun aber nicht nur im Loben und Danken, das Lied bestätigt zugleich die Anerkennung Gottes und legt die Verhältnisse der gegenseitigen Bezogenheit fest: während Gott handelnd in die Geschichte der Welt eingreift, ist es der Anteil des Menschen, zu reagieren und im Lobgesang sich zu erklären, ein Konzept, das bereits mit dem Motto "Singen statt Kämpfen" angesprochen worden ist (p. 288f.). Diese gegenseitige Verpflichtung und Abhängigkeit ist eine essentielle Bedingung des kommunikativen Systems, wie es im Midrasch dargestellt wird.

> DAMALS (*'az*) SANG MOSE (Ex 15,1). Das [sc. *'az*] ist es, was geschrieben steht: FEST STEHT DEIN THRON VON DAMALS (*me-'az*) (Ps 93,2). R. Berakhya sagte im Namen des R. Abahu: "Obwohl du von Ewigkeit her bist, ist doch dein Thron nicht anerkannt gewesen in deiner Welt, bis deine Kinder [am Meer] das Lied gesungen haben (*amrū ... šīrā*). [...] Darum heisst es: FEST STEHT DEIN THRON VON DAMALS. [...][662] Aber seit du am Meer standest und wir vor dir das Lied mit *'az* sangen, da war dein Königtum festgesetzt und dein Thron begründet. Das meint FEST STEHT DEIN THRON VON DAMALS.[663]

Der Midrasch Rabba zu Ex 15 betont auch in diesem Abschnitt den Aspekt der Erstmaligkeit des Meeresliedes und deutet es als kollektive Manifestation, mit

661 Vgl. dazu auch MekhY *bešallaḥ Shirta* 3 (p. 128f.): "DER GOTT MEINES VATERS, UND ICH WILL IHN ERHEBEN (Ex 15,2). Die Gemeinde Israel sprach vor dem Heiligen, gelobt sei er: Herr der Welt, nicht wegen der Wunder, die du an mir [allein] getan hast, singe ich vor dir ein Lied (*šīr*) und einen Gesang (*zimrā*), sondern wegen der Wunder, die du an mir und an meinen Vätern getan hast und die du an mir tust von Geschlecht zu Geschlecht." Der Text mit der Form *šīr* scheint korrupt; sämtliche Lesarten (vgl. ib.) und Parallelen (MekhS *bešallaḥ* [p. 80], ExR 23,12) zur Stelle haben *šīrā* oder *ševaḥ*, was dann auch ins Bild vom diesseitigen Lied als einem femininen passt. – Eine mögliche Assoziation zum Gesichtspunkt der Gültigkeit für die zukünftigen Generationen, die allerdings nicht explizit gemacht wird, sei hier wenigstens am Rande erwähnt. Weiter vorne (MekhY *bešallaḥ* 1 [p. 83]) wird im Zusammenhang mit dem Lemma *l'emor* erklärt, dass es sich auf kommende Generationen beziehe. Stichwörter für die assoziative Verbindung wären der Ausdruck *l'emor* 'folgendermassen' (wie in Ex 15,1) und das Wort *dor* 'Generation'.

662 Hier folgt ein Gleichnis.

663 ExR 23,1.

der Israel die Zuwendung Gottes auf sich bezieht und darauf reagiert.[664] Der Text geht – wie der Anfang des Traktates *Shirta* – aus von dem Stichwort *'az* 'damals', auf dem in Verbindung mit Ps 93,2 die Interpretation aufbaut. So wird das *'az* des Psalmverses konkret auf das Singen des Meeresliedes bezogen. Die Vorstellung, dass durch dieses Lied die Herrschaft Gottes in der Welt etabliert wird, ist zentral für die Interpretation des Meeresliedes. Sie begründet eine längere Tradition der exponierten liturgischen Verwendung des Meeresliedes in den Benediktionen zum Shema', auf die eingangs schon hingewiesen worden ist (cf. p. 229).

Bereits in den frühen rabbinischen Texten findet sich die Vorstellung von einer Entsprechung zwischen irdischem und himmlischem Gotteslob. Demnach wird die Liturgie der Engel (wie sie in den Visionen von Jes 6 und Ez 3 beschrieben ist) als Vorbild für die irdische Liturgie aufgefasst. In der Qedusha (dem auch für die christliche Liturgie bedeutsamen Trishagion), die sich aus den Versen Jes 6,3 und Ez 3,12 zusammensetzt und zu einzelnen Gelegenheiten (Qedusha de-Sidra) durch Ex 15,18 ergänzt wird, konkretisiert sich die Vorstellung eines irdischen Pendants zu den Engelschören.[665] Was das menschliche Gotteslob aber von jenem der Engel ganz wesentlich unterscheidet, ist seine Freiwilligkeit. Während die Engel ohne Unterlass preisen, da sie ausschliesslich dazu geschaffen sind und gar nicht anders können, entscheidet sich der Mensch aus eigenem Antrieb dazu. Denn nach rabbinischer Auffassung beschränkt sich die Erwählung nicht darauf, dass sich Gott sein Volk bestimmt und sich ihm besonders zuwendet; dieses muss sich auch erwählen lassen, d.h. es muss die Erwählung und die damit verbundenen Verpflichtungen annehmen. In dieser Vorstellung wurzelt die Ansicht, dass Gott den freiwilligen Gesang der Menschen und insbesondere den seines erwählten Volkes jenem der Engel vorzieht.

664 Vgl. auch MekhY *bešallaḥ Shirta* 2 (p. 121), wo die figura etymologica von Ex 15,1b in diese Richtung interpretiert wird: "Er hat mich erhöht am Meer, wie es heisst: UND ES BRACH DER ENGEL GOTTES AUF (Ex 14,19), und ich habe ihn erhöht am Meer und habe vor ihm das Lied gesungen, wie es heisst: SINGEN WILL ICH DEM HERRN." Ausserdem wird die Shira verstanden als Bestätigung und Erneuerung des Bundes; so in einer auf Gematria beruhenden Interpretation des Wortes *'az* 'damals' in Ex 15: "Eine andere Auslegung: DAMALS. Alef ist eins und Zayin ist sieben, das sind [zusammen] acht. Mose sagte: Im Verdienst der Beschneidung, die am achten Tag vollzogen wird, wurde das Meer gespalten. Und wir wollen preisen mit *'az* 'damals'. R. Levi sagte: DER DAS SCHILFMEER IN STÜCKE TEILTE (Ps 136,13). Denn im Aramäischen nennt man die Beschnittenen 'Zerteilte' (*gzwrym*). Im Verdienst der Beschneidung wurde das Meer gespalten." (TanB *bešallaḥ* 12 [p. 60b]); vgl. auch ExR 23,12, wo die Verbindung zwischen Shira und Beschneidung über das Stichwort 'dies(es)' (*zo't*) gezogen wird: "Es heisst DIESES LIED (*et ha-šīrā ha-zo't*), und *zo't* ist nichts anderes als die Beschneidung, denn es heisst: DIES IST MEIN BUND (*zo't mīlā*), DEN IHR HALTEN SOLLT (Gen 17,10)."

665 Zur liturgischen Funktion der Qedusha und ihrem Verhältnis zu Ex 15 vgl. Lenhardt, *Gott der Welt*, 299-306.

Diese Bevorzugung des Gesangs Israels vor dem der Engel ist ein im Midrasch häufig anzutreffendes Thema. Seine Darstellung entspricht insgesamt, wie Peter Schäfer gezeigt hat, dem für die rabbinische Engelsvorstellung zentralen Gedanken von der Überlegenheit des Menschen über die Engel.[666] Auch Grözinger sieht "das Hauptanliegen der Rabbinen bezüglich des Engelsgesangs [...] eindeutig darin, ihr eigentliches Desinteresse an diesem Gesang auszudrücken." Zwar seien sie von dessen Vollkommenheit überzeugt, diese Überzeugung diene aber hauptsächlich dazu, "die geradezu unbegreifliche Hinwendung Gottes zum Gesang Israels, ungeachtet dessen Inferiorität, in ein umso grelleres Licht treten zu lassen".[667] Diese Auffassung kommt auf pointierte Weise zum Ausdruck in zwei umfangreicheren Midraschim, die als Auslegungen zur Shira überliefert werden. Zunächst die Version im Midrasch Tanhuma:

I TanB *bešallaḥ* § 13 (p. 60b-61a)

Eine andere Auslegung: DAMALS SANG MOSE (Ex 15,1). In der Stunde, da Israel am Meer lagerte, wollten die Dienstengel den Heiligen, gelobt sei er, preisen (*q-l-s*). Der Heilige, gelobt sei er, liess sie aber nicht, wie es heisst: SIE NAHTEN EINANDER NICHT (Ex 14,20), und SIE RIEFEN EINANDER ZU (Jes 6,3). – Wem waren sie zu vergleichen? – Einem König, dessen Sohn in Gefangenschaft geraten war. Da bekleidete sich [der König] mit Rache an seinen Feinden und zog aus, ihn zu befreien. Da kamen die Menschen [Geschöpfe] und wollten ein Loblied (*'ymnwn*) vor ihm singen. Er sprach zu ihnen: Während ich ausziehe, meinen Sohn zu befreien, wollt ihr mich preisen (*mqlsyn*)?! – So war auch Israel in Bedrängnis am Meer. Da wollten die Dienstengel den Heiligen, gelobt sei er, preisen, er aber zürnte ihnen und sprach zu ihnen: Meine Söhne sind in Bedrängnis und ihr preist mich?!

Als sie aus dem Meer emporstiegen, wollten Israel und die Dienstengel ein Loblied singen (*lōmar šīrā*). R. Abin ha-Levi sagt: Wem gleicht diese Sache? – Einem König, der in den Krieg zog und siegte. Da kamen sein Sohn und sein Diener mit einer Krone in ihren Händen, um sie dem König aufs Haupt zu setzen. Man meldete dem König: Dein Sohn und dein Diener stehen [draussen] mit einer Krone in ihren Händen – wer soll zuerst eintreten? Er sprach zu ihnen: Ihr Frevler, geht mein Diener etwa meinem Sohn voran?! Mein Sohn soll zuerst eintreten! – So war es auch, als Israel aus dem Meer emporstieg, da wollten Israel und die Dienstengel [gleichzeitig] ein Loblied singen. Der Heilige, gelobt sei er, aber sprach zu den Dienstengeln: Lasst Israel zuerst [singen]: DANN SOLLEN SINGEN[668] MOSE UND DIE KINDER ISRAEL (Ex 15,1).

Da stehen aber die Frauen und die Dienstengel – wer darf zuerst preisen? R. Ḥiyya b. Abba sagt: Gross ist der Friede, denn er stiftete Frieden zwischen ihnen, wie es heisst: ES GEHEN VORAN DIE SÄNGER, DANACH DIE SAITENSPIELER IN MITTEN VON TROMMELNDEN JUNGFRAUEN (Ps 68,26). ES GEHEN VORAN DIE SÄNGER – das ist Israel; DANACH DIE SAITENSPIELER – das sind die Engel; INMITTEN VON PAUKENSCHLAGENDEN JUNGFRAUEN – das sind die Frauen. R. Levi sagt: Zum Him-

666 Cf. Schäfer, *Rivalität*, 232ff.

667 Grözinger, *Musik und Gesang*, 86.

668 Übersetzung im Sinne des Midrasch.

mel, diese Erklärung kann ich nicht annehmen. Natürlich priesen die Frauen zuerst! Denn: [Es gehen voran die Sänger,] danach die Saitenspieler – das ist Israel; inmitten von trommelnden Jungfrauen – das sind die Frauen.[669] Da murrten die Dienstengel vor dem Heiligen, gelobt sei er, und sprachen: Genügt es nicht, dass die Männer uns vorangehen – müssen auch noch die Frauen [vor uns singen]?! Der Heilige, gelobt sei er, antwortete ihnen: Bei eurem Leben, so ist es!

Der Midraschkomplex von der Bevorzugung Israels beim Lobgesang ist Schäfer zufolge "sehr alt", hat sich aber in den verschiedenen Versionen noch lange weiterentfaltet.[670] Eine zweite Version aus Exodus Rabba, die eine andere Akzentuierung erkennen lässt, sei hier unmittelbar hinzugefügt, bevor die beiden Überlieferungen einander gegenübergestellt werden:

II ExR 23,7

Eine andere Auslegung: Damals sang Mose (Ex 15,1). Das ist es, was geschrieben steht: Es gehen voran die Sänger, danach die Saitenspieler (Ps 68,26). R. Jochanan sagt: In der Nacht, als Israel durch das Meer zog, wollten die Dienstengel ein Lied vor dem Heiligen, gelobt sei er, singen (*lōmar šīrā*). Aber der Heilige, gelobt sei er, liess sie nicht, er sprach zu ihnen: Meine Legionen sind in Bedrängnis, und ihr wollt ein Lied vor mir singen?! Das ist es, was geschrieben steht: Sie nahten einander nicht die ganze Nacht (Ex 14,20), und Sie riefen einander zu (Jes 6,3).

Als Israel aus dem Meer emporstieg, wollten die Engel *zuerst* ein Lied vor dem Heiligen, gelobt sei er, singen. Der Heilige, gelobt sei er, aber sagte zu ihnen: Meine Söhne sollen zuerst [singen]. Das ist es, was geschrieben steht: Dann soll Mose singen (Ex 15,1). Denn *šar* 'er sang' heisst es nicht, sondern *yašīr* 'er *soll* singen'. Der Heilige, gelobt sei er, sagte nämlich: Mose und die Kinder Israels sollen *zuerst* singen. Denn so sagt auch David: Es gingen voran die Sänger (Ps 68,26) – das sind die Israeliten, die am Meer standen, wie geschrieben steht: Dann sang Mose. – Danach die Saitenspieler (ib.) – das sind die Engel. – Und warum? Der Heilige, gelobt sei er, sprach zu den Engeln: Nicht etwa, weil ich euch erniedrigen will, sage ich, dass sie [sc. die Israeliten] zuerst [singen] sollen, sondern weil sie aus Fleisch und Blut sind, sollen sie zuerst singen, damit nicht einer von ihnen [vorher] sterbe; ihr aber, [ihr könnt singen,] wann immer ihr wollt, [denn] ihr lebt und besteht [ewig].

Gleich einem König, dessen Sohn in Gefangenschaft geraten war. Er ging und befreite ihn. Da kamen die Bewohner des Palastes, den König zu preisen (*q-l-s*), und auch sein Sohn wollte ihn preisen. Sie fragten ihn: Unser Herr, wer soll dich zuerst preisen? Er antwortete ihnen: Mein Sohn! Danach kann mich preisen, wer mich preisen will. – So war es auch, als Israel aus Ägypten zog und der Heilige, gelobt sei er, ihnen das Meer spaltete, da wollten die Dienstengel ein Lied vor ihm singen (*lōmar šīrā*). Da sprach der Heilige, gelobt sei er, zu ihnen: Zuerst sollen Mose und die Kinder Israels singen[671] und danach ihr! So heisst es auch: Es ge-

669 Schäfer weist hier auf die Korruptheit des Textes hin und liest die Stelle sinngemäss vor dem Hintergrund der Parallelen.

670 Schäfer, *Rivalität*, 237ff.; vgl. auch Schäfers Bemerkungen zu Textkritik und Überlieferungsgeschichte dieses Komplexes (ib., 179f.).

671 Umdeutung des Zitates aus Ex 15,1.

HEN VORAN DIE SÄNGER (Ps 68,26) – das ist Israel: DANACH DIE SAITENSPIELER (ib.) – das sind die Engel; INMITTEN VON TROMMELNDEN JUNGFRAUEN (ib.) – das sind die Frauen, die in der Mitte preisen, wie geschrieben steht: UND MIRJAM DIE PROPHETIN NAHM [DIE PAUKE IN IHRE HAND] etc. (Ex 15,20).

Beide Versionen dieses Midrasch enthalten je zwei aggadische Auslegungen zur Situation vor und nach dem Durchzug durch das Meer. Die erste Erklärung basiert auf dem Muster der vierten Auslegungsregel des R. Hillel, wonach eine Begründung mit zwei Bibelstellen belegt wird. Sie zielt mit der Verbindung von Ex 14,20 und Jes 6,3 und in aggadischen Ausschmückungen auf die Zurücksetzung des Engelslobes. In dem Moment, da Israel am Meer steht und in Gefahr ist, wollen die Engel ihr pflichtgemässes Loblied singen. Das wird ihnen aber von Gott untersagt, der über sie erzürnt ist, weil sie den Ernst der Situation nicht richtig einschätzen und nicht einsehen, dass das Schicksal Israels ihm wichtiger ist als der dienstfertige Lobpreis der Engel. Die Version I veranschaulicht ihre Auslegung mit einem Gleichnis – es fehlt in der Version II – und bedient sich damit einer im homiletischen Midrasch sehr verbreiteten erzählerischen Form.[672] Der König und sein Sohn als Akteure für Gott und Israel gehören – wie die weiteren Gleichnisse zeigen – zum festen Personal rabbinischer Gleichniserzählungen. Damit setzt die Bildhälfte des Gleichnisses (*mašal*) die exegetische Aussage in einer dramatisierten Kurzerzählung in eine leicht verständliche Handlung um. Mit dem Stichwort 'so' (*kakh*) wird die Auflösung der Analogien angekündigt, welche die Absicht der Auslegung auf den Punkt bringt (*nimšal*).

In der zweiten Auslegung, die sich auf den Moment *nach* dem Durchzug bezieht, wird der Vers Ex 15,1 vor dem Hintergrund von Ps 68,26 interpretiert. Da sich die beiden Versionen auch hier erheblich in der Anlage ihrer Argumentation unterscheiden, empfiehlt es sich, die Auslegung zunächst in der klarer aufgebauten Version II nachzuvollziehen. Neben dem direkten Bezug beider Auslegungen auf die Shira besteht eine weitere assoziative Querverbindung zwischen den beiden Bezugsversen, die sich aus dem Kontext von ergibt. Dort ist die Rede vom "Engel Gottes", der sich vor dem Durchzug durch das Meer zwischen die Israeliten und die Ägypter stellt. Aus dem in beiden Versen enthaltenen Aspekt der Beschreibung einer Reihenfolge wird die rabbinische Frage nach der Priorität abgeleitet. Hier geht es also um den Vortritt beim Singen eines Lobliedes. Das im Namen von R. Abin ha-Levi überlieferte Gleichnis geht noch einmal von der imperfekten Verbform *yašīr* in Ex 15,1 aus (cf. p. 285). Diese wird hier nicht futurisch, sondern als Adhortativ 'er *soll* singen' aufge-

672 Zur Gattung des rabbinischen Gleichnisses vgl. die Einführung bei Thoma/Lauer, *Gleichnisse*, Teil 1, 15-55.

fasst, was aus der expliziten Erklärung in der Version II ("*šar* 'er sang' heisst es nicht, sondern *yašīr* 'er soll singen'") noch deutlicher hervorgeht.

In der Bildhälfte dieses Gleichnisses wird das zu singende Lied (die Shira) durch eine Krone repräsentiert, die dem König aufs Haupt gesetzt werden soll. Diese Vorstellung, dass die Shira das Königtum Gottes bestätigt, kam bereits in der oben angeführten Auslegung von ExR 23,1 zum Ausdruck.[673] Nachdem mit dem Gleichnis vom "König, der in den Krieg zog" die Priorität Israels gegenüber den Engeln grundsätzlich geklärt ist, wird die Frage weiter kompliziert damit, dass die Frauen aus der Ganzheit Israels ausgegliedert und zu den Dienstengeln in Konkurrenz gesetzt werden. Indem sie die zum Singen bereitstehenden Gruppen auf die einzelnen Glieder des Verses Ps 68,26 beziehen, spielen R. Ḥiyya b. Abba und R. Levi die Frauen und die Dienstengel gegeneinander aus. Ihre gegensätzlichen Auslegungen stützen sich dabei auf den Ausdruck *be-tōkh* 'mitten in'. Die erste liest in Übereinstimmung mit Punktierung und Akzentuierung *be-tōkh* 'inmitten von Jungfrauen' als Genetivkonstruktion und kommt auf die Reihenfolge Israel – Engel – Frauen; die zweite liest *ba-tawekh* als absolute Form 'in der Mitte – Jungfrauen' und zielt damit auf die Reihenfolge Israel – Frauen – Engel. Diese Lesart ist in der Version II verdeutlicht mit der Erklärung "INMITTEN VON TROMMELNDEN JUNGFRAUEN – das sind die Frauen, die in der Mitte preisen", die zudem mit der Parallelstelle Ex 15,20 belegt wird. Die Aussage des Midrasch wird also dahingehend zugespitzt, dass nicht nur Israel (d.h. in diesem Fall die Männer), sondern auch die Frauen vor den Engeln Gott lobsingen. Die offensichtlich polemische Tendenz dieser Auslegung ist in der Version II deutlich abgeschwächt. Zwar wird der Vortritt Israels dort noch direkter vertreten, zugleich aber gerechtfertigt, indem die Bevorzugung sozusagen als Ausgleich für die Sterblichkeit, durch welche die Menschen ja den Engeln unterlegen sind, dargestellt wird.[674] Die gegenläufigen Tendenzen, die in der unterschiedlichen Akzentuierung der einzelnen Auslegungen zu erkennen sind, zeigen auf charakteristische Weise an, dass diese Literatur nicht auf eine einheitliche 'Dogmatik' abzielt, sondern mit dem Pluralismus der Meinungen auf die in der Schrift enthaltene Bedeutungsfülle reagiert.

Was den Wortschatz der beiden Midraschim betrifft, machen beide Versionen – wie es dem Gesamtbild von Exodus Rabba und Midrasch Tanhuma entspricht – häufigen Gebrauch von griechisch-lateinischen Fremd- bzw. Lehnwörtern. Be-

673 Supra p. 295; vgl. dazu auch ExR 21,4: hier wird von den Gebeten Israels als von einem Kranz gesprochen, der das Haupt der Gottheit schmücken soll; vgl. ausserdem eine R. Aqiba zugeschriebene mystische Überlieferung, derzufolge die Shira die Lieder Israels repräsentiert, mit denen sich die Gottheit schmückt: "R. Aqiba sagte: In der Stunde als Israel sagte *ʾaz yašīr* 'damals sang' kleidete sich der Heilige, gelobt sei er, in ein Prachtgewand, auf dem alle *ʾaz* der Tora eingraviert waren." (Ms. des Jewish Theological Seminary, Adler Collection 2360, fol. 97a, zitiert nach Scholem, *Jewish Gnosticism*, 64).

674 Vgl. dazu auch Schäfer, *Rivalität*, 180.

merkenswert ist dabei, wie dieses fremdsprachige Vokabular sich spezifisch auf den Text verteilt. In den vorliegenden Ausschnitten kommt häufig die hebraisierte Wurzel *q-l-s* 'lobpreisen' vor. Sie ist abgeleitet aus dem griechischen Adverb καλῶς und wird dann flektiert wie ein gewöhnliches dreiradikaliges hebräisches Verb, das hauptsächlich im Pi'el mit der Bedeutung 'lobreisen, rühmen' verwendet wird.[675] Dabei ergibt sich eine nicht unbedeutende semantische Überschneidung mit dem assonierenden hebräischen *qōl* 'Stimme'.[676] Ein weiteres musikbezogenes Lehnwort findet sich im ersten Gleichnis der Version I, wo die Vokabel *'ymnwn*, eine an aramäische Lautung adaptierte Transkription des griechischen ὕμνος 'Loblied', das hebräische *šīrā* ersetzt, während die idiomatische Konstruktion mit dem Verb *'-m-r* 'sagen' beibehalten wird. So heisst es hier *lōmar 'ymnwn* 'eine Hymne sagen' statt *lōmar šīrā*. Hinsichtlich der Verwendung dieser Lehnwörter kann man also feststellen, dass sie tendenziell häufiger in den Gleichnissen vorkommen, und zwar auf deren *mašal*-Seite, mit der ein weltlicher Lebensbereich beschrieben wird.[677] Dagegen erscheint der genuin hebräische Ausdruck *lōmar šīrā*, wo immer der Kontext des Meeresliedes zitiert wird. Es wäre an umfangreicherem Material zu überprüfen, ob sich diese Tendenz für den Sprachgebrauch des Midrasch (ev. eines bestimmten Corpus) als symptomatisch erweist, und ob sich möglicherweise auch andere kontextspezifische Gesetzmässigkeiten der rabbinischen Terminologie abzeichnen.

Der Aspekt der Kollektivität des Singens ist in der Gegenüberstellung Israels und der Engelsgruppen zumindest implizit stets gegenwärtig, auch wenn nicht ausdrücklich von der Ganzheit Israels (*kol yiśra'el*) gesprochen wird. Dass gerade die Shira immer schon als Lied eines Kollektivs aufgefasst wurde, lässt sich zum einen an seiner Einbindung in die Liturgie, zum andern an den frühen Übersetzungen wie an exegetischen Bemerkungen beobachten.

Ein erster wichtiger Anhaltspunkt findet sich in der Septuaginta, wo das Stichwort 'singen' in Ex 15 zweimal durch eine Verbform der 1. Person Plural wiedergegeben ist. Sowohl den Kohortativ 'singen will ich' in Vers 1 als auch den Imperativ Plural 'singt' in Vers 21 übersetzt die Septuaginta mit ἄισομεν 'lasst uns singen'. Diese Interpretation hat zahlreiche Entsprechungen in den alten Bibelversionen, der syrischen Peshitta, dem samaritanischen Pentateuch, der Vulgata und vor allem auch in den verschiedenen Versionen des Targums.[678] In all diesen Übersetzungen steht jeweils der Kohortativ der 1.

675 Cf. Krauss, *Lehnwörter*, Bd. 2, 547a-548b.

676 Vgl. Jastrow, *Dictionary*, 1379b, wo die Wurzel *q-l-s* als Derivat des Verbs *qwl* 'schreien, lärmen' erklärt wird.

677 In ExR 23,7 finden sich ausserdem die Lehnwörter 'Legionen' (*lgywnwt*) und 'Palast' (*plṭyn*).

678 Manche Autoren sehen darin das Echo einer Lehrmeinung von R. Aqiba, die in bSot 30b überliefert ist (vgl. Grossfeld, *Targum Onqelos*, 40 n. 2). Auf jeden Fall unterschätzt E. Levine (*Neo-*

Person Plural, wobei in den Targumim die aramäische Wurzel *š-b-ḥ* 'lobpreisen' durchgehend mit einem zweiten Verb zu einem Hendiadyoin verstärkt ist: *nešabbaḥ we-nōdē* 'lasst uns preisen und danken'. Auch die Wurzel *š-b-ḥ* ist dabei bereits nicht nur Übersetzung, sondern eine Interpretation, die konsequent das hebr. 'singen' (*š-y-r*) als *lob*singen und das 'Lied' (*šīrā*) als '*Lob*lied' präzisiert.[679] Darüber hinaus betonen einzelne Targum-Versionen im Zusammenhang der Akklamationsformel von Ex 15,18 auch die Einmütigkeit des kollektiven Gotteslobes, ein Aspekt, der bereits in der Meereslied-Rezeption von Apokryphen und Pseudepigraphen konstatiert wurde. So lautet Ex 15,18 in einer Fassung der Geniza-Fragmente (FF) und im Targum Neofiti: "Sie öffneten den Mund *alle zusammen* (*ḳḥdʾ*) und sprachen: Des Herrn ist die Königsherrschaft für immer und ewig etc."[680] Diese für die Akklamation charakteristische Betonung der Gemeinsamkeit des Lobes in den Targumim rekurriert wiederum auf die Einstimmigkeit des Engelslobes und entspricht deren integrativer Funktion in der Liturgie.

Die Akzentuierung der Gesamtheit Israels im Hinblick auf das Meereslied wurde sowohl in den *Antiquitates Biblicae* als auch in der Reinszenierung des Juditliedes als exegetische Verdeutlichung fassbar (cf. p. 267 bzw. p. 264ff.). Für die grosse Verbreitung dieser Interpretation zeugt neben dem rabbinischen Midrasch auch die samaritanische Version des *Memar Marqah* (1. Jh. d.Z.), welche die Verse Ex 15,2-3 dem *ganzen* Volk in den Mund legt.[681]

Die Tatsache, dass die Shira von Mose und ganz Israel gemeinsam gesungen wurde, ist für die Rabbinen indessen nicht so selbstverständlich, dass sie sich eine Erörterung des Problems ersparen könnten.

9.1.3. Der Modus des Singens

Das zentrale Problem, das die Rabbinen in Bezug auf den Sangesmodus der Shira beschäftigt, ist die Frage: Wie ging es zu, dass Mose und das ganze Volk gemeinsam und gleichzeitig ein Lied sangen, welches sie vorher nicht gekannt

fiti, 306f.) die Bedeutung dieser Stelle, wenn er in Bezug auf Targum Neofiti diesen Wechsel des Numerus als "stylistic variation" bzw. als Unexaktheit eines "popular text" interpretiert. Die Konstanz der Variante zeigt vielmehr die allgemeine Verbreitung dieser Interpretation, die auch in den Überlieferungen des Midrasch greifbar ist.

679 Zugleich fasst *š-b-ḥ* in den Targumim die mehr oder weniger synonymen Wurzeln des Bibelhebräischen *r-n-n* und *h-l-l* (vgl. Grossfeld, *Targum Onqelos*, 41 n. 2).

680 M. L. Klein, *Genizah-Manuscripts*, 240f.; Targ Neof zu Ex 15,18. Die Formulierung entspricht den im Zusammenhang mit Sap Sal X,20 angesprochenen Vokabeln ὁμοθυμαδόν und syrisch *ʾkḥdʾ* (cf. p. 269). Den Zusammenhang zwischen diesem Targumvers und Apc 4,2-11 diskutiert McNamara (*New Testament*, 204-208).

681 Macdonald, *Memar Marqah* § 7 (p. 38): וכל ישראל יימרין.

hatten, da es gemäss der Überlieferung als spontane Reaktion auf das Rettungserlebnis angestimmt wurde? Sie ergibt sich aufgrund von 'Schwierigkeiten' im Text von Ex 15, die nicht erst die alttestamentliche Wissenschaft entdeckt hat: Wenn es am Anfang von Vers 1 heisst "es *sang* Mose und die Kinder Israel", worauf "und sie *sagten*" folgt, das eigentliche Lied aber wiederum mit "singen *will ich*" beginnt, ist nicht einmal klar, ob nun Mose allein sang, oder ob in irgendeiner Weise alle zusammen das Lied sangen. Die auffällige Inkongruenz der Verbalformen in Ex 15,1 versuchen die Rabbinen auf eigene Art mit Sinn zu füllen. Dabei geht es allerdings weder um die historische Ergründung des authentischen Ereignisses, noch um die Klärung 'aufführungspraktischer' Einzelheiten. Die rabbinische Exegese rechnet hier mit einem Moment der Offenbarung, in dem sich die Gottheit den Israeliten mit einer Wundertat gezeigt hat; dementsprechend muss das Singen des Liedes von einer prophetischen Inspiration ausgelöst sein. Ist es also der Prophet Mose, der dem Volk das Lied beibringt? Oder handelt es sich dabei um eine kollektive Inspiration? Und wenn dies der Fall ist, wer gehört dann zu diesem Kollektiv?

All diese Fragen werden behandelt in einer weit verzweigten Kontroverse, die ich bereits im Exkurs zur Antiphonie erwähnt habe (p. 254ff.), weil die hier geäusserten Meinungen in der Sekundärliteratur gerne als Belege für eine aufführungspraktische Differenzierung wechselchörigen Singens in Anspruch genommen worden sind. Der Hauptstrang der Traditionseinheit zieht sich durch die talmudischen Schriften und findet sich dort im Traktat Sota (d.h. 'die des Ehebruchs verdächtigte Frau').[682] Zwei Nebenstränge trifft man an den einschlägigen Stellen im Midrasch Mekhilta und in Exodus Rabba. Die insgesamt sechs Versionen der Überlieferung werden im folgenden zusammenhängend vorgestellt. Dabei wird die Redundanz der Texte dadurch aufgewogen, dass hiermit einmal eine vollständige kritische Übersetzung vorgelegt wird. Auch erlaubt diese Darstellung, im anschliessenden Kommentar sowohl auf die einzelnen Versionen als auch systematisch auf einzelne Aspekte einzugehen. Vor allem aber wird aus der ungefähr chronologischen Abfolge der Texte deutlich, wie die Diskussion zweier rabbinischer Autoritäten über den Sangesmodus der Shira sich von der Mischna über die Tosefta bis zu den beiden Talmudim differenziert und wie sie mit weiteren Meinungen ergänzt wird. Eine synoptische Darstellung (Tabelle 6, Anhang) schafft zur Orientierung und Zusammenfassung eine strukturierte Übersicht über das in den Belegen I-VI vorhandene Material.

682 Vgl. die Erörterung des ganzen Komplexes bei Slotki, *Antiphony*, 207-214, und Schäfer, *Untersuchungen*, 48-51, sowie die Kommentare zu einzelnen Stellen bei Goldberg, *Untersuchungen*, 255f., Grözinger, *Musik und Gesang*, 104-106, und Bietenhard, *Tosefta-Traktat Soṭa*, 107, 111-116.

I mSot V,4

An jenem Tag hat R. Aqiba vorgetragen: DAMALS SANGEN MOSE UND DIE KINDER ISRAEL DEM HERRN DIESES LIED, UND SIE SPRACHEN FOLGENDERMASSEN (Ex 15,1). Es gibt keinen Grund zu sagen FOLGENDERMASSEN (*l'emor*). Warum heisst es denn FOLGENDERMASSEN? Das lehrt, dass die Israeliten nach jedem einzelnen Wort des Mose antworteten (*ʿōnīn aḥaraw*), so wie man das Hallel rezitiert; deshalb heisst es FOLGENDERMASSEN.

R. Neḥemya sagt: so wie man das Shemaʿ rezitiert, so rezitierten sie [sc. das Lied], und nicht so, wie man das Hallel rezitiert.

II MekhS *bešallaḥ* (p. 72f.)[683]

UND SIE SPRACHEN FOLGENDERMASSEN (Ex 15,1).

R. Neḥemya sagt: Der heilige Geist ruhte auf den Israeliten, und sie sangen das Lied (*amrū šīrā*) wie Menschen, die das Shemaʿ rezitieren.

R. Aqiba sagt: Mose fing an mit den Worten: SINGEN WILL ICH DEM HERRN (ib. 1). Und die Israeliten setzten ein nach ihm (*ʿōnīn aḥaraw*) und beendeten mit ihm, so wie man das Hallel in der Synagoge rezitiert.

R. Elʿazar b. Taddai sagt: Mose fing an mit den Worten SINGEN WILL ICH DEM HERRN. Und die Israeliten setzten ein nach ihm und beendeten mit ihm ROSS UND REITER WARF ER INS MEER (ib.). Mose fing an mit den Worten MEINE STÄRKE UND MEIN LOBLIED IST DER HERR (ib. 2). Und die Israeliten setzten ein nach ihm und beendeten mit ihm: DIES IST MEIN GOTT, ICH WILL IHN VERHERRLICHEN (ib.). Mose fing an mit den Worten: DER HERR IST EIN KRIEGSMANN (ib. 3). Und die Israeliten setzten ein nach ihm und beendeten mit ihm: HERR IST SEIN NAME (ib.).[684]

R. Jose der Galiläer sagte: Siehe, [die Schrift] sagt: AUS DEM MUND DER KLEINEN KINDER UND DER SÄUGLINGE HAST DU DIR MACHT BEREITET (Ps 8,3). [...][685] Diese wie jene öffneten ihren Mund und sangen das Lied (*amrū šīrā*) vor der Gottheit, wie es heisst: SINGEN WILL ICH DEM HERRN etc. (Ex 15,1).

R. Meʾir sagt: Auch die Ungeborenen im Mutterleib öffneten ihren Mund und sangen ein Lied vor der Gottheit, wie es heisst: IN VERSAMMLUNGEN LOBET GOTT, DEN HERRN, VOM QUELL ISRAELS (Ps 68,27).[686]

III tSot VI,2-4 (p. 303f.)

R. Aqiba hat vorgetragen: In der Stunde, da die Israeliten aus dem Meer heraufgestiegen, ruhte der heilige Geist auf ihnen, und sie sangen ein Lied (*amrū šīrā*),

683 Vgl. MHG Ex (p. 286), Yalq *bešallaḥ* § 242, 148b (oben).

684 Tan *bešallaḥ* 11 (p. 87b) hat eine Parallele zum Dictum R. Elʿazar b. Taddais, während der Rest der Diskussion fehlt: "UND SIE SPRACHEN FOLGENDERMASSEN (Ex 15,1). Was heisst FOLGENDERMASSEN? – R. Elʿazar b. Taddai sagt: Mose begann zuerst, und die Israeliten beendeten. [...] Mose sagte: MEINE STÄRKE UND MEIN LOBLIED IST DER HERR, und die Israeliten sagten: UND ER WARD MIR ZUM HEIL. Mose sagte: DER HERR IST EIN KRIEGSMANN, die Israeliten sagten: HERR IST SEIN NAME. Alle Verse so wie dieser."

685 Hier folgt eine längere Erörterung über die Definition der Ausdrücke 'Kleinkinder' und 'Säuglinge'.

686 So nach MekhY *bešallaḥ Shirta* 1 (p. 120f.); in der MekhS *bešallaḥ* (p. 73f.) fehlt das Dictum R. Meʾirs.

wie ein Knabe, der in der Schule das Hallel rezitiert, und man nach ihm auf jeden einzelnen Satz antwortet (*ʿōnīn aḥaraw*). Mose sagt: SINGEN WILL ICH DEM HERRN (Ex 15,1), und die Israeliten sagen: SINGEN WILL ICH DEM HERRN; Mose sagt: MEINE STÄRKE UND MEIN LOBLIED IST DER HERR (ib. 2), und die Israeliten sagen: MEINE STÄRKE UND MEIN LOBLIED IST DER HERR.

R. Eliʿezer, der Sohn von R. Jose dem Galiläer sagt: Wie ein Erwachsener, der das Hallel in der Synagoge vorliest (*maqreʾ*), und sie antworten nach ihm (*ʿōnīn aḥaraw*) mit dem ersten Satz. Mose sagt: SINGEN WILL ICH DEM HERRN (ib. 1), und die Israeliten sagen: SINGEN WILL ICH DEM HERRN; Mose sagt: MEINE STÄRKE UND MEIN LOBLIED IST DER HERR (ib. 2), und die Israeliten sagen: SINGEN WILL ICH DEM HERRN.[687]

R. Neḥemya sagt: Wie Menschen, die das Shemaʿ rezitieren, wie es heisst: UND SIE SPRACHEN FOLGENDERMASSEN (*lʾemor*) (ib. 1b). Das lehrt, dass Mose zuerst begann und die Israeliten nach ihm sprachen (*ōmrīn aḥaraw*)[688] und vollendeten. Mose sagt: DANN SANG MOSE (ib. 1), und die Israeliten sagen: SINGEN WILL ICH DEM HERRN (ib.). Mose sagt: MEINE STÄRKE UND MEIN LOBLIED IST DER HERR (ib. 2), und die Israeliten sagen: DIESER IST MEIN GOTT, UND ICH WILL IHN PREISEN (ib.). Mose sagt: DER HERR IST EIN KRIEGSMANN (ib. 3), und die Israeliten sagen: HERR IST SEIN NAME (ib.).

R. Jose der Galiläer sagt: Als sie aus dem Meer heraufstiegen und die toten Ägypter sahen, sangen sie alle ein Lied. Das Kleinkind lag zwischen den Knien seiner Mutter, und der Säugling saugte an der Brust seiner Mutter. Als sie [aber] die Shekhina sahen, reckte das Kleinkind seinen Hals, und der Säugling liess die Brustwarze aus seinem Mund los, und *alle* zusammen stimmten ein Lied an (*wa-ʿanū kullam šīrā*) und sprachen: DIESER IST MEIN GOTT.[689]

R. Meʾir sagt: Woher, dass sogar die Ungeborenen im Leib ihrer Mütter das Lied sangen (*amrū šīrā*)? Es heisst: IN VERSAMMLUNGEN LOBET GOTT DEN HERRN, DIE IHR VOM QUELL ISRAELS SEID (Ps 68,27). Und der Säugling liess die Brust los aus seinem Mund und sang das Lied (*amar šīrā*), wie es heisst: AUS DEM MUND DER SÄUGLINGE UND KLEINEN KINDER HAST DU DIR MACHT BEREITET (Ps 8,3).

IV ySot V,6 (20b-c)

An jenem Tag lehrte R. Aqiba: DAMALS SANG MOSE etc. (Ex 15,1). Wie ein Knabe, der in der Schule das Hallel vorliest (*maqreʾ*), und sie antworten nach ihm (*ʿōnīn aḥaraw*) auf jedes einzelne Wort. Mose sagt: SINGEN WILL ICH (ib. 1), und sie antworten nach ihm: SINGEN WILL ICH. Mose sagt: MEINE STÄRKE (ib. 2), und sie sagen: MEINE STÄRKE.

687 Der letzte Satz folgt der Hs. Wien in Übereinstimmung mit den Versionen ySot und bSot. Die im Text der Ed. Zuckermandel wiedergegebene Lesart der Hs. Erfurt ist unverständlich, da die Beispiele von R. Aqiba und R. Eliʿezer gleich lauten (vgl. Ed. Zuckermandel [p. 303, Apparat zu Z. 21], und Schäfer, *Untersuchungen*, 49 n. 165).

688 Diese Formulierung, die einen Bezug zu dem Lemma der Auslegung *lʾemor* schafft, kommt nur hier vor. Die Hs. Wien hat an der Stelle die stereotype Wendung aller übrigen Beispiele: *ʿōnīn aḥaraw* (Ed. Zuckermandel, Apparat zu Z. 23).

689 Die Meinungen von R. Jose und R. Meʾir nach der Hs. Wien. Die Lesart der Hs. Erfurt ist korrupt, die Auslegungen von R. Jose ist dort verkürzt und mit jener von R. Meʾir vermischt (Ed. Zuckermandel [p. 303, Apparat zu Z. 26], vgl. auch Goldberg, *Untersuchungen*, 205f.).

R. Eli'ezer, der Sohn von R. Jose dem Galiläer sagt: Wie ein Erwachsener das Hallel vorliest in der Synagoge, und sie antworten nach ihm jeweils das erste Wort. – Mose sagt: SINGEN WILL ICH, und sie antworten: SINGEN WILL ICH. Mose sagt: MEINE STÄRKE, und sie antworten nach ihm: SINGEN WILL ICH.

R. Jose der Galiläer sagt: In der Stunde, da unsere Väter am Meer waren, lag das Kleinkind auf den Knien seiner Mutter, und der Säugling saugte an der Brust seiner Mutter. Als sie aber die Shekhina erblickten, da hob das Kleinkind seinen Kopf von den Knien seiner Mutter, und der Säugling liess die Brustwarze seiner Mutter aus dem Mund gleiten, und auch sie öffneten ihren Mund mit Gesang (*šīrā*) und Lobpreis (*ševaḥ*) und sprachen: DIES IST MEIN GOTT, ICH WILL IHN VERHERRLICHEN (ib. 2).

R. Me'ir[690] sagt: Sogar Ungeborene sangen das Lied (*ōmerīm šīrā*) aus dem Bauch ihrer Mutter, wie es heisst: IN VERSAMMLUNGEN LOBET GOTT, DEN HERRN VOM QUELL ISRAELS (Ps 68,27).

R. Neḥemya sagt: Zur Stunde, da unsere Väter aus dem Meer heraufstiegen, sahen sie die Körper der sündigen Männer, unter denen sie geknechtet waren mit Fron und schwerer Arbeit, und alle Körper lagen totgeschlagen am Ufer des Meeres, und sie wollten ein Lied singen (*biqqešū lōmar šīrā*), und der heilige Geist ruhte auf ihnen. Und sogar der Kleinste unter den Israeliten sang das Lied (*ōmer šīrā*) wie Mose. Das ist es, was geschrieben steht: NUN GEDACHTEN SIE DER TAGE DER VORZEIT, SEINES KNECHTES MOSE: WO IST ER, DER IHN AUS DEM STROM HERAUSZOG, [DEN HIRTEN SEINER HERDE, WO IST ER, DER SEINEN HEILIGEN GEIST IN SEIN INNERES LEGTE] (Jes 63,11). Hier steht nicht geschrieben 'den Hirten der Herde', sondern DEN HIRTEN SEINER HERDE. Das lehrt, dass er sie alle zu Hirten [d.h. Mose gleich] gemacht hatte. – Was lehrt die Schrift [indem sie sagt] FOLGENDERMASSEN? – 'um zu sagen' für Generationen.

R. Abahu [sagt] im Namen R. Jose ben Ḥananyas: Indem sie die Verse zusammen [sagen]; Mose sagt: SINGEN WILL ICH (Ex 15,1), und sie antworten nach ihm: SINGEN WILL ICH DEM HERRN, DENN ER IST HOCH ERHABEN, ROSS UND REITER WARF ER INS MEER (Ex 15,1). Mose sagt: MEINE STÄRKE UND MEIN LOBLIED (ib. 2), und sie antworten nach ihm: MEINE STÄRKE UND MEIN LOBLIED IST DER HERR.

V bSot 30b-31a

Die Rabbanan lehrten: An jenem Tag hat R. Aqiba vorgetragen: In der Stunde, da die Israeliten aus dem Meer stiegen, wünschten sie, ein Lied zu singen *(lōmar šīrā)*. Und auf welche Art sangen sie das Lied? – Wie ein Erwachsener beim Vorlesen des Hallel, und sie werfen nach ihm die Anfänge der Abschnitte ein (*'ōnīn aḥaraw ra'šē peraqīm*). Mose sagt: SINGEN WILL ICH DEM HERRN (Ex 15,1), und sie sagen[691]: SINGEN WILL ICH DEM HERRN. Mose sagt: DENN HOCH UND ERHABEN IST ER (ib.), und sie sagen*: SINGEN WILL ICH DEM HERRN.

690 In der Ed. Krotoschin ist das Dictum Rabban Gamliel zugeschrieben. Ich übernehme hier von Schäfer die Lesart der Ed. Gilead (Schäfer, *Untersuchungen*, 50 n. 168; leider ohne genaueren bibliographischen Nachweis).

691 Vgl. die Lesart einzelner Handschriften, die den Part der Israeliten jedesmal mit *'ōnīn* 'sie antworten' einleiten (Ed. Lis [p. 60, Apparat zu den Zeilen 12-13, 15-16]). So auch bei den mit * bezeichneten Stellen.

R. Eli'ezer der Sohn von R. Jose dem Galiläer sagt: Wie ein Knabe beim Lesen des Hallel, und sie antworten nach ihm alles das, was er sagt. Mose sagt: SINGEN WILL ICH DEM HERRN, und sie sagen*: SINGEN WILL ICH DEM HERRN. Mose sagt: DENN HOCH UND ERHABEN IST ER, und sie sagen*: DENN HOCH UND ERHABEN IST ER.
R. Neḥemya sagt: Wie ein Vorbeter das Shema' in der Synagoge vorträgt (*pōres 'al šema'*), indem er mit dem Anfang beginnt, und sie antworten nach ihm.
Worin unterscheiden sie sich? – R. Aqiba meint, FOLGENDERMASSEN [beziehe sich nur] auf das erste Wort; und R. Eli'ezer, Sohn R. J[oses] des Galiläers meint, FOLGENDERMASSEN [beziehe sich] auf alles, Wort um Wort; und R. Neḥemya meint: UND SIE SPRACHEN (*wa-yo'merū*), das heisst: [sie sprachen] alle zusammen; FOLGENDERMASSEN (*l'emor*) [bedeutet:] Mose begann zuerst.
Die Rabbanan lehrten:
R. Jose der Galiläer hat vorgetragen: In der Stunde, als die Israeliten aus dem Meer stiegen, wünschten sie ein Lied zu singen. Und auf welche Art sangen sie das Lied? – Das Kleinkind lag auf den Knien seiner Mutter, und der Säugling saugte an der Brust seiner Mutter; sobald sie die Shekhina sahen, da streckte das Kleinkind seinen Hals aus, und der Säugling liess die Brustwarze aus dem Mund gleiten, und sie sprachen: DIESER IST MEIN GOTT, ICH WILL IHN PREISEN (ib. 2). Denn es heisst: AUS DEM MUND DER KLEINEN KINDER UND DER SÄUGLINGE HAST DU DIR MACHT BEREITET (Ps 8,3).
Da sagte R. Me'ir: Woher, dass sogar die ungeborenen Kinder im Leib ihrer Mütter ein Lied sangen (*amrū šīrā*)? – Weil es heisst: IN VERSAMMLUNGEN LOBET GOTT, DEN HERRN VOM QUELL ISRAELS (Ps 68,27). – Aber sie konnten doch nichts sehen!?
R. Tanḥum sagt: Der Bauch wurde ihnen wie ein hell leuchtender Kristall, und sie sahen.[692]

VI ExR 23,9

"Damals *sangen* Mose und die Kinder Israel" heisst es nicht, sondern DAMALS SANG MOSE (Ex 15,1). R. Yehoshua' b. Levi sagt: Daraus folgt, dass dieser Abschnitt (*haparašā*) [zuerst] von (*'al pī* [wörtlich 'durch den Mund von']) Mose gesagt wurde, und nachher sagten ihn unsere Väter am Meer.

Es mag erstaunen, dass die Mischna (I) – hier ist wohl der Ausgangspunkt der Überlieferung zu sehen – die Kontroverse über die Shira mitten in einem Traktat über Ehebruch plaziert. Doch zeigt dies gerade eine charakteristische Struktureigenschaft der talmudischen Literatur an. Denn das Stichwort für die Plazierung an dieser Stelle ist nicht ein inhaltliches, vielmehr dient die Angabe "an jenem Tag" als assoziative Ordnungseinheit.[693] Unter diesem Lemma sind hier neben dem Dictum eines weiteren Gelehrten drei Lehren von R. Aqiba versammelt, deren letzte sich mit der Shira befasst. Tosefta und Talmudim, die in ihrer Einteilung mit der Mischna übereinstimmen, bringen ihre Version der

692 Zu den Meinungen von R. Me'ir und R. Tanḥum vergleiche die Parallelen MTeh 8,5 (p. 39a) und MTeh 68,14 (p. 160b).

693 Laut bBer 28a ist damit stets ein bestimmter Tag gemeint (jener, an dem R. El'azar b. Azarya als Vorsteher des Lehrhauses eingesetzt wurde).

Aqiba-Überlieferung jeweils mit weiterem Material an entsprechender Stelle im Traktat Sota. In diesen drei Texten (III-V) werden überdies zwei verschiedene Traditionen zusammengefasst (und zum Teil miteinander verschränkt), was die Version des babylonischen Talmud je mit der Einleitung "die Rabbanan lehrten" anzeigt:[694] Zu der alten sogenannten Shema'-Hallel-Kontroverse kommt eine aggadisch ausgeschmückte Debatte über die Definition der "Gesamtheit Israels", konkretisiert in der Frage, ob auch Kleinkinder und Säuglinge, ja ob sogar Ungeborene beim Singen der Shira beteiligt waren.

Wenden wir uns zunächst dem Kern der ersten Überlieferung in der Mischna (I) zu. Ausgangspunkt für die Auslegung R. Aqibas ist das Stichwort *l'emor*, eine schwer zu übersetzende, aber in der Bibel überaus häufige Infinitivkonstruktion, wörtlich etwa 'um zu sagen'. In der stereotypen Wendung *wa-yo'merū l'emor* 'und sie sagten, indem sie sagten' ist der Ausdruck semantisch redundant – was R. Aqiba selber feststellt ("es gibt keinen Grund zu sagen *l'emor*"); indessen bedürfen nach einer grundsätzlichen Lehre R. Aqibas gerade solche scheinbar überflüssigen Wörter der Interpretation.[695] R. Aqiba deutet also *l'emor* hier so, dass der Ausdruck etwas bereits Gesagtes wiederholt und einen sukzessiven Wechsel zwischen Mose und den Israeliten indiziert. Als Modell für diese Vortragsweise nennt er das Hallel. Dem wird die Meinung R. Neḥemyas gegenübergestellt, der das Singen der Shira ohne genauere Erklärung mit der Rezitation des Shema' vergleicht.

Bemerkenswert ist vorab, dass die Frage, *wie* Mose und die Israeliten das Meereslied gesungen haben, von beiden Gelehrten mit der Bezugnahme auf zwei Grundpfeiler der Synagogenliturgie beantwortet wird. Wie wir bereits gesehen haben, sind sowohl das Hallel als auch das Shema' über den gemeinsamen Bezug auf Exodus und Durchzug durch das Meer bereits inhaltlich mit der Shira verbunden.[696] Ebenso gehören beide Komplexe schon in tannaitischer Zeit zu jenen Teilen des Gottesdienstes, die kantilliert vorgetragen wurden. Hinzu kommt, dass nach einer akzeptierten Meinung, die im Namen von R. Eli'ezer, dem Sohn R. Joses des Galiläers, überliefert wird, das Hallel ebenfalls zum ersten Mal von Mose und den Israeliten nach dem Durchzug durch das Meer gesungen worden ist.[697]

694 Diese Rubrik dient im babylonischen Talmud zur Strukturierung von Diskussionseinheiten und leitet in der Regel eine Baraita ein.

695 Vgl. Sifre Num *naśō* 2 (p. 5), wo für den Interpretationsgrundsatz R. Aqibas gerade dieses Beispiel genannt wird: "R. Aqiba sagt: Jede Stelle, an der es heisst *l'emor*, muss interpretiert werden."

696 Vgl. insbesondere Ps 114 und Ps 118 sowie die Benediktionen zum Shema' (supra p. 229ff.).

697 bPes 117a (die gleiche Überlieferung im Namen von R. Jose, dem Vater, und von R. Eliezer selbst).

Für die Vortragsweise des Hallel lässt sich den Quellen indes keine eindeutige und konstante Praxis entnehmen. Bleibendes Element ist lediglich ein irgendwie gearteter Wechsel zwischen Vorbeter und Gemeinde. So kann die Gemeinde jeden durch den Vorbeter rezitierten Vers wiederholen, jeweils nur das Versende aufnehmen oder mit einem gleichbleibenden Ruf antworten (z.B. "Halleluja" bei Ps 113 oder "Danket dem Herrn" bei Ps 118). Auch bei der Rezitation des Shema' sind verschiedene Usanzen überliefert. Eine gewisse Übereinstimmung besteht darin, dass der Vorbeter einen Vers oder einen Abschnitt intoniert, worauf die Gemeinde ihn ablöst oder einsetzt, so dass alle gemeinsam weiter sprechen.[698]

Die Gegenüberstellung der Positionen R. Aqibas und R. Neḥemyas weist also bei weitem nicht die Eindeutigkeit auf, die Liturgie- und MusikhistorikerInnen aus ihr herausgelesen haben. Weder Hallel noch Shema' repräsentieren von vornherein und präzise eine bestimmte Rezitationsweise. Denn die Rabbinen setzen bei ihren Erklärungen die liturgischen Usanzen bezüglich Hallel und Shema' voraus. Etwas Klarheit in die Sache bringt erst die Erweiterung der Diskussion in den Belegen II-V, in denen die Rollenverteilung der Rezitation an konkreten Beispielen vorgeführt wird. Diese Sätze sind allerdings zugleich auch eine der Hauptquellen, aus der die Informationen über die historische Rezitationspraxis von Shema' und Hallel bezogen werden. Dass in allen Beispielen Mose mit dem Vorbeter und die Israeliten mit der Gemeinde identifiziert werden, liegt auf der Hand. Insofern damit auch eine Reihenfolge bei der Rezitation festgelegt ist, fällt auf, dass mehrere Beispiele betonen, dass Mose *zuerst* begann, was offenbar aus der Tatsache abgeleitet wird, dass Mose in Ex 15,1 vor den Kindern Israel genannt ist.

Am konsequentesten wird die Exemplifikation zu Shema' und Hallel in der Tosefta (III) durchgeführt, wo mit der zusätzlichen Meinung R. Eli'ezers drei verschiedene Rezitationsmodi verdeutlicht werden. Die Ansicht R. Aqibas ist hier – wie auch in IV und V – dahingehend differenziert, dass ein "Knabe in der Schule" das Hallel rezitiert. Damit ist in zweierlei Hinsicht eine besondere Situation angesprochen: Zum einen deutet der Rahmen des Lehrhauses auf eine Lernsituation, in der durch ständiges Wiederholen ein Text auswendig gelernt wird. Bezogen auf die Shira hiesse dies, dass Mose den Israeliten das Lied beibrachte, indem er ihnen Vers für Vers vorsagte und sie wiederholten. Eine solche Unterrichtssituation ist noch spezifischer ausgeführt in einer späteren Version des Yalqut Shim'oni (13. Jh.), in der R. Abin ha-Levi das erstmalige Singen der Shira mit dem Lernen der Torakantillation, Mose mit dem Lehrer

698 Zur Rezitation des Hallel vgl. Elbogen, *Gottesdienst*, 496f.; zum Shema' ib., 16-26, 496f., und Lenhardt, *Gott der Welt*, 291; zum Problem der historischen Ermittlung liturgischer Usanzen bei der Rezitation von Shema' und Hallel vgl. auch Reif, *Judaism*, 114.

und Israel mit dem Schüler vergleicht.[699] Zum andern kommt mit dem Vergleich R. Aqibas wie auch mit dem R. Eli'ezers die Frage in den Blick, ob die Rezitation der Shira ebenso wie die des Hallel ein Gebot sei. Unter dieser Voraussetzung kann ein Minderjähriger, der noch nicht dazu verpflichtet ist, die Gebote zu halten, diese Pflicht auch nicht stellvertretend für andere erfüllen, das heisst, er kann zum Beispiel die Shira nicht als gültige Rezitation vortragen.[700] Deshalb muss die Gruppe den ganzen Text Vers für Vers wiederholen.

Anschliessend an das Dictum R. Aqibas ist in der Tosefta (III) wie auch in den Talmudim (IV, V) die Meinung R. Eli'ezers interpoliert, welche der Präzisierung R. Aqibas ein Pendant entgegensetzt. Der Vergleich mit der Rezitation des Hallel durch einen Erwachsenen impliziert die reguläre und gültige liturgische Rezitation eines Textes im Synagogengottesdienst. Der "Erwachsene" fungiert dabei als Vorbeter, der stellvertretend für die Gesamtheit den ganzen Text rezitiert und sie damit der Pflicht enthebt, den ganzen Text selber auszusprechen. Die Gemeinde fällt deshalb nur nach jedem einzelnen Vers mit einem Kehrvers ("singen will ich dem Herrn") zur Bestätigung ein, was das Beispiel R. Eli'ezers mit den ersten beiden Versen von Ex 15 illustriert.

R. Neḥemya vertritt – mit Ausnahme der Version im Yerushalmi (IV), wo er sich zum zweiten Themenkomplex äussert – in allen Versionen die Ansicht, dass die Shira gleich wie das Shema' rezitiert worden sei. Diese Erklärung bezieht er – wie das Dictum R. Aqibas in der Version der Mischna (I) – auf eine Auslegung des Lemmas *wa-yōmerū l'emor* 'und sie sprachen folgendermassen'. Die Konkretisierung dieser Möglichkeit in der Tosefta (III) zeigt, dass darunter die hälftige Aufteilung der Verse zwischen Mose und den Israeliten bzw. zwischen Vorbeter und Gemeinde zu verstehen ist.[701] Es ist auffällig, dass nur in diesem Beispiel die Rezitation (Moses) nicht mit dem Text des eigentlichen Liedes ("singen will ich dem Herrn" [Ex 15,1b]) beginnt, sondern mit der tatsächlich ersten Hälfte des betreffenden Verses ("damals sang Mose" [Ex 15,1a]). Während also alle übrigen Beispiele bezüglich der Shira die Fiktion des erstmals am Meer gesungenen Liedes aufrechterhalten und den Gesang mit Vers 1b einsetzen lassen, scheint dieses Beispiel eher vor den Hintergrund

699 Yalq *ḥuqqat* § 764, 525b (Mitte): "R. Abin ha-Levi sagt: Als Israel das Meereslied (*šīrāt hayam*) singen wollte, liess Mose nicht zu, dass sie es selbst sagten. Vielmehr, wie der Lehrer eines Menschen, wenn dieser [noch] jung ist, mit ihm seinen Wochenabschnitt (*parašatō*) spricht, so sprach Mose mit ihnen, wie geschrieben steht: DANN SANG MOSE UND DIE KINDER ISRAEL (Ex 15,1) – wie ein Schüler, der seinem Lehrer antwortet (*'ōnē*)."

700 Das Problem wird am Beispiel des Hallel abgehandelt in mSuk III,10 und bSuk 38a-b, wo es darum geht, ob ein Sklave, eine Frau oder ein Minderjähriger für einen Analphabeten die Pflicht, das Hallel zu rezitieren, einlösen können.

701 Diese Variante entspricht der unter dem Stichwort *paras 'al šema'* 'das Shema' teilen' bekannten Vortragsweise (vgl. Elbogen, *Gottesdienst*, 26, 496; zum ganzen Komplex auch id., *Studien*, 5-7).

einer liturgischen Reinszenierung zu passen, welche die Einleitung zum Lied einschliessen kann. Plausibler ist allerdings, dass das Beispiel von R. Neḥemya formalistisch durchgespielt wird, indem die Verse hälftig auf die beiden Seiten verteilt werden (was im übrigen der Hauptzäsur bei Atnach im masoretischen Text entspricht).

Reflektiert man die drei exponierten Meinungen hinsichtlich der Frage nach der kollektiven Inspiration, wird klar, dass die Sicht R. Neḥemyas damit rechnen *muss*. Denn hier wird kein Text wiederholt, sondern alle Versteile werden fortlaufend im Wechsel zwischen Vorsänger und Gruppe vorgetragen. Demgegenüber wäre nach Ansicht R. Eli'ezers Mose allein der Verfasser des Liedes, während das Dictum R. Aqibas diesbezüglich nicht eindeutig ist und eher andere Aspekte zu betonen scheint. Es liegt nahe, die Vorstellung von einer kollektiven Inspiration mit dem Wirken des heiligen Geistes in Verbindung zu bringen. Tatsächlich erwähnt ja R. Neḥemya dessen Präsenz im Zusammenhang mit dem Singen des Liedes in der Version der Mekhilta (II) und in jener des Yerushalmi (IV). Aufschlussreich für diesen Aspekt ist besonders die Version der Mekhilta: R. Neḥemya zufolge ruhte der heilige Geist auf den Israeliten, als sie das Lied sangen, so wie man das Shema' rezitiert. Dazu kommt in dieser Überlieferung eine Erweiterung, in der R. El'azar b. Taddai die Vortragsweise der Shira genauso exemplifiziert, wie es in der Tosefta (III) R. Neḥemya tut. Diese beiden Versionen erhellen einander gegenseitig, so dass man die Erklärung R. El'azar b. Taddais auch innerhalb der Mekhilta als Verdeutlichung der Position von R. Neḥemya verstehen kann.

Allerdings wird das Bild etwas irritiert durch die Parallelversion der Mekhilta des R. Yishma'el. Hier wird nicht nur R. Neḥemya, sondern auch R. Aqiba die Meinung zugeschrieben, der heilige Geist habe auf den Israeliten geruht, als sie die Shira in der Art des Hallel sangen.[702] Grözinger ist der Meinung, dass mit dieser Stelle "die Hypothese, die Aqiva-Nehemya Kontroverse verhandle letztlich die Frage der prophetischen Textinspiration, wieder hinfällig" werde.[703] Doch scheint es mir nicht angemessen, damit die Hypothese ganz auszuhebeln. Modifiziert man sie dahingehend, dass hier nicht "letztlich", sondern auch das Problem der Textinspiration behandelt wird, sind die beiden Ansichten durchaus vereinbar. Fraglich ist eher, worauf die Ansicht R. Aqibas mit der Erwähnung des heiligen Geistes zielt. Diese Frage wird auch in der Tosefta (III) nicht explizit beantwortet, wo R. Aqiba ebenfalls im Zusammenhang mit der Rezitation des Hallel vom heiligen Geist spricht. In dieser Version muss man

702 MekhY *bešallaḥ Shirta* 1 (p. 118). Diese Version bietet im übrigen eine interessante Variante der Erklärung von R. El'azar b. Taddai. Sie illustriert die Meinung R. Neḥemyas mit einer anderen Möglichkeit, das Shema' zu rezitieren, und stimmt überein mit der Darstellung R. Jose b. Ḥananyas in Beleg IV.

703 Grözinger, *Musik und Gesang*, 106.

aber möglicherweise damit rechnen, dass die Elemente der Überlieferung, wie es auch im zweiten Teil des Abschnitts der Fall zu sein scheint, durcheinander geraten sind.[704] Ausserdem ist nicht sicher, ob das Singen des Liedes überhaupt mit der Erwähnung des heiligen Geistes kausal verknüpft wird,[705] obwohl man die Dicta R. Aqibas in Beleg III und der Mekhilta-Parallele auch so verstehen kann, dass dank dem heiligen Geist der stimmige Wechselgesang bei dieser ersten und spontanen Gelegenheit möglich ist.[706] Mir scheint eindeutig nur, dass die Rabbinen bei dem Ereignis, das im Singen der Shira kulminiert, im allgemeinen mit der unmittelbaren Präsenz der Gottheit rechnen, sei es in Gestalt des heiligen Geistes, der auf Israel ruht, oder der Shekhina, die von den kleinen Kindern gesehen wird, oder der Weisheit, die schon in dem frühen Zeugnis der *Sapientia Salomonis* den Mund der Stummen zum Gesang öffnet.[707]

Die Version des babylonischen Talmud (V) strukturiert die Shema'-Hallel-Kontroverse, indem die drei Positionen abschliessend rekapituliert und im Rückblick auf das in der Mischna exponierte Stichwort *l'emor* ausgewertet werden. Die beiden Varianten, das Hallel zu rezitieren (vorgetragen von R. Aqiba und R. Eli'ezer), sind hier gegenüber den Versionen in Tosefta (III) und Yerushalmi (IV) vertauscht. Dabei lässt sich nicht entscheiden, ob eine dieser Zuschreibungen Priorität hat, zumal der Ausgangspunkt in der Mischna (I) für R. Aqiba durchaus beide Möglichkeiten offenlässt.[708] R. Aqiba vergleicht die Rezitation der Shira mit der des Hallel durch einen Erwachsenen und bezieht den Ausdruck *wa-yo'merū l'emor* 'und sie sprachen folgendermasen' auf die unmittelbar folgenden Worte "singen will ich" als den Kehrvers der Israeliten. R. Eli'ezer, der sich hier an der Hallel-Rezitation durch einen Minderjährigen orientiert, bezieht *l'emor* auf den ganzen Text, Vers um Vers[709]. R. Neḥemya schliesslich interpretiert die Wendung *wa-yo'merū l'emor* als das gleichberechtigte Nebeneinander von kollektivem Plural und dem Anheben des einzelnen.

704 Vgl. auch Goldberg, *Untersuchungen*, 205.

705 Schäfer und Grözinger kommen zu gegensätzlichen Schlüssen. Schäfer (*Vorstellung*, 48-51) wertet die Erwähnung des heiligen Geistes in der Tosefta (III) als Ausnahme, ohne den Beleg in MekhY zu erwähnen, und schliesst auf einen kausalen Zusammenhang im Dictum R. Neḥemyas. Grözinger (*Musik und Gesang*, 105f.) dagegen argumentiert aufgrund dieser beiden Belege gegen die Annahme einer Textinspiration.

706 Vgl. dazu Goldin, *Song at the Sea*, 78.

707 Sap Sal X,21. Auch in ExR 23,4 wird das Singen der Shira anhand des Verses Prov 31,26 auf das Wirken der Weisheit zurückgeführt (cf. supra p. 292). Zum Wechsel zwischen den Begriffen 'Shekhina' und 'heiliger Geist' und zur terminologischen Konkurrenz der Begriffe in den Quellen siehe Goldberg, *Untersuchungen*, 465-468.

708 Vgl. den Kommentar der Ed. Steinsaltz zu bSot 30b (p. 139).

709 Mischnahebräisch *davar*, aramäisch *mylta'* meint nicht 'Wort' im linguistischen Sinne, sondern 'Ausspruch' als syntaktische oder inhaltliche Einheit.

Es geht in der Zusammenfassung im Talmud bavli wie auch in allen Gegenüberstellungen verschiedener Meinungen weder um eine Bewertung noch um eine Entscheidung über die Richtigkeit einer bestimmten Interpretation. Vielmehr werden in kasuistischer Vorgehensweise Möglichkeiten erörtert, welche die lakonische und ambivalente Auskunft von Ex 15,1 konkretisieren und mit Bedeutung füllen. Sie alle haben unter verschiedenen Gesichtspunkten ihre Gültigkeit. Die vier Rezitationsmodelle, die sich entsprechend der unterschiedlichen Verteilung des Textes aus den Diskussionen eruieren lassen, seien hier in einer Übersicht zusammengefasst:[710]

Ex. 39: Rezitationsmodelle für Ex 15 nach bSot 30b

	Vorbeter	–	Gemeinde
Ex 15 wie Shema‘	a	–	b
	c	–	d
	e	–	f
Ex 15 wie Shema‘ (Variante)	a	–	ab
	c	–	cd
	e	–	ef
Ex 15 wie Hallel (Erwachsener)	ab	–	a
	cd	–	a
	ef	–	a
Ex 15 wie Hallel (Minderjähriger)	ab	–	ab
	cd	–	cd
	ef	–	ef

Der grundlegende Unterschied zwischen den verschiedenen Interpretationen des Meeresliedes besteht – wie aus der Zuordnung der Vershälften ersichtlich ist – darin, dass R. Neḥemya im Vergleich mit dem Shema‘ den Israeliten einen eigenen Anteil beim Singen der Shira zugesteht. Je nachdem, ob man mit einer Kausalität zwischen der Inspiration des Liedes und dem heiligen Geist rechnet, ist dessen Erwähnung für den Unterschied von Bedeutung. Man sollte meines Erachtens die Shema‘-Hallel-Kontroverse nicht (wie Schäfer) auf diesen Zusammenhang reduzieren, sie aber auch nicht einfach davon abkoppeln. Wie ich bereits angedeutet habe und wie im Kommentar zu der zweiten Traditionseinheit deutlich werden wird, betrifft die Erwähnung des heiligen Geistes im Kontext des Meeresliedes auch noch allgemeinere Aspekte als die Textinspiration.

710 Die Buchstaben bezeichnen Vershälften, jedes Beispiel stellt also die ersten drei Verse dar (vgl. auch Kugel, *Idea*, 116).

Soweit in den Belegen I-VI der Rezitationsmodus der Shira thematisiert wird, gehen alle Meinungen von einer Gegenüberstellung Moses und der Israeliten aus, in der in einer bestimmten Art Wechselgesang praktiziert wird. Dabei wird der Text liturgisch relevanten Modellen entsprechend unterschiedlich auf die beiden ungleichen Gruppen verteilt und in seiner Abfolge festgelegt.[711]

Es drängt sich auf, an dieser Stelle noch einmal das Problem der Begriffsgeschichte von 'Antiphonie' aufzugreifen[712] und die terminologischen Usanzen der Rabbinen hinsichtlich der von ihnen beschriebenen Formen des Wechselgesangs abzuklären. Angesichts der Häufung von Varianten und der vorgefundenen Repetitivität der Beispiele empfiehlt es sich, die allzu eindeutig scheinenden Übersetzungen der Wurzel *ʿ-n-h*[713] vorläufig zu vergessen und statt dessen eine kleine statistische Auswertung vorzunehmen. In den sechs Belegen werden in zehn Anläufen verschiedene Modelle des Wechselgesangs vorgetragen, die mit insgesamt zwanzig Beispielen illustriert werden. Dabei kommt die Wurzel *ʿ-n-h* mindestens zwanzigmal, wenn man die Lesarten einzelner wichtiger Handschriften mitberücksichtigt fünfundzwanzigmal, vor. Aus all diesen Belegen kann man zwar keine spezifische Fachterminologie ableiten, aber es lassen sich doch einige Gesetzmässigkeiten beobachten, die bereits festgestellte Eigenheiten des musikbezogenen Sprachgebrauchs bestätigen und neue Aspekte ins Licht rücken.

711 Als pauschale Beschreibung dieser Situation des Wechselgesangs wurde nicht selten auch die folgende Stelle angeführt: "[Damals sangen] Mose und die Kinder Israel (Ex 15,1). Mose wog soviel wie ganz Israel, und Israel wog soviel wie Mose in der Stunde, als sie das Lied sangen. Eine andere Auslegung: Mose und die Kinder Israel meint, dass Mose das Lied *gegenüber ganz* Israel sang (*amar šīrā ke-neged kol yiśraʾel*)" (MekhY *bešallaḥ Shirta* 1 [p. 116]). Hier ist nicht von 'Antiphonie' die Rede, wie einzelne Übersetzungen suggerieren (z.B. Winter/Wünsche, *Mechiltha*, 112). Auch kann man kaum – wie Schäfer meint – den ersten und zweiten Teil dieses Belegs unter der Ansicht R. Aqibas bzw. R. Neḥemyas veranschlagen (cf. Schäfer, *Untersuchungen*, 51 n. 182). Denn es geht darin weniger um eine räumliche Gegenüberstellung als um die Gleichwertigkeit gänzlich ungleicher Teile. Diese Deutung legt auch eine parallele Stelle nahe, an der Rabbi Jehuda ha-Nasi Mose gegen ganz Israel aufwiegt, um auf die Bedeutung des Propheten hinzuweisen (MekhY *bešallah Shirta* 9 [p. 146]; vgl. auch Goldin, *Song at the Sea*, 67f., 114f.). Ohnehin hat nur der Text der Ed. Horowitz/Rabin das Wort *ke-neged* 'gegenüber', während es in den Lesarten und in der Ed. Lauterbach fehlt. Enns sieht in der zitierten Auslegung wiederum das numerisch-grammatische Problem behandelt, dass sowohl 'Mose' als auch 'die Israeliten' syntaktisch auf das Singular-Verb *yašīr* bezogen sind (Enns, *Retelling*, 7). Diese Singular-Plural-Frage greift auch der relativ späte Beleg in ExR 23,9 (VI) noch einmal auf. Dort schliesst R. Jehoshua b. Levi von der Singular-Form *ʾaz yašīr moše* 'dann sang Mose' in Ex 15,1 darauf, dass der Abschnitt zuerst von Mose und dann erst von den Israeliten gesungen wurde, was wohl im Sinne R. Aqibas zu verstehen ist.

712 Cf. Exkurs 4, p. 251ff.

713 Winter/Wünsche (*Mechiltha*, passim) hat 'anstimmen', Bietenhard (*Tosefta-Traktat Soṭa*, 109 und passim) 'respondieren'; L. Goldschmidt (*Talmud*, Bd. 6, 96, 104) interpretiert die Vortragsvarianten mit 'einwerfen', 'nachsprechen', 'mitsprechen', und Kugel (*Idea*, 116ff.) spricht pauschal von "antiphony", während Schäfer (*Vorstellung*, 48-51) neutral mit 'antworten' übersetzt.

Konstantes Grundmuster für den Wechselgesang ist in allen Sätzen, die ein Modell präsentieren, dass die Reaktion der Gruppe auf die Eröffnung des Einzelnen beschrieben wird mit der Wendung *ʿōnīn aḥaraw* 'sie antworten bzw. setzen ein nach ihm';[714] dies unabhängig davon, ob dann nur die Gruppe weiterspricht oder alle zusammen. Die Grundbedeutung der Wurzel *ʿ-n-h* wird also lediglich dahingehend differenziert, dass der – streng genommen tautologische – Zusatz *aḥaraw* 'nach ihm' den sukzessiven Einsatz verdeutlicht. Demgegenüber wird der Part des Einzelnen mit mehreren Varianten beschrieben. Sowohl beim Shemaʿ als auch beim Hallel kommen Formulierungen mit *qoreʾ* 'er liest (laut aus einem Buch), rezitiert' vor. Doch ziehen Mekhilta (II), Tosefta (III) und Bavli (V) beim Shemaʿ eine Wendung vor, die den Aufruf des Vorbeters stärker markiert: *pōteaḥ teḥīlā* 'er beginnt zuerst'. Demgegenüber wird die Rezitation des Hallel meist präzisiert mit dem Hifʿil der Wurzel *q-r-ʾ*: *maqreʾ* 'er liest vor (um zu lehren)'.[715] Diese Formulierungsmuster setzen sich in den Beispielen in verschiedenem Grad fort: neben der identischen Wiederholung des Modells in allen Beispielsätzen (II, Elʿazar b. Taddai) steht einige Male für den Einsatz der Gruppe noch *ʿōnīn* oder *ʿōnīn aḥaraw* ('sie antworten [nach ihm]'), während in der Mehrzahl der Beispielsätze nur noch eine Markierung für die direkte Rede steht von der Art: *moše ōmer – hem ōmerīm* 'Mose sagt – sie sagen'. Diese verweist indes im Zusammenhang dieser Belege immer auch auf das Ganze: *amar šīrā* 'ein bzw. das Lied singen'.

Die Auswertung von fünfundzwanzig verschiedenen Belegen für die Wurzel *ʿ-n-h* erbringt nicht viel mehr, als was bereits im Exkurs zur Antiphonie erwogen wurde – allerdings auch nicht weniger. Was sich bestätigt, ist die Grundbedeutung des Reagierens; dieses kann im 'Antworten' und 'Entgegnen' bestehen oder auch im 'Einstimmen'. Dabei scheint der Aspekt des 'Singens' weniger der Wurzel selbst anzuhaften als dem Auslöser der Reaktion oder dem Text, mit dem reagiert wird. Selbst wenn man noch den zusätzlichen Einzelbeleg im Dictum R. Joses in Version III berücksichtigt, der naheliegenderweise mit 'anstimmen' oder 'singen' zu übersetzen ist, mag man sich fragen, ob hier nicht die Bedeutung 'sie *reagierten* mit einem Lied' (nämlich auf die Erscheinung der Shekhina) ebenso plausibel wäre.

Bemerkenswert ist schliesslich, dass keiner der Belege, die den Wechselgesang anhand von Ex 15,1 thematisieren und mit der Wurzel *ʿ-n-h* charakterisieren, jenen Vers Ex 15,21 explizit erwähnt, in dem dieses Stichwort vorkommt, wenn von der Antwort Mirjams und der Frauen die Rede ist. Allein in der Mekhilta findet sich ein Hinweis darauf, wie die Rabbinen sich den Anteil der Frauen erklärten, indem sie das Stichwort *wa-taʿan lahem miryam* interpretierten:

714 Zur einzigen Ausnahme in der Tosefta (III) vgl. die Lesart der Hs. Wien (p. 305).

715 Cf. J. Levy, *Wörterbuch*, Bd. 4, 367a-b.

> Und Mirjam stimmte ihnen an: Singt dem Herrn, denn hoch und erhaben ist er, Ross und Reiter warf er ins Meer (Ex 15,21). Die Schrift teilt mit: So wie Mose das Lied den Männern [vor]sang, so sang Mirjam das Lied den Frauen [vor], wie es heisst: Singt dem Herrn etc. (ib.).[716]

Diese Auslegung, die nebenbei bemerkt das Ende des Mekhilta-Traktates *Shirta* darstellt, fällt auf durch die gegenüber dem Anfang gänzlich umgekehrten Proportionen von Schriftzitat und Erklärung. Nachdem Ex 15,1 lang und breit erörtert worden ist, wird hier nur noch eine Analogie hergestellt und der Ausdruck *bnē yiśraʾēl* zum ersten Mal wörtlich als 'Söhne Israels' (mask.) gelesen, um demgegenüber anzuzeigen, dass Mirjam und die Frauen ebenfalls das ganze Lied sangen.[717] Dabei wird das Lemma *wa-taʿan lahem miryam* durchaus ambivalent aufgefasst, zumal das Pronomen *lahem* 'ihnen' sich grammatisch auf einen inkludierenden maskulinen Plural bezieht, im Bibelhebräischen aber oft auch für ein feminines Objekt steht: der Gesang Mirjams ist sowohl eine Entgegnung auf den Gesang Moses und der Israeliten als auch eine Aufforderung an die Frauen. Dazu stellt Rashi die interessante Bemerkung, dass sich bei den schwachen Verben *tertiae y/h* die Formen des Qal und des Hifʿil decken (Kommentar zu Ex 15,21). Er fasst also die Form *wa-taʿan* als Hifʿil mit der Bedeutung 'sie veranlasste zu entgegnen' auf und meint damit, dass Mirjam vorsang und die Frauen nach ihr wiederholten.

Alle diese Beobachtungen machen deutlich, dass die Wurzel *ʿ-n-h* und die angeführten Belege zwar Situationen und Handlungen beschreiben, die wir gewöhnlich musikspezifisch als 'Wechselgesang' bezeichnen. Doch wird durch eine einschlägige Fachterminologie ('Antiphonie', 'respondieren' etc.) der Blick auf Wesentliches verstellt: Die Rabbinen sprechen nicht von einer Aufführung

716 MekhY *bešallaḥ Shirta* 10 (p. 152); Parallele: MekhS *bešallaḥ* (p. 101).

717 Dass Mirjam und die Frauen in den Wechselgesang einbezogen sind, ist auch im samaritanischen *Memar Marqah* angedeutet, wobei die Einzelheiten der Reihenfolge hier nicht ganz klar werden: "Der Prophet Moses sang das Lied (*yšyr šyrth*) Abschnitt für Abschnitt. Jedesmal, wenn er einen Abschnitt beendet hatte, verstummte er, und alle Ältesten antworteten (*ygybwn*) mit dem Vers: Singen will ich dem Herrn, denn hoch und erhaben ist er, Ross und Reiter warf er ins Meer (Ex 15,1). Dann sagte ganz Israel: Meine Stärke und mein Loblied (*zmrty*) und er ward mir zum Heil (ib. 2) bis zu Der Herr ist ein Kriegsheld (*gibbōr*), Herr ist sein Name (ib. 3). Dann verstummten sie, und der Prophet Mose begann zu singen (*yḥl yšyr*). So sang auch Mirjam und sagte: Singt dem Herrn (Ex 15,21) zusammen mit den Ältesten, und die Frauen sangen mit den Israeliten: Meine Stärke und mein Loblied bis zum Ende davon (ib. 2). [Sie sagte:] Hoch und erhaben ist er, und sie sagten: der Pharao und seine Wagen, dessen Macht gross war gegen die Israeliten, Ross und Reiter warf er ins Meer." (MacDonald, *Memar Marqah* § 7 [p. 37]). (Die Lesart *zmrty* in Ex 15,2 ist meines Erachtens fraglich. MacDonald liest *y* als Pronominalsuffix zu *zmrt* und hebt damit die Apokopierung dieses dunklen Ausdrucks auf [Diskussion der Stelle bei Loewenstamm, *The Lord*, 468f.]. Zwar geht die Quelle relativ frei mit dem Schrifttext um, doch wäre wohl auch denkbar, *y* als Abkürzung für den Gottesnamen zu lesen, der sonst in Vers 2 fehlt.)

mit einstudierten Rollen, sondern von einer *performance*, in der sich spontanes Reagieren auf Ereignisse und Interaktion zwischen Beteiligten abspielen. Dabei sind die Aussagen zu allgemein, als dass sich konkrete Anhaltspunkte präzisieren liessen. 'Mose' und 'die Kinder Israel' sind ebenso wenig historische Figuren wie die Rezitation von Hallel und Shema' zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort stattfindet. Vielmehr ist die Rede von geläufigen liturgischen Patterns, die im Laufe der Schriftauslegung von Ex 15 zur Aktualisierung des Meereslied-Paradigmas herangezogen werden.

Soweit mit der Szene am Meer ein Moment der Offenbarung angesprochen ist, in dem sich die Gottheit den Menschen zeigt, verstehen die Rabbinen das Singen des Liedes als eine unmittelbare Reaktion auf diese Erfahrung, mit der die Anerkennung der Gottheit gemeinsam bekundet wird. Dieses Konzept kommt zum Ausdruck in der zweiten Traditionseinheit, die in den Belegen II-V an die Shema'-Hallel-Kontroverse anschliesst. Während im ersten Teil im Zusammenhang mit dem Singen des Liedes vom heiligen Geist gesprochen wird, ist im zweiten von einer visuellen Erfahrung die Rede, dem Erblicken der Shekhina, durch die das Singen ausgelöst wird. Diese konstante Überlieferung, derzufolge auch die Kleinkinder, Säuglinge und Ungeborenen die Shira mitsingen, ist an mehreren Knotenpunkten mit den Meereslied-Auslegungen verknüpft. Zum einen reflektiert sie die Frage nach der 'Gesamtheit Israels', die das Meereslied als kollektives Bekenntnis singt.[718] Diese Frage wird impliziert durch den Einleitungssatz im Dictum R. Joses des Galiläers nach der Version der Tosefta (III): "Als sie aus dem Meer stiegen [...] sangen sie *alle* das Lied." Sie wird ausserdem durch den Text von Ex 15 selbst motiviert, wenn man berücksichtigt, dass in Vers 1 "Mose und die Kinder Israel" das Kollektiv repräsentieren, bis in Vers 20-21 der Auftritt der Frauen die Ganzheit aufspaltet bzw. differenziert. Zum andern knüpft die Auslegung R. Joses an das Stichwort *zē elī* 'dieser ist mein Gott' aus Ex 15,2 an, um in Verbindung mit einem weiteren Schriftvers den Hinweis auf eine sichtbare Erscheinung (die Shekhina) abzuleiten. Zum dritten schlägt die Auslegung R. Joses einen Bogen zum "Midrasch von den Säuglingen", einer gross angelegten aggadischen Überlieferung, die von dem Moment nach dem Durchzug durch das Meer, in dem die Shira angestimmt werden soll, auf eine Begebenheit in der ägyptischen Knechtschaft zurückblendet. Der Midrasch lautet in der Version von Exodus Rabba:

> R. Yehuda sagt: Wer sagte Lobpreis (*amar qillūs*) dem Heiligen, gelobt sei er? Die Säuglinge, dieselben, welche Pharao in den Fluss werfen wollte, weil sie den Heiligen, gelobt sei er, erkannten. – Wie das? – Als die Israeliten in Ägypten waren und eine Frau von den Töchtern Israels gebären wollte, ging sie hinaus aufs Feld und gebar dort [damit ihr Kind nicht entdeckt und getötet werde]; und als sie

718 Vgl. dazu auch die Erweiterungen der Ge'ulla im Seder Rav Amram und im Siddur des Sa'adya Ga'on, die diese Tradition aufnehmen (supra p. 231).

geboren hatte, verliess sie den Knaben, überliess ihn dem Heiligen, gelobt sei er, und sprach: Herr der Welt, ich habe das Meinige getan, tue du nun das deinige.
R. Yoḥanan sprach: Sogleich kam der Heilige, gelobt sei er, in seiner Herrlichkeit sozusagen herab, schnitt ihnen die Nabelschnur ab, wusch sie und salbte sie. Und so sagt auch Ezechiel: DU WURDEST AUFS OFFENE FELD GEWORFEN, WEIL MAN DEIN LEBEN NICHTS ACHTETE (Ez 16,5). Und es heisst: BEI DEINER GEBURT, AM TAGE, DA DU GEBOREN WURDEST, WURDE DEINE NABELSCHNUR NICHT ABGESCHNITTEN (ib. 4). Und es heisst: UND ICH KLEIDETE DICH IN BUNTGEWIRKTE GEWÄNDER (ib. 10). Und: DANN WUSCH ICH DICH MIT WASSER (ib. 9). Und er gab ihm zwei Steine in die Hand; der eine säugte ihn mit Oel [Milch], und einer säugte ihn mit Honig, denn es heisst: ER LIESS ES [sc. sein Volk] HONIG SCHLÜRFEN AUS FELSEN UND OEL AUS KIESELGESTEIN (Deut 32,13). Und sie wurden gross auf dem Feld, denn es heisst: ZAHLREICH WIE DIE PFLANZEN DES FELDES HABE ICH DICH GEMACHT (Ez 16,7). Und als sie gross waren, gingen sie in ihre Häuser zu ihren Vätern, und man fragte sie: Wer hat sich eurer angenommen? Und sie antworteten: Ein schöner und lobenswerter junger Mann kam herab und stillte uns alle unsere Bedürfnisse, denn es heisst: MEIN GELIEBTER IST WEISS UND ROT, AUSGEZEICHNET VOR TAUSENDEN (Cant 5,10).
Und als die Israeliten zum Meer kamen, waren dieselben Säuglinge dort, und sie sahen den Heiligen, gelobt sei er, im Meer und begannen zu sprechen zu ihren Eltern: Dies ist der gleiche, der uns all die Dinge getan hat, als wir in Ägypten waren, denn es heisst: DIES IST MEIN GOTT, ICH WILL IHN PREISEN (Ex 15,2).[719]

Dieser "Midrasch von den Säuglingen" ist entwickelt aus der buchstäblichen Lesung einer Allegorie von Gottes Sorge für das treulose Jerusalem in Ez 16,1-10. Für unseren Zusammenhang entscheidend ist aber die Verknüpftheit dieser Überlieferung mit der Shira und mit der Auslegung von R. Jose dem Galiläer. Der Bezugspunkt für diese Verknüpfung ist das Demonstrativpronomen *zē* 'dieser' in Ex 15,2, das sowohl im "Midrasch von den Säuglingen" als auch in der Auslegung R. Joses als Indikator für ein konkret vor Augen stehendes Objekt aufgefasst wird. In diesem deiktischen Bezug auf eine prinzipiell unsichtbare Gottheit sehen die Rabbinen nun allerdings einen Widerspruch, der exegetisch gelöst werden muss. Indem die kleinen Kinder die Gottheit (laut den Belegen III-V in Gestalt der Shekhina) erblicken, werden sie bewegt, darauf zu zeigen und ein Lied zu singen; und indem sie den Vers Ex 15,2 sagen, stimmen sie eben gerade in die Shira mit ein. Beide Erzählungen reagieren somit auf die implizite Frage: Wie erkannten die Israeliten die Gottheit bei der Durchquerung des Meeres, und wie reagierten sie darauf? Das Ausmass dieser visuellen Offenbarung beschreibt eine Auslegung zum gleichen Vers in der Mekhilta damit, dass

719 ExR 23,8; kürzere Parallelen dieser Überlieferung auch im Targum PsJ (zu Ex 15,2) und in der Version V des Fragmententargums (zu Ex 15,2), wo allerdings der Anthropomorphismus ("der Heilige" steigt selbst herab und wird gesehen) zurückgenommen ist auf Engel und Shekhina; vgl. ausserdem PRE 42 (p. 99b), PesR 47 (p. 189a). Ein früher Reflex auf die Tradition wurde oben bei der Interpretation von Sap Sal X,21 festgestellt (vgl. p. 269 bzw. p. 271).

in jenem Moment am Meer sogar die einfache Magd eine Vision der Gottheit gehabt habe, die sonst nicht einmal den grössten Propheten zuteil wurde.[720]

Ein weiterer Bezugspunkt für die Aggadot von den Säuglingen ist das Stichwort *elohē avī* aus dem zweiten Teil von Ex 15,2. Es erscheint in keinem der Belege, da jeweils – der üblichen Zitierpraxis entsprechend – nur mit einigen Worten auf den gemeinten Vers verwiesen wird, doch kann man davon ausgehen, dass es den Rabbinen selbstverständlich als Kontext präsent ist. Das Lemma אלהי אבי erlaubt vom Konsonantenbestand her zwei Lesarten: *elohē avī* 'der Gott meines Vaters', was mit der Punktierung des masoretischen Textes übereinstimmt, oder *elohay avī* 'mein Gott – mein Vater',[721] was zu den beiden Midraschim passt. Die zweite, allegorische Lesung steht implizit hinter dem ganzen "Midrasch von den Säuglingen", dessen wichtigste Auskunft die väterliche Sorge der Gottheit ist. Damit liefert der Midrasch quasi die Vorgeschichte für die Auslegung R. Joses und zugleich einen weiteren Grund für das Gotteslob der Shira.

Soweit wären die inhaltlichen Anknüpfungspunkte für diese Auslegungstradition geklärt. Hinzu kommt in den Belegen eine implizite Stichwortverbindung, aufgrund derer der Vers Ps 8,3 herangezogen wird, um Ex 15,2 zu erhellen. Das beiden Versen gemeinsame Stichwort ist *ʿōz* 'die Macht'. Der Gedankengang der Auslegung R. Joses des Galiläers lässt sich am klarsten nachvollziehen in der Version des Talmud bavli (V). Hier wird der Psalmvers auch tatsächlich zitiert, so dass die Assoziation verdeutlicht und auch der Ursprung des Wortpaars 'Kleinkind/Säugling' offengelegt wird. Die Version des Yerushalmi (IV) macht diesen Zusammenhang nicht explizit, während in der Tosefta (III) die Begründung verstellt und mit einer Doppelung an das Dictum von R. Meʾir angehängt ist.

Die Auslegung R. Meʾirs schliesslich erweitert den Begriff der Gesamtheit Israels auch auf die Ungeborenen. Die Begründung dafür wird bezogen aus Ps 68,27, dem Nachbarvers jenes Schriftbelegs, der im Hinblick auf die Shi-

720 MekhY *bešallaḥ Shirta* 3 (p. 126f.): "Dies ist mein Gott (Ex 15,2). R. Eliʿezer sagt: Woher entnimmst du, dass eine Magd am Meer sah, was Jesaja und Ezechiel und alle übrigen Propheten nicht gesehen haben? Weil es heisst: [ICH LIESS DIE GESICHTE ZAHLREICH SEIN] UND DURCH DIE PROPHETEN ERSCHEINE ICH IN ÄHNLICHKEIT (Hos 12,11). Und es steht auch geschrieben: ES ÖFFNETEN SICH DIE HIMMEL, UND ICH SAH ERSCHEINUNGEN GOTTES (Ez 1,1). – Ein Gleichnis: Ein König von Fleisch und Blut kam in die Provinz, und um ihn schloss sich rings ein Heereskreis und Helden zu seiner Rechten und zu seiner Linken und Truppen vor und hinter ihm. Und alle fragten: Welches ist der König? Weil er Fleisch und Blut war wie sie. Aber als sich der Heilige, gelobt sei er, am Meer offenbarte, brauchte kein einziger von ihnen zu fragen: Welches ist der König? Sondern so, wie sie ihn sahen, erkannten sie ihn. Sie öffneten alle ihren Mund und sprachen: DIES IST MEIN GOTT, ICH WILL IHN VERHERRLICHEN (Ex 15,2)."

721 Diese Deutung wird im Zusammenhang mit anthropomorphen Gottesvorstellungen diskutiert bei P. Winter, *Lc 2,49*, 171ff.

ra bereits im Midrasch über den Vortritt Israels vor den Engeln begegnet ist. Motivischer Anhaltspunkt ist hier sicher auch das Gotteslob in "Versammlungen"[722]. Die Auslegung selber aber beruht auf dem figurativen Gebrauch des Wortes *maqōr* 'Quelle', der R. Me'ir erlaubt, seine Ansicht mit diesem Vers zu begründen. Denn wie der relativ späte Midrasch zu den Psalmen erklärt, ist das Wort 'Quelle' eine Metapher für den schwangeren Mutterleib, aus dem die Kinder Israels geboren werden.[723] Die dem Alter nach absteigende Erweiterung des Gesamtheitsbegriffs (antwortend auf die Frage: wie jung können Menschen sein, um doch schon zur 'Gemeinde Israels' zu gehören?) beginnt, wenn man so will, schon im Dictum R. Aqibas, das im Blick auf die Shira den minderjährigen Knaben in die Rezitation des Hallel einbezieht. In der Mekhilta (II) ist der Gedanke weitergeführt, indem eine Erörterung über die Bedeutung von *ʿōlel* 'Kleinkind' und *yōneq* 'Säugling' die Auslegungen von R. Jose und R. Me'ir verbindet.[724] In diesem Zusammenhang wird auch der in den Belegen III-V gar nicht erwähnte Vers Job 3,16 angeführt, in dem von *ʿōlelīm* (ungeborenen) 'Kindern' die Rede ist, die nie das Licht der Welt gesehen haben. Damit ist schliesslich auch der letzte Faden geknüpft, nämlich der zu dem Dictum R. Tanḥums im Talmud bavli (V), das auf eine Frage antwortet, welche ohne Bezug auf Job 3,16 willkürlich schiene. R. Tanḥum reagiert also auf einen Widerspruch zwischen den Meinungen R. Joses und R. Me'irs. Dieser besteht darin, dass die nicht sehenden Ungeborenen das Lied mitgesungen haben sollen, welches ja durch das Sehen der göttlichen Erscheinung ausgelöst wurde. Mit dem Hinweis auf die vorübergehende Transparenz der Bauchwand wird dann nicht nur die Auslegung R. Me'irs zusätzlich legitimiert, sondern auch das Ausmass der Offenbarung mit einem weiteren Wundermoment beschrieben.[725]

Indem ich den verschiedenen Knotenpunkten und den mehr oder weniger sichtbaren Verbindungsfäden in der Überlieferung von den singenden Kindern nachgegangen bin, mag klar geworden sein, dass alle ihre Versionen und einige zusätzliche Auslegungen zu einem dichten Netz von Überlieferungen gehören. Dabei wiederholen sich einige Muster, bisweilen ist ein zusätzliches Element eingeknüpft oder auch ein Faden unterbrochen. – In welche Richtungen hat nun diese zweite Traditionseinheit das Singen der Shira differenziert, und wel-

722 Ich behalte auch hier die wörtliche Übersetzung des Ausdrucks bei (vgl. die Projektion der modernen Bedeutung von *maqhelōt* in der Übersetzung des Schriftverses durch Goldberg: "in *Chören* preiset Gott" [*Untersuchungen*, 205]).

723 MTeh 68,14 (p. 160b); vgl. Jastrow, *Dictionary*, 830a.

724 Vgl. auch die Diskussion über das Alter der betreffenden Kinder zwischen Rabbi und R. Jose dem Galiläer (MTeh 8,5 [p. 39a]).

725 Der Vergleich mit *aspeqlarya* (אספקלריא) meint hier nicht 'Spiegel', sondern durchsichtiges Glas (vgl. auch den Hinweis MTeh 8,5 [p. 39a]). Von besonderer Bedeutung dürfte hier aber sein, dass das griech.-lat. Lehnwort in der rabbinischen Literatur auch als Metapher für prophetische Visionen dient (Krauss, *Lehnwörter*, Bd. 2, 93a [liest *ispaqlaria*]).

che Vorstellungen der Rabbinen bezüglich der Musik sind damit konkretisiert worden? Ich fasse die wichtigsten Punkte zusammen:

Die Beteiligung der Kleinkinder, Säuglinge und Ungeborenen betont den für die Bedeutung der Shira essentiellen Aspekt der Gesamtheit, der bereits im Text von Ex 15 mit der Erwähnung der "Kinder Israels" und der "Frauen" angelegt ist. Das Singen aller ist die unmittelbare und adäquate Reaktion auf eine göttliche Erscheinung im Zusammenhang mit einer Wundertat, die von vornherein auf das Kollektiv gerichtet war. Im Wiedererkennen der Kinder drückt sich zudem die Erinnerung an bereits erfahrene Wunder aus, womit wiederum der paradigmatische Charakter der Shira angesprochen ist. Dabei ist das Singen dieser 'Kleinsten', da die der Sprache noch nicht Mächtigen auf einmal das Lied mitsprechen bzw. -singen oder es gar als erste anstimmen, selbst ein Wunder. Vielleicht sind ihre vorsprachlichen Laute allerdings gerade jenen Lauten näher oder vergleichbar, die das Hebräische als einschlägiges Vokabular für Singen und Lobpreisen bereithält: *gyl* 'jauchzen', *qōnen* 'klagen', *rinnen* 'jubeln' usw. als vom normalen Sprechen abweichende stimmliche Äusserungen.

Das Besondere der Shira besteht darin, dass sie durch all die angesprochenen Aspekte ausgelöst wird und diese selbst zum Ausdruck bringt. Das bedeutet anders formuliert, dass das Singen der Shira die mit ihr in Verbindung gebrachte Besonderheit des Momentes sowohl repräsentiert als auch immer wieder evoziert.

9.2. Strukturen einer rabbinischen Hermeneutik des Liedes

Im vorangehenden Kapitel habe ich an einer Reihe von Belegen, die sich exegetisch direkt mit dem Meereslied auseinandersetzen, aufgezeigt, welche Bedeutungen mit dem Singen dieses Liedes und von Liedern allgemein in Verbindung gebracht werden. Diesem inhaltlich-thematischen Aufriss wird im folgenden eine Sammlung von Belegen gegenübergestellt, die an der Oberfläche in erster Linie durch ein formales Kriterium untereinander verknüpft sind: sie beziehen sich alle in irgendeiner Weise auf die inzwischen wohlbekannte Wurzel *š-y-r* 'singen'. Dadurch wird ein weit verzweigtes Geflecht von midraschischen Auslegungen zu einzelnen Schriftstellen erfasst, die zum grossen Teil wiederum direkt oder indirekt mit Ex 15 verknüpft sind. Indem dieses Netz ausgebreitet, seine Knotenpunkte und Verbindungsfäden beschrieben werden, erschliessen sich die Denkformen des rabbinischen Diskurses weiter, und es vergrössert sich das Spektrum der Zusammenhänge, in denen musikbezogene Vorstellungen artiku-

liert werden. Das Bild wird sich zudem verdichten vor dem Hintergrund des in Kapitel 9.1. behandelten Materials.

Natürlich ist das mit der getroffenen Auswahl sich bildende Netz ein virtuelles, nicht nur, weil es sich über eine weitgehend mündliche und langfristig verschriftlichte Bibliothek erstreckt, sondern auch, weil die Fäden, aus denen es geknüpft ist, dort oft nicht explizit gezeigt werden. Die Frage, ob mit dem Beziehungsnetz, das dank der Fokussierung auf die Wurzel *š-y-r* in Erscheinung tritt, auch ein rabbinisches Wahrnehmungskriterium getroffen ist, lässt sich daher nur spekulativ beantworten. Doch scheint es legitim, eine Frage systematisch an die Quellen heranzutragen, für die sich zahlreiche Spuren finden, auch wenn sie von den Quellen selbst nicht als Thema formuliert worden ist.

Die analytische Darstellung der Belege selber ist, wie sich zeigen wird, ein eminent hermeneutisches Unterfangen, weil einerseits die Fragen gefunden werden müssen, auf welche die Auslegungen antworten, und andererseits die Mittel und Methoden aufzuspüren sind, mit denen die Antworten gegeben und die Verbindungen geschaffen werden. Immerhin gibt es genügend deutliche Hinweise, welche über die Auslegungsverfahren Auskunft geben und eine Vorstellung davon vermitteln, welch komplizierte Verbindungswege bisweilen eingeschlagen werden.

Eines der wichtigsten Verfahren, das in den folgenden Belegen zur Anwendung kommt, ist das, was Isaak Heinemann als "Scheinetymologie" (*etymolōgya medummā*)[726] beschrieben hat, die assoziative Verknüpfung von homophonen oder homographen Wortformen mit dem Zweck, neue Bedeutungen des Schrifttextes zu produzieren. Das Verfahren der Scheinetymologie operiert konkret mit Assonanz, Metathese von Wurzelkonsonanten und anderen Arten des Wortspiels, aber auch mit der metaphorischen Deutung von konkret Gemeintem oder umgekehrt mit der buchstäblichen Lesung von Metaphern. Diese kreativen Freiheiten der Interpretation werden natürlich begünstigt durch das Fehlen von Punktation im kanonischen Text, auf den sich der Midrasch bezieht. Damit mag auch zusammenhängen, dass die produktive Phase des Midrasch vor der Festlegung des masoretischen Textes liegt. Der blosse Konsonantentext erlaubt oft mehrere 'Lesarten', die dem einfachen Schriftsinn weitere Bedeutungsebenen hinzufügen. Da der rabbinische Diskurs diese Lesarten aber grundsätzlich nicht wertet, sondern sie allesamt mit sinnvollen Deutungen zu legitimieren sucht, werden oft in ganz unerwarteter Weise die verschiedensten semantischen Felder zueinander in Beziehung gesetzt.

Wenn ich im folgenden ein knappes Dutzend Knotenpunkte des ausgeworfenen Netzes beschreibe,[727] geht es weniger darum, einen vollständigen Kom-

726 I. Heinemann, *Darkhe ha-Aggada*, 117ff.

727 Die Anregung dazu verdanke ich einem Hinweis Scholems (*Jewish Gnosticism*, 24) und der Zusammenstellung von zehn Belegen durch Ithamar Grünwald (*Mi-Darkhē ha-Midraš*), mit

mentar zu den einzelnen Belegen zu liefern, als vielmehr darum, sich unter dem genannten Kriterium auf die Verbindungslinien und die damit konnotierten Bedeutungen zu konzentrieren. Dabei ist es wesentlich festzuhalten, dass die Anordnung nichts mit Abhängigkeiten der Belege untereinander zu tun hat, sondern lediglich einem nach methodischen Gesichtspunkten gewählten Weg folgt, dessen Stationen der Übersichtlichkeit halber numeriert sind (Nr. 1-10).

9.2.1. Von singenden Blumen und Kühen

1. Der am dichtesten ausgestaltete Midrasch, der möglicherweise auch anderen zugrunde liegt, ist eine aggadische Auslegung zum Vers 1Sam 6,12, die in mehreren Versionen überliefert ist.[728] An der auszulegenden Stelle ist die Rede von zwei Kühen, die einen Wagen mit der Bundeslade aus dem feindlichen Lager der Philister zurück in die Stadt Bet Shemesh ziehen:

I bAZ 24b[729]

DIE KÜHE LIEFEN GERADEAUS IN DER RICHTUNG NACH BET SHEMESH; [AUF DERSELBEN STRASSE GINGEN SIE DAHIN, BESTÄNDIG BRÜLLEND, UND WICHEN NICHT ZUR RECHTEN NOCH ZUR LINKEN] (1Sam 6,12). – Was heisst 'geradeaus' (*wa-yiššarnā*)? – R. Yoḥanan sagte im Namen R. Me'irs: Sie sangen ein/das Lied (*amrū šīrā*). – R. Zutra bar Tuvya sagte im Namen Ravs: Sie richteten ihre Gesichter geradeaus, zur Lade hin, und sangen ein Lied. – Welches Lied sangen sie? – R. Yoḥanan sagte im Namen R. Me'irs: DANN SANG[EN] MOSE UND DIE KINDER ISRAEL (Ex 15,1). Und in seinem eigenen Namen sagte R. Yoḥanan: Und ihr werdet sprechen an jenem Tage: DANKET DEM HERRN, RUFET AN SEINEN NAMEN [TUT KUND UNTER DEN VÖLKERN SEINE TATEN, VERKÜNDET, DASS SEIN NAME ERHABEN IST] (Jes 12,4). – R. Shim'on b. Laqiš sagte: den verwaisten[730] Psalm, nämlich: EIN PSALM: SINGT DEM HERRN EIN NEUES LIED, DENN ER HAT WUNDER GETAN; ES HALF IHM SEINE RECHTE UND SEIN HEILIGER ARM (Ps 98,1). – R. El'azar sagte: DER HERR WARD KÖNIG, ES ZITTERN DIE VÖLKER (Ps 99,1). – R. Shmu'el bar Naḥmani sagte: DER HERR WARD KÖNIG, MIT HOHEIT HAT ER SICH GEKLEIDET (Ps 93,1). – R. Yiṣḥaq der Schmied sagte: Juble, juble (*rōnī*), Akazie, erhebe dich in deiner grossen Pracht, die du mit goldenem Gewebe umgürtet bist, im Innern des Palastes gepriesen und mit Schmuck über Schmuck geziert. – R. Ashi bezog [die Auslegung] R. Yiṣḥaqs auf das folgende: Und wenn die Lade sich in Bewegung setzte, sprach Mose: ERHEBE DICH, O HERR (Num 10,35). – Und was sagten die Israeliten? – R. Yiṣḥaq sagte: Juble, juble, Akazie etc.

dem meine eigenen Überlegungen zu diesem 'Midraschnetz' zu diskutieren ich im Frühjahr 1994 Gelegenheit hatte.

728 Dazu auch Grözinger, *Musik und Gesang*, 64-68.

729 Parallelen: GenR 54,4 (p. 581f.), SER 11 (12) (p. 58), Tan *wa-yaqhel* § 7 (p. 131a), MShmuelB 12,3 (p. 82), MBer 54,9.

730 Nach Rashi (zur Stelle), weil kein Autor genannt wird, nach den Tosafot, weil bei diesem Psalm nicht angegeben ist, zu welcher Gelegenheit er gedichtet oder rezitiert wurde.

Auslöser für diesen "Midrasch von den singenden Kühen"[731] ist offenkundig die grammatische Unregelmässigkeit der Verbform *wa-yiššarnā* und deren lautliche Ähnlichkeit mit Imperfektformen der Wurzel *š-y-r* 'singen', z.B. der Form *yašīr* 'er sang' aus Ex 15. Die Auslegung geht aus von dem Lemma *wa-yiššarnā*, das in dieser Form nur einmal im ganzen Tanakh vorkommt, und macht sich im weiteren den Umstand zunutze, dass die Wurzel *š-y-r* zu der Klasse der schwachen (d.h. unregelmässigen) Verben gehört und daher besondere grammatische Eigenschaften aufweist. Hier wie auch in den folgenden Auslegungen ist von Bedeutung, dass das Verb *š-y-r* als sogenannt 'hohle Wurzel' nur zwei Radikalkonsonanten mit einem Langvokal in der Mitte aufweist. Für scheinetymologische Interpretationen hat das zur Folge, dass entweder dieser labile Langvokal oder ein Prä- bzw. Suffix als dritter Wurzelkonsonant aufgefasst und so mit einer andern Wurzel in Verbindung gebracht werden kann.[732]

Zunächst lautet der Pshat, der einfache Schriftsinn des Verses: "und die Kühe richteten sich geradeaus (*wa-yiššarnā*) auf dem Weg". Die assoziative Verbindung zwischen der Wurzel *y-š-r* 'geradeaus gehen, recht sein bzw. tun' und der Verbform *yašīr* 'er sang bzw. wird singen' erzeugt nun aber Sinn auf einer weiteren Bedeutungsebene. Demnach besteht das Geradeausgehen bzw. das Rechthandeln der Kühe gerade darin, dass sie in der gegebenen Situation ein Lied singen.

Sodann wird die Frage aufgeworfen, welches Lied sie singen. Als erste Möglichkeit ist im Namen R. Me'irs, also einer tannaitischen Autorität, das Lied Ex 15 angeführt. Diese Antwort ist schon im ersten Dictum R. Me'irs "sie sangen *šīrā*" angedeutet, insofern als der Terminus *šīrā* 'Lied', wie wir im letzten Kapitel gesehen haben, sowohl unbestimmter Gattungsbegriff als auch determinierter Eigenname für Ex 15 sein kann. Dieser intertextuelle Bezug, der die ganze Auslegungseinheit weitgehend bestimmt, wird explizit gemacht in einer Parallele des gleichen Midrasch:

> II GenR 54,4 (p. 581f.)
> Es steht geschrieben: UND DIE KÜHE GINGEN GERADEAUS AUF DEM WEGE (1Sam 6,12). Geradeaus gehend wandten sie ihre Gesichter der Lade entgegen und sangen ein Lied (*amrū šīrā*). – Welches Lied sangen sie? – R. Me'ir sagt: *šīrat ha-yam* 'das Meereslied' sangen sie, denn es heisst hier: SIE GINGEN UND BRÜLLTEN (*halekhū halōkh we-gaʿō*) (1Sam 6,12), und es steht anderswo: DENN HOCH ERHABEN IST ER (*gaʾō gaʾā*) (Ex 15,1). [...][733] – R. Shmu'el bar Naḥman sagt: Wieviel Mühe hatte

731 Vgl. dazu Scholem, *Jewish Gnosticism*, 24f.

732 Die Form *wa-yiššarnā* fällt dadurch auf, dass das ältere semitische Präfix *y-* für die 3. Person fem. Pl., das später analog zur 2. Person fem. Sg. zu *ti-* wird, ausser in 1Sam 6,12 lediglich an zwei weiteren Stellen vorkommt (Gen 30,38; Dan 8,22; vgl. Gesenius/Kautzsch, *Grammatik*, §§ 71 und 74k).

733 Hier folgt eine fünfgliedrige Aufzählung weiterer Lieder.

[Moses] ben Amram, bis er den Leviten ein/das Lied beigebracht hatte, und ihr [sc. Kühe] sagt ein Lied von selbst; möge eure Kraft so bleiben.

Das Dictum R. Me'irs in dieser wohl älteren Version des Midrasch Genesis Rabba deckt auf, dass sich die Verknüpfung mit Ex 15 nicht allein aus der lautlichen Assoziation der Wurzeln *y-š-r* und *š-y-r* ergibt. Vielmehr beruht die ganze Interpretation – wie die Begründung R. Me'irs deutlich macht – auf einer weiteren Homophonie, nämlich zwischen dem auszulegenden und dem Bezugsvers, von dem hier ein anderer Ausschnitt zitiert wird: es ist die Assonanz zwischen den Wörtern *gaʿō* (für das Muhen der Kühe) und *gaʾō* (für die Erhabenheit Gottes).[734] Mit dieser Verbindung zweier Schriftverse begründet die Auslegung R. Me'irs nicht nur, *dass* die Kühe gesungen haben, sondern zugleich auch, *welches Lied* sie gesungen haben. Bedeutsam für den ganzen "Midrasch von den singenden Kühen" ist nun aber vor allem die Koppelung der beiden auf Scheinetymologie basierenden Auslegungen. Mit der ersten (*y-š-r*/*š-y-r*) verdeutlicht sich ein erstes Mal die Vorstellung, dass jede stimmliche Äusserung von Lebewesen in Gegenwart der Gottheit nur eine Artikulation des Lobpreises (wie ihn allen andern Liedern voran die Shira ausdrückt) sein kann.[735]

Wenn nun den Kühen im Namen von R. Me'ir als erstes das Meereslied in den Mund gelegt wird, so wird damit offensichtlich auch auf eine situative Analogie angespielt: so wie die Israeliten am Meer im Anblick der göttlichen Offenbarung ein Lied anstimmten, so singen hier die Kühe angesichts der Lade, in deren Umgebung sich die Shekhina als irdische Repräsentanz der Gottheit zeigt. Im Subtext des Midrasch kommt es also zu einer Kontamination der Form *wa-yiššarnā*, wörtlich 'sie gingen geradeaus', mit der figurativen Bedeutung 'das Richtige tun' und der Bedeutung des Homonyms *š-y-r* 'singen'. Dass die Kühe gleichnis- und vorbildhaft auch für die Israeliten stehen, macht überdies ein Kommentar Rashis deutlich, der sich auf die beiden midraschischen Überlieferungen bezieht.[736] Rashi erklärt die auffällige "androgyne" Form *wa-yiššarnā* mit ihrem maskulinen Präfix und ihrem femininen Suffix so, dass zusammen mit den Kühen auch ihre ungeborenen Föten (*wwldym*) – deren Geschlecht ja noch nicht bestimmbar ist – das Lied sangen.[737] Damit ist offenkundig eine Verbindung hergestellt zu der oben erörterten Meinung R. Me'irs, derzufolge

734 Zwar sind die Konsonanten 'ʿ/ʾ' phonetisch verschieden, doch werden sie im mittelhebräischen Sprachstand und in der rabbinischen Literatur nicht selten gleichgesetzt bzw. vertauscht (vgl. dazu I. Heinemann, *Darkhe ha-Aggada*, 112f.).

735 Vgl. zu dieser Vorstellung auch den Abschnitt 2, p. 328ff.

736 Zu 1Sam 6,12, Lemma *wa-yiššarnā*.

737 Mit Rücksicht auf den Kontext der Stelle (1Sam 6,7) müssen hier die ungeborenen Jungen gemeint sein. Diese Bedeutung führen auch Levy und Jastrow bezüglich anderer Stellen an (J. Levy, *Wörterbuch*, Bd. 1, 503a; Jastrow, *Dictionary*, 374a).

auch die ungeborenen Kinder in den Gesang der Shira einstimmten (cf. p. 304 bzw. p. 319ff.).

Die weiteren als mögliche Lieder genannten Textstellen, die in den beiden Hauptrezensionen des "Midrasch von den singenden Kühen" aufgezählt werden, stammen nicht nur aus wohlbekannten Psalmen und nehmen mehr oder weniger ausdrücklich die Liedthematik auf,[738] manche weisen auch direkte intertextuelle Bezüge zu Ex 15 auf[739] und verdichten so das durch die Scheinetymologie geknüpfte Bedeutungsnetz. Das von R. Yiṣḥaq angeführte Lied schliesslich ist eine Hymne aus dem Kreis der sogenannten Merkava- und Hekhalot-Mystiker.[740] Auch hier scheint eine klangliche Assoziation ausschlaggebend zu sein, nämlich die Aufforderung des ersten Verses: "Juble, juble (*rōnī rōnī*) Akazie, erhebe dich usw." Denn die Version II überliefert an dieser Stelle im Namen von R. Elyahu die Form *rōmī rōmī* 'erhebe dich'.[741] Dieser Anfang der Hymne klingt wurzelverwandt an die Wendung *wa-ʾarōmemenhū* 'ich will ihn erheben' aus Ex 15,2 an. Adressatin der Hymne ist die Shekhina, deren Präsenz mit der Synekdoche 'Akazie' (*šīṭā*) für die aus diesem Holz gefertigte Lade poetisch umschrieben wird. Deutlich ist in der Mehrzahl der zitierten Lieder das Motiv der Akklamation und der Anerkennung der Königsherrschaft Gottes zum Ausdruck gebracht, das liturgisch auf die Verse Ex 15,11 und 18 zentriert ist.[742]

Der ganze Midrasch schafft somit ein Bezugsfeld, in dem das Geradeausgehen der Kühe, wenn sie ihre Stimme laut werden lassen, zum Singen wird. Das heisst, dass die Kühe angesichts der Präsenz der Gottheit im Bereich der heiligen Lade angemessen reagieren und ihre Stimme zum Gotteslob erheben.[743] Diese gegenseitige Sinnstiftung wirkt nicht zuletzt auf das Verständnis des Meeresliedes (Ex 15) zurück, insofern als auch das Singen von Moses und Israel als 'Geradeausgehen' und richtiges Handeln anzusehen ist. Dieser Aspekt ist ausgeführt in einer weiteren Version des Midrasch:

III Tan *wa-yaqhel* § 7 (p. 131a)

Zur Stunde, da die Philister die Lade erbeutet hatten und sie wieder zurückschicken wollten, brachten sie sogleich die Kühe und spannten sie, wie es Brauch ist, mit

738 Vgl. Rashi zu 1Chr 16,35: "David verordnet einen Psalm im Morgengebet, einen im Abendgebet."

739 Vgl. Jes 12,4 mit Ex 15,3; Ps 98,1 mit Ex 15,6.11; Ps 99,1 mit Ex 15,18; Ps 93,1 mit Ex 15,1.

740 Vgl. Scholem, *Jewish Gnosticism*, 24f.; zur zentralen Rolle des Gesangs in den Hekhalot-Texten, die in visionären Beschreibungen auf die Vereinigung von himmlischer und irdischer Liturgie zielen, vgl. Grözinger, *Musik und Gesang*, 281ff.

741 So auch MShmuelB 12,3 (p. 82); MBer 54,9; vgl. zu Version II allerdings auch die Lesart *rōnī* (Ed. Theodor/Albeck, p. 581, Kommentar zu Z. 6).

742 Im letzten hymnischen Gesang sieht Grözinger "ein echtes Thronaufforderungslied", das in den Umkreis der mystischen Literatur gehört (Grözinger, *Musik und Gesang*, 67).

743 Vgl. auch die Lesart zu *wa-yiššarnā*: *amrū šīrā naʾā* 'sie sangen ein *schönes* Lied' (GenR 54,4 [Ed. Theodor/Albeck, p. 581, Kommentar zu Z. 2]).

ihrem Hinterteil zur Lade [die auf dem Wagen stand] hin. Aber die Kühe erkannten und verstanden sogleich, was ihnen aufgeladen worden war. Sie wandten ihre Gesichter zur Lade hin und führten die Lade vor sich her, wie es heisst: UND DIE KÜHE RICHTETEN SICH GERADE AUS (*wa-yiššarnā*) AUF DEM WEGE (1Sam 6,12). – Was heisst [der Ausdruck] *wa-yiššarnā ha-parōt* [noch]? – Dass die Kühe ihre Mäuler öffneten und ein Lied sangen (*amrū šīrā*).

Auch dieser Midrasch legt die Form *wa-yiššarnā* in zwei Richtungen aus, zuerst abgeleitet von der Wurzel *y-š-r* 'geradeaus gehen', dann von der Wurzel *š-y-r* 'singen'. Der Akzent liegt hier auf der intuitiven Einsicht der Tiere, sich dem Bereich der Gottheit zuzuwenden, um sie direkt (*yašar*) zu schauen. Damit ist hier wie auch in der Version II verbunden, dass die Kühe aus eigenem Antrieb, als Folge ihres verstandesmässigen Erkennens zum Gesang anheben. Diese Reaktion der Kühe – die immer noch als Allegorie für die Israeliten zu verstehen sind – ist umso bedeutsamer, wenn man den Kontext des ausgelegten Verses in Betracht zieht. In der biblischen Erzählung sind die Kühe nämlich Objekte einer Versuchsanordnung, mit der die Philister herausfinden wollen, ob ein Zusammenhang besteht zwischen ihrer Eroberung der Lade und den Plagen, die seither über sie gekommen sind, ob es also besser wäre, die Lade zurückzugeben, die sie gerne als Beute behalten hätten. Der von den Priestern und Wahrsagern empfohlene Versuch ist so angelegt, dass zwei säugende Kühe, die noch nie ein Joch getragen haben (und folglich widerspenstig sein dürften), vor die Lade gespannt werden, während man ihre Kälber zu Hause einsperrt. Sollten die Kühe trotz dieser Hindernisse die Lade zu den Gegnern zurückführen, so würde man das als Zeichen für das Eingreifen von deren Gottheit anerkennen. Bereits in der biblischen Erzählung selber wird es als ein Wunder aufgefasst, dass die Kühe nicht auf die Suche nach ihren Kälbern gehen, sondern schnurstracks den Weg auf die Seite der Israeliten einschlagen, um die Lade mit dem kostbaren Inhalt, der Tora, zurückzubringen (1Sam 6,6-12). Der Midrasch überhöht das wundersame Verhalten der allegorisierten Kühe noch, indem er ihnen den Verstand zuschreibt, dass man dem Heiligtum nicht den Rücken zuwendet, und vor allem, indem er ihr Brüllen als freiwilligen Lobgesang interpretiert.

Die Verbindung dieses Midraschkomplexes mit der Shira scheint über die Assoziation von Wortformen hinaus nicht zuletzt auch dadurch motiviert, dass einige Analogien in der Anlage der Exodus-Erzählung und diesem Bericht bestehen, der sich selbst typologisch auf das Verhalten "der Ägypter und des Pharaos" bezieht (1Sam 6,6). Bei alledem werden im Dictum von R. Shmu'el bar Naḥman (Version II) schliesslich sogar die Israeliten gegen die Kühe ausgespielt, dies abermals durch die Verknüpfung von Homonymen mit den bereits traktierten Stichwörtern. Als Auslegung wird so gewonnen, dass sich Mose bemühen musste (*yigga'*),[744] den Leviten (d.h. den Israeliten) das Lied beizu-

744 Auch hier wird die Bedeutungserweiterung durch die Assoziierung schwacher Verben (*n-g-'*/ *g-'-h*) ermöglicht.

bringen – was natürlich mit allen andern Auslegungen von Ex 15 kollidiert –, während die Kühe dafür beglückwünscht werden, dass sie das Lied von selbst (*me-elēhen*) gesungen haben.[745]

2. Ein ähnlicher kombinierter Assoziationsvorgang wie im vorangegangenen Beispiel ist wirksam für einen Satz im *Pereq Shira* 'Kapitel vom Gesang', einem ausgedehnten Aufzählungsmidrasch.[746] Der *Pereq Shira* gibt in der Art eines Merkspruches eine Ordnung der Welt wieder, wonach alle Elemente der Schöpfung – angefangen bei Himmel und Erde, Tag und Nacht, über Gestirne, Witterungsformen und geographische Erscheinungen bis zu Pflanzen und Tieren aller Arten – ein Lied zum Lob ihres Schöpfers singen. Die Reihung der annähernd hundert Glieder erfolgt nach einem stereotyp wiederkehrenden Schema:

Das Geschöpf x – Was singt es? – y [Zitat eines Schriftverses als Liedtext].

Gegen Ende von *Pereq Shira*, nach der pauschalen Aufzählung von Gross- und Kleinvieh, in der sich auch die biblischen Reinheitsvorstellungen widerspiegeln, kommt als erste Spezies der Stier an die Reihe:

I BHM 3 (p. 103)[747]

Der Stier (*šōr*), was sagt er? – DAMALS SANGEN (*āz yašīr*) MOSE UND DIE KINDER ISRAEL DEM HERRN DIESES LIED UND SIE SPRACHEN FOLGENDERMASSEN: SINGEN WILL ICH DEM HERRN, DENN HOCH ERHABEN IST ER, ROSS UND REITER WARF ER INS MEER (Ex 15,1).

Natürlich wird man dem *Pereq Shira* als Ganzem nicht gerecht, indem man einen einzelnen Paragraphen daraus herausgreift. Es geht also hier keinesfalls darum, Beobachtungen, die sich aus diesem isolierten Abschnitt ergeben, auf den ganzen Midrasch und seine Struktur zu extrapolieren. Immerhin ist es aber frappant festzustellen, welche Assoziationsmuster diesem einen Beispiel offenbar zugrundeliegen. Bereits der Schlüsselbegriff *šōr* 'Stier' weist aufgrund der Assonanz mit *š-y-r* (zwei gleiche Wurzelkonsonanten mit labilem Langvokal) im Sinn einer Scheinetymologie in die Richtung von Ex 15,1. Darüber hinaus scheint in diesem Paragraphen ein zweifacher intertextueller Bezug die Verknüpfung von Lemma und Belegvers zu motivieren. Zum einen ist an eine innerbiblische Assoziation zu denken, über welche der Gesang des Stiers 'sachlich' motiviert werden kann, zum andern scheint die im ersten Beispiel darge-

745 Levy deutet *yēšar* (*ḥaylkhen*) 'seid glücklich, möge eure Kraft erstarken' als Derivat der bibelhebräischen Wurzel *'-š-r*, so dass sich mit einem Lautwechsel von *'* zu *y* die homonyme Wurzel *y-š-r* ergibt (J. Levy, *Wörterbuch*, Bd. 2, 275a). Zum Aspekt des 'Lied-Lehrens' vgl. Deut 31,19 und 2Sam 1,18.

746 OsM, *Pereq shira* (p. 523b); vgl. dazu Siddur Baer, 547-52, Grözinger, *Musik und Gesang*, 12, und die kommentierte kritische Edition von Bet-Arye (*Pereq Shira*).

747 Parallelen: BatM 1,110; OsM (p. 523b); Siddur Baer, 552.

legte Überlieferung auch bei dieser Auslegung im Hintergrund zu stehen. In Job 6,5 steht die rhetorische Frage: "Schreit ein Wildesel beim frischen Gras oder *brüllt* ein Stier (*yigʿē šōr*) bei seinem Futter?" Die stimmliche Artikulation des Rindviehs wird hier – wie in 1Sam 6,12 – mit der Wurzel *g-ʿ-h* benannt, einer Wurzel wohlbemerkt, die im ganzen Tanakh nur an diesen beiden Stellen vorkommt und allein schon deshalb besondere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Dass die im ersten Beispiel angezeigte Scheinetymologie in der Verbindung zwischen dem Laut des Rindes (*g-ʿ-h*) und dem Ausdruck für die Erhabenheit Gottes (*g-ʾ-h*) keine einmalige Auslegungsidee ist, beweist das folgende Dictum:

II bHag 13b[748]

Resh Laqish sagte: Was ist es, das geschrieben steht: SINGEN WILL ICH DEM HERRN, DENN HOCH ERHABEN (*gaʾō gaʾā*) IST ER (Ex 15,1)? – [Es meint:] Ein Lied (*šīrā*) für den, der erhaben ist über die Erhabenen. Wie der Meister gesagt hat: König[749] der Wildtiere ist der Löwe, König des Viehs ist der Stier, König der Vögel ist der Adler; und der Mensch ist erhaben über sie alle. Aber der Heilige, gelobt sei er, ist erhaben über sie alle und über die ganze Welt.

Auslöser für diesen Midrasch ist die figura etymologica *gaʾō gaʾā* in Ex 15,1, die ungefähr wiedergegeben werden kann mit der Wendung 'erhaben, ja erhaben ist er'. Diese semantische Redundanz im Text wird nun gleichsam als Superlativ umgedeutet in dem Sinn, dass 'der Erhabenste unter den Erhabenen' ein Lied verdient. Die im Namen von R. Shimʿon b. Laqish überlieferte Midrasch evoziert mit der Aufzählung von vier erhabenen Wesen die Vision des Propheten Ezechiel aus Ez 1,5-10.[750] Dort ist die Rede von vier viergesichtigen Wesen (Mensch, Löwe, Stier, Adler), die den feurigen Thronwagen stützen.[751] Sowohl Löwe als auch Adler werden wie der Stier in der Aufzählung von *Pereq Shira* (I) genannt und mit Liedern ausgerüstet. Dass aber ausgerechnet dem Stier der Vers Ex 15,1 zugeordnet wird, scheint plausibel motiviert durch die Koppelung zweier lautlicher Assoziationen: *šōr/šīr(ā)* und *g-ʿ-h/g-ʾ-h*. Damit besteht hier für die Belege I und II der gleiche Bezugsrahmen wie in dem obigen Dictum R. Meʾirs (Abschnitt 1, Beleg II, p. 324) – mit dem Unterschied, dass hier der

748 Parallelen: TanB *bešallaḥ* 14 (p. 61); ExR 23,13; CantR 3,8; vgl. Yalq *bešallaḥ* 15 § 243 (p. 312f.), BatM I,110.

749 Andere Versionen haben hier und im folgenden statt "König" "erhaben" (*g-ʾ-a*) und führen damit die Stichwortassoziation konsequent durch (ExR 23,13; Yalq *bešallaḥ* 15 § 243 [p. 312f.]).

750 Bet-Arye sieht in dieser Auslegung eine Verbindung zu Beschreibungen der frühen Hekhalot-Mystik (*Pereq Shira*, 98 n. 135). Zur Kritik dieses Ansatzes vgl. Grözinger (*Musik und Gesang*, 12), der darin keine typisch "mystischen Musikanschauungen" erkennen mag, aber dennoch bemerkt, dass "Pereq-shira seit frühester Zeit von den Mystikern aufgegriffen und in ihrem Sinne verstanden" worden sei.

751 Vgl. dazu Schäfer, *Synopse zur Hekhalot-Literatur*, § 273; Hekhalot Rabbati 26,5 (BHM 3,103; BatM 1,110).

Vers Job 6,5 als implizite Referenz wirkt.[752] Die wechselseitige Abhängigkeit der verschiedenen Auslegungen vermittelt eine Vorstellung davon, wie komplex die einzelnen Assoziationen miteinander vernetzt sind. So werden aufgrund der Präsenz des Tanakh im Gedächtnis nicht nur einzelne Schriftverse gekoppelt, um einander zu erhellen; es scheint, dass im synchronen Diskurs der mündlichen Überlieferung jeweils auch einzelne Auslegungen andere unterstützen.

3. Auch die folgenden beiden Belege bilden einen Knotenpunkt, der aufgrund der Assoziation von Wurzelassonanzen mit dem Netz von Lied-Midraschim verbunden ist. Sie führen mit der Interpretation von Versen aus dem Hohen Lied in ein neues semantisches Feld und reflektieren damit zugleich eine bestimmte, auf die Shira bezogene Auslegungstradition:

I CantR 2,1[753]

ICH BIN DIE NARZISSE DES SHARON (*ḥavaṣelet ha-šaron*) (Cant 2,1). Die Gemeinde Israels sprach: Ich bin es, ich bin beliebt, denn der Heilige, gelobt sei er, hat mich den siebzig Nationen vorgezogen. NARZISSE DES SHARON, weil ich ihm Schatten bereitete durch Bezalel, denn es steht geschrieben: UND BEZALEL MACHTE DIE LADE [AUS AKAZIENHOLZ] (Ex 37,1). DES SHARON, weil ich vor ihm ein Lied gesagt habe (*amartī* [...] *šīrā*) durch Mose, wie geschrieben steht: DAMALS SANGEN MOSE UND DIE KINDER ISRAEL (Ex 15,1). [...]

Eine andere Auslegung: NARZISSE DES SHARON. Ich bin es, ich bin beliebt, denn ich befand mich im Schatten (*ṣel*) des Meeres, und nach kurzer Zeit erfrischte ich mich durch Wohltaten wie eine Lilie, und nach meinem Durchzug [sc. durch das Meer] zeigte ich mit dem Finger auf ihn, wie es heisst: DIES IST MEIN GOTT, ICH WILL IHN ERHEBEN (Ex 15,2).

Diese beiden Auslegungen zum Vers Cant 2,1 stehen am Anfang einer Reihe von acht alternativen Interpretationen, die alle nach dem gleichen Paradigma strukturiert sind und darauf hinauslaufen, dass die "Narzisse des Sharon" ein Lied zum Lobpreis Gottes singt. Diese Pointe beruht zunächst auf einer einfachen Assoziation der Wortformen *šīrā* 'Lied' und dem Namen Sharon für den flachen Küstenstreifen am Mittelmeer.[754] Die Mehrzahl der Belegverse in der ganzen Reihe von Auslegungen ist durch diese Assoziation motiviert,[755] wobei mindestens zum Teil zusätzliche Verbindungslinien sichtbar werden. Nun sind aber besonders für den Anfang mit den Belegen aus Ex 15 weitere Bezugsebenen wirksam.

752 Diese Verbindung hat auch Bet-Arye gesehen (*Pereq Shira*, 98 n. 135). Grözinger schliesst aus dem Dictum von Resh Laqish, dass auch Israel "bei seiner Gottesschau am Meer" die vier Wesen gesehen habe (*Musik und Gesang*, 36). Mir scheint indes der formal-sprachliche Konnex hier absolut vorrangig und stringent.

753 Parallelen: MTeh 1,20 (p. 19f.), AgShir (p. 29, Z. 810-825), MZuta Shir 5,2 (p. 34).

754 Vgl. die Erklärung "Sharon bedeutet nichts anderes, als dass sie [sc. die Nation Israel] dem Seienden sang" (MZuta Shir 2,1 [p. 24], AgShir [p. 28, Z. 804]).

755 Jes 30,29, Ps 98,1, Jes 24,16, Ps 130,1, Ps 40,4.

Die metaphorische Sprache des Hohen Liedes wird in der rabbinischen Schriftexegese schon sehr früh – wie dann auch in der patristischen Tradition – als Allegorik für Israel, Gott und die Tora gelesen.[756] Wie sich bereits in dem tannaitischen Midrasch Mekhilta zeigt, werden Verse aus dem Hohen Lied auch bevorzugt herangezogen, um die Parasha über den Exodus auszulegen, im besonderen werden die Verse über die Schönheit des Geliebten mit der Erlösung am Meer in Verbindung gebracht.[757] So gesehen sind die beiden Auslegungen aus dem Midrasch Canticum Rabba gerade umgekehrt zu lesen, nämlich als Erklärung zu den Versen aus Ex 15. Unter dieser Perspektive wird die Metapher "Narzisse des Sharon" durchgehend als Allegorie für die 'Gemeinde Israels' (*knesset yiśra'el*) aufgefasst, für jene Kollektivkategorie, die auch im Hinblick auf das Singen der Shira immer wieder begegnet. Über diesen gemeinsamen Hintergrund des Auslegungsparadigmas hinaus flechten die beiden zitierten Abschnitte ein dichtes Gewebe von weiteren Bezügen.

Nahezu jeder Gedanke des Midrasch ist durch sprachliche Assoziation und hermeneutische Verfahren aus dem Text selbst abgeleitet. Die Stichwörter '[ich bin] beliebt' und 'Schatten' sind angelehnt an den Ausdruck für Narzisse *ḥavaṣelet*, wobei das darin enthaltene Wort für Schatten *ṣel* wiederum die Verbindung zum Namen Bezalels schafft, des Erbauers der Lade, die der Repräsentanz der Gottheit Schatten bereitet.[758] Die Idee des Schattens wird in den folgenden Abschnitten weiter dienstbar gemacht und im Hinblick auf Stationen des Exodus umgedeutet ("Schatten Ägyptens", "Schatten des Meeres" usw.). Dem "Schatten des Meeres", d.h. dem Durchzug, folgt der Lobpreis mit der Anspielung auf die sichtbare Offenbarung der Gottheit, die wie im "Midrasch von den Säuglingen" (p. 317f.) mit dem Demonstrativpronomen *zē* 'dieser' und dem Vers Ex 15,2 belegt wird.

Von dem Stichwort 'Lilie' (*šōšannā*) aus dem zweiten Teil des Verses Cant 2,1 lässt sich eine Verbindungslinie weiter verfolgen zu einer Auslegung, die in einem späten aggadischen Midrasch zum Hohen Lied überliefert ist:

II AgShir (p. 29, Z. 810-825)[759]

ICH BIN DIE NARZISSE DES SHARON (Cant 2,1). Wann sangen (*šarū*) die Israeliten dem Seienden? – Als sie heraufstiegen aus dem Meer, sagten sie ein/das Lied (*amrū šīrā*). [...] Und es sprach die LILIE DER TÄLER: in der Stunde, da die Israeliten ins Meer hinabstiegen, wurden in den Tiefen des Meeres (*ba-ʿamaqē ha-yam*) die Wasser

756 In diesem Zusammenhang ist auch von Bedeutung, dass das Buch zur Festlesung von Pessach (7. Tag oder Shabbat) gehört (Elbogen, *Gottesdienst*, 138).

757 Dazu allgemein Boyarin, *Two Introductions*, 487-491; einer tannaitischen Überlieferung zufolge wurde das Hohe Lied sogar am Meer bzw. am Sinai offenbart (vgl. Lieberman, *Mišnat Šīr ha-Šīrīm*, 120ff.).

758 Fasst man den Namen 'Bezalel' als Notarikon auf, lässt er sich lesen als *be-ṣal-'ēl* oder *be-ṣel-'ēl* 'im Schatten [ist] Gott'.

759 Parallele: MZuta Shir 2,1 (p. 25).

über ihren Köpfen gebeugt, und die Wasser waren zu ihrer Rechten und zu ihrer Linken. Ob deren Höhe begannen die Israeliten zu weinen und zu zagen. [...] Zur gleichen Stunde kam über sie der Seiende, und sie schritten durch das Schilfmeer, und sie taten nichts anderes als einen Fuss ins Trockene und einen ins Meer zu setzen, und sie sagten ein Lied (*hayū ōmerīm šīrā*). Deshalb heisst es: ICH BIN DIE NARZISSE DES SHARON.

Dieser ganze Midrasch basiert auf der Prämisse einer Verbindung des Hohelied-Verses mit dem Meerereignis sowie auf der Implikation, dass Sharon 'singen' meint. Das machen schon die ersten beiden Sätze dadurch klar, dass hier ausnahmsweise das Verb *š-y-r* 'singen' steht und in der Form *šarū* die Wortassoziation (*šrwn/šrw*) verstärkt. Die "Lilie" wird ebenso als Allegorie für Israel verstanden wie die "Narzisse", doch zieht ihr Epitheton "der Täler" noch eine andere Deutung nach sich, aufgrund derer anschliessend an das Beispiel mit dem Meereslied noch drei weitere Fälle angeführt werden, in denen Gerettete aus der Tiefe aufsteigen und dann ein Lied singen.[760] Der Plural *ʿamaqīm* 'Täler' ist aber nicht nur eine Metonymie für die Tiefen, in die hinabgestiegen wird; vielmehr liest die Auslegung das Wort *ʿamaqīm* als Notarikon, indem sie es in zwei Teile aufbricht, so dass sich der Ausdruck *ʿamaqē/ʿemeq-yam* 'Meerestiefe/n' ergibt. Damit ist in diesem Fall zwar keine wesentlich neue Bedeutung gewonnen, doch wird die intertextuelle Beziehung zwischen dem Hohelied-Vers und Ex 15 sowohl inhaltlich als auch formal legitimiert.

An diesen beiden Belegen aus Midraschim zum Hohen Lied wird deutlich, wie verschiedene Beispiele von Situationen, in denen ein Loblied gesungen wurde oder werden sollte, zusammengetragen werden, wie aber die Shira immer wieder als Paradigma am nächsten zu liegen scheint und wie dementsprechend ihr Text mit allen Mitteln der midraschischen Exegese im Licht von anderen Schriftstellen ausgelotet wird. Durch die Verbindung zweier Verse – charakteristischerweise werden zur Erklärung der Toraverse Stellen aus den Schriften (*Ketuvim*) oder Propheten herangezogen – werden Knotenpunkte erzeugt, die auf einer dritten Ebene die Bedeutung erhellen.

9.2.2. Zu singen aus dem "Buch des Liedes"

4. Alle bisher erörterten Midrasch-Einheiten, die eine semantisch entlegene Stelle als Beleg für Gesang oder ein Lied interpretieren, waren so beschaffen, dass sie nicht nur eine direkte Stichwortassoziation benützen, um Zusammenhang zu schaffen, sondern mindestens eine weitere Verbindungslinie ziehen, um die Auslegung zu stützen. Dieses Prinzip der kombinierten Assoziation kommt auch im

760 Abraham, Daniel und die drei Männer im Feuerofen.

folgenden Beleg zum Tragen, der nun wieder aus der direkten Umgebung einer Shira-Diskussion stammt:

I ExR 23,5[761]

Eine andere Auslegung: SINGE VOM HAUPTE DES GLAUBENS (Cant 4,8).[762] Die Israeliten werden ein Lied singen in der Zukunft (*ʿatīdīn lōmar šīrā*), wie es heisst: SINGT DEM HERRN EIN NEUES LIED, DENN ER HAT WUNDER GETAN (Ps 98,1). Und in welchem Verdienst singen die Israeliten ein Lied? – Im Verdienst Abrahams, der an den Heiligen, gelobt sei er, glaubte, wie es heisst: UND ER GLAUBTE AN GOTT (Gen 15,6). Dies ist der Glaube, den Israel ererbt hat. [...]

Eine andere Auslegung: SINGE VOM HAUPTE DES GLAUBENS. R. Neḥemya sagte: Israel verdiente nicht, am Meer ein Lied zu singen, ausser im Verdienst Amanas [d.h. ihres Glaubens], wie es heisst: DA GLAUBTE DAS VOLK (Ex 4,31); und es steht geschrieben: [ALS ISRAEL SAH, WIE GEWALTIG SICH DIE HAND DES HERRN AN DEN ÄGYPTERN ERWIESEN HATTE, DA FÜRCHTETE DAS VOLK DEN HERRN,] UND SIE GLAUBTEN AN IHN (Ex 14,31). – R. Yiṣḥaq sagte: Sie sahen ja all die Wunder, die für sie getan worden waren, und da hätten sie nicht glauben sollen?! – Nein, sagte R. Shimʿon bar Abba, wegen des Glaubens, den Abraham in den Heiligen, gelobt sei er, setzte, wie es heisst: UND ER GLAUBTE DEM EWIGEN (Gen 15,6). Um seinetwillen [sc. des Glaubens] wurde es den Israeliten zuteil, ein Lied zu sagen am Meer, wie es heisst: DAMALS SANG MOSE (Ex 15,1); das meint: SINGE VOM HAUPTE DES GLAUBENS.

Mit diesem Midrasch, der an der Oberfläche recht einfach und plausibel erscheint, werden nun mehrere bereits ausgelegte Fäden aufgenommen. Formal handelt es sich wieder um eine Peticha, deren Funktion darin besteht, zwei entfernte Verse exegetisch miteinander zu verbinden und zum Anfangsvers des zur Toralesung vorgesehenen Abschnitts (Ex 15,1ff.) hinzuführen. Allerdings scheinen die beiden Eckverse hier gar nicht weit voneinander entfernt! Erst ein Blick auf den einfachen Schriftsinn des Verses Cant 4,8 wirft die Frage auf, mit welchen Implikationen die Auslegung operiert. Denn offensichtlich ist der Interpretationsgang so angelegt, dass der Vers im Hinblick auf Ex 15 bewusst falsch gelesen wird, denn seine wörtliche Bedeutung lautet ja "du sollst herabsteigen vom Gipfel des Amana". Zum einen wird das Wort *tašūrī*, eine Verbform der polysemen Wurzel *š-w-r*,[763] entgegen der Pleneschreibung aufgefasst als *tašīrī*

761 Parallelen: TanB *bešallaḥ* 11 (p. 29b), MekhY *bešallaḥ* 6 (p. 114f.); vgl. auch CantR 4,20 und yShevi II,1 (17a).

762 Übersetzung dieser Stelle im Sinne des Midrasch. Zur wörtlichen Lesung siehe die Erörterung im Haupttext.

763 In der hebräischen Lexikographie wird im allgemeinen eine homonyme Wurzel *š-w-r* angenommen, die aus der Nähe zu akkad. *šurru* 'sich hinabbeugen' und arab. *sārā* 'umherziehen' die zwei Grundbedeutungen 'herabsteigen' und 'blicken, von einem hohen Ort herabschauen' aufweist. Die Interpretation des davon abgeleiteten Verbs in Cant 4,8 ist unsicher; gestützt auf die Versionen der Septuaginta und des syrischen Pentateuch ist eher mit einem Verb der Bewegung zu übersetzen, etwa 'steige herab' (so z.B. Koehler/Baumgartner, *Lexikon*, Bd. 4 [1990], 1345a-1346b). Für die vorliegende Interpretation relevant ist ausserdem der Umstand, dass die Wurzel *š-w-r* einerseits im mittelhebräischen Sprachstand nicht mehr mit ihren Grundbe-

'du sollst singen'. Zum andern wird die Intention der Auslegung in Verbindung mit dem Stichwort 'Glaube', das sich aus der wörtlichen Lesung des Namens 'Amana' (*emunā*) gewinnen lässt, motiviert. Der Gedanke, dass der Glaube das Singen auslöst und dass der inspirierte Gesang mit dem Vertrauen in die Gottheit verknüpft sei, ist bereits im Zusammenhang mit dem "Midrasch von den vier Gruppen" zur Sprache gekommen (cf. p. 288ff.); er findet sich öfter und bereits in der Mekhilta in Auslegungen, die auf den Kontext des Meeresliedes bezogen sind:

II MekhY *bešallaḥ* 6 (p. 114f.)[764]

DAMALS SANG MOSE. R. Neḥemya sagt: Jeder, der im Glauben ein einziges Gebot auf sich nimmt, ist würdig, dass der heilige Geist auf ihm ruhe. So finden wir, dass unseren Vätern dank dem Glauben, den sie in Gott setzten, zuteil wurde, dass der heilige Geist auf ihnen ruhte und sie ein Lied sangen, wie es heisst: UND SIE GLAUBTEN AN GOTT UND AN SEINEN KNECHT MOSE (Ex 14,31), und dann heisst es: DAMALS SANGEN MOSE UND DIE KINDER ISRAEL (Ex 15,1).

Dabei wird der Gesang Ex 15 als direkte Konsequenz des vorangehenden Verses Ex 14,31 interpretiert und zugleich – wie auch in Beleg I – zurückgebunden an ein früheres Ereignis, Abrahams Vertrauen auf Gott bei der Bundesschliessung (Gen 15,6). Der Glaube Abrahams wird dort nicht mit einem Lied in Verbindung gebracht,[765] doch ist mit dem Verweis auf ihn und auf die Väter die Kontinuität eines Paradigmas angezeigt, das dann auch im Beleg II das Singen des Liedes motiviert.

Bemerkenswert ist nun an der Verbindung mit dem Hohelied-Vers (I) im besonderen, wie der Midrasch ein im Zusammenhang mit Exodus geläufiges Konzept aufgrund von Wortspiel und Lautassoziation in einem andern Kontext unterbringt. Indem der Vers Cant 4,8 gleichsam als verschlüsselte Parallele zu dem Konzept "Glauben und Singen" aufgedeckt wird, gewinnt dieser dunkle Vers eine neue Bedeutung, die sich dann auch verselbständigen kann. So folgen der zitierten Auslegung weitere Interpretationseinheiten, die den Vers im Sinne von "Glauben und Singen" auslegen, ohne die Verbindung zur Shira noch zu ziehen.

deutungen verwendet wird und dass sie andererseits mit dem Intensivstamm von *š-y-r* (Polel *šorer*) assoniert (vgl. J. Levy, *Wörterbuch*, Bd. 4, 524b; Jastrow, *Dictionary*, 1530a, 1541b).

764 Vgl. ExR 22,3: "Warum muss man in Emet we-yatziv [dem Segensspruch nach dem Shema'] die Spaltung des Schilfmeeres erwähnen? – Weil sie [sc. die Israeliten], als er ihnen das Meer spaltete, an ihn glaubten, wie es heisst: UND SIE GLAUBTEN AN DEN HERRN UND AN SEINEN KNECHT MOSE (Ex 14,31). Und dank ihrem Glauben wurde es ihnen auch zuteil, ein Lied zu singen, indem die Shekhina auf ihnen ruhte. Denn gleich anschliessend steht geschrieben: DAMALS SANG MOSE (Ex 15,1)."

765 Vgl. aber die Versionen des "Midrasch von den zehn Liedern" in MZuta Shir1,1 [p. 6], AgShir 1,1 [p. 10, Z. 195].

5. Der Lobpreis der Schöpfung durch den Gesang aller Kreaturen, wie er im *Pereq Shira* (Absatz 2, p. 328f.) konzipiert wird, steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Vorstellung von der Präexistenz der Tora. Eine andere Dimension dieses universalen Konzeptes eröffnet sich in der Perspektive auf einen geschichtlichen Verlauf, in dem es – wie wir am Beispiel des "Midrasch von den zehn Liedern" gesehen haben – wiederum Lieder sind, welche seine einzelnen Stationen markieren. Fluchtpunkt der linearen geschichtlichen Dimension ist die Vorstellung eines eschatologischen Geschehens, wie es in dem folgenden Beleg, einer Auslegung zum Vers Cant 5,2, zum Ausdruck kommt:

I AgShir (p. 38, Z. 1118-1121)[766]

Und er [Elyahu] kommt und steht vor dem Messias in Medin, und der Messias entschwindet von dort, und Elyahu bleibt stehen. Zur selben Stunde bringt er das Buch des Geraden (*sefer ha-yašar*) hervor, wobei die ganze Tora nichts anderes ist als ein einzelnes Lied (*šīrā*) darin.[767] Die Erde öffnet sich unter ihnen und verbrennt sie, und es wird ihnen dort ein grosses Grab bereitet.

Dieser Textausschnitt ist voller mystischer Anspielungen und auch im Kontext eher schwer zu verstehen; es handelt sich um eine messianische Apokalypse, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll. Angelpunkt für unseren Zusammenhang ist der Ausdruck *sefer ha-yašar* 'Buch des Geraden', der – offensichtlich wiederum mittels einer Scheinetymologie – mit dem Wort 'Lied' (*šīrā*) gekoppelt wird. Es fragt sich, wie diese doch überraschende Assoziation zustande kommt. Verfolgt man die Spur des Ausdrucks *sefer ha-yašar*, zeigen sich allerdings bemerkenswerte Zusammenhänge. In der hebräischen Bibel kommt die Wendung *sefer ha-yašar*, etwa 'Buch des Aufrichtigen', nur zweimal vor. In 2Sam 1,17-18 ist die Rede von einem Klagelied (*qīnā*), das David über den Tod Sauls und Jonathans anstimmt und das "im Buch Yashar" aufgeschrieben sei. Diese Stelle wird uns nicht weiter beschäftigen, sie sollte aber dennoch als implizite Referenz im Auge behalten werden. Der zweite Beleg findet sich in Jos 10,13, wo auf einen Ausspruch Josuas gegenüber Gott die Frage folgt: "Ist das nicht geschrieben im Buch Yashar?" Zu diesem Vers versammelt der Midrasch Tanhuma eine Reihe von Auslegungen, in deren Argumentationsgang die Rede Josuas stets als Gesang gedeutet wird:

II TanB *aḥare* § 14 (p. 68)[768]

Zur Stunde, da Josua Krieg bei Gibeon führte, was steht da geschrieben: Da sprach Josua zum Herrn etc. [...] Sonne stehe still zu Gibeon (Jos 10,12).

766 Vgl. MZuta Shir 5,2 (p. 34).

767 Das Hif'il des Verbs *y-ṣ-'* meint sowohl 'hervorbringen' als auch 'erfinden'. Die Stelle hier lässt an andere bekannte Fälle denken, in denen ein Buch zur Aneignung verschlungen werden muss, um dann in prophetischer Rede wieder hervorgebracht zu werden (Ez 2,8-3,3; Apc 10,9-11) (vgl. hierzu Wenzel, *Hören und Sehen*, 228-240).

768 Zu diesem Midrasch vgl. Grözinger, *Musik und Gesang*, 16f.

> Josua wollte die Sonne zum Verstummen bringen, denn er sagte ja nicht zu ihr: Sonne bleib stehen (*ʿamōd*) zu Gibeon, sondern STEHE STILL (*dōm*). Warum sagte er STEHE STILL?! Da sie die ganze Zeit, wenn sie geht, den Heiligen, gelobt sei er, preist, und solange sie preist, hat sie Kraft zu gehen, deshalb sagte Josua zu ihr, sie solle schweigen, wie es heisst: SONNE STEHE STILL ZU GIBEON [...] Da sprach die Sonne zu Josua: Und so gebietest du mir, dass ich still stehe? Er sagte zu ihr: Ja! Da sprach sie zu ihm: Und wer wird den Preis (*qillūs*) des Heiligen, gelobt sei er, sagen? Er erwiderte: Schweig du, und ich will den Preis des Heiligen, gelobt sei er, sagen, wie es heisst: DANN (*ʾaz*) SPRACH JOSUA (Jos 10,12). Und *ʾaz* ist nichts anderes als Gesang (*šīrā*), wie es heisst: DANN (*ʾaz*) SANG MOSE (Ex 15,1).

Die Begründung für die Schlussfolgerung bezieht der Midrasch aus der formalen Analogie zwischen den beiden zitierten Versen, der gemeinsamen Konstruktion mit dem Zeitpartikel *ʾaz*. Von der Shira, einem Lied, das mit dem Wort *ʾaz* beginnt, wird also geschlossen, dass die Stelle mit dem analogen Anfang ebenfalls die Beschreibung einer Sing-Handlung einleite. Der Gedanke, dass die Worte Josuas an dieser Stelle als Lied aufzufassen seien, evoziert aber gleichzeitig einen anderen Kontext.

Im "Midrasch von den zehn Liedern", der bereits im Zusammenhang mit der Projektion eschatologischer Konzepte auf die Shira zur Sprache gekommen ist (p. 286ff.), steht an fünfter Stelle ein Lied, "das Josua sang" und das mit eben dem Vers Jos 10,12 belegt wird. Die Assoziation wird allerdings dort nicht weiter erhellt, und lediglich der Blick auf den Kontext mit der Erwähnung des *sefer ha-yašar* scheint einen Anhaltspunkt für die Nennung zu liefern. Dieses Stichwort ist tatsächlich ein Knotenpunkt für all die Auslegungsstränge, die sich auf die Stelle Jos 10,12 als auf ein Lied beziehen.[769] Einen Hinweis darauf, dass der Midrasch den Ausdruck *sefer ha-yašar* scheinetymologisch mit der Wurzel *š-y-r* in Verbindung bringt, gibt auch eine Glosse in der Septuaginta, die zu 1Reg 8,13 folgenden Satz hinzufügt: "Steht das nicht geschrieben im Buch des Liedes?"[770] Demnach wäre *sefer ha-yašar*, das 'Buch des Aufrichtigen', in das bestimmte Lieder eingeschrieben sind, zugleich – unter Voraussetzung einer Metathese – auch *sefer ha-šīr* 'das Buch des Liedes'. Jedenfalls scheint gerade für das supponierte Lied Josuas eine solche lautliche Assoziation wirksam zu sein, wobei sich diese Auslegung dahingehend verselbständigt, dass die Stelle Jos 10,12 dann auch ohne Begründung als 'Lied' bezeichnet wird. Die Ver-

769 Als späte Station dieser Überlieferung findet sich in einer populären Nacherzählung der Bibel mit dem Titel *Sefer ha-Yašar* an der entsprechenden Stelle eine pseudepigraphische Hymne (Kugel, *Idea*, 253 n.116; Yosef Dan, "*li-šʾēlat defūs napōlī šel sefer ha-yašar*", in: *Kiryat Sefer* 49 [1973/4], 242-244).

770 Der Zusatz zu LXX 1Reg 8,53 [=8,12-13] οὐκ ἰδοὺ αὕτη γέγραπται ἐν βιβλίῳ τῆς ᾠδῆς ist möglicherweise zu erklären aus der Rückübersetzung ins Hebräische: *ha-lō hī khetūvā ʿal-sefer ha-yašar* (vgl. dazu Martin Noth, *Könige*, Neukirchen-Vluyn 1968 [= Biblischer Kommentar Altes Testament IX.1], 172 n. 13). Mit diesem Zusatz dürfte zusammenhängen, dass 1Reg 8,12-13 in der Yalqut-Version des "Midrasch von den zehn Liedern" eine Liedposition einnimmt.

schmelzung der verschiedenen Assoziationsgänge zeigt sich im folgenden Beleg in einer signifikanten Erweiterung:

> III MHG *bešallaḥ* 15,1 (p. 285)
> Es wurde gelehrt: Ob es denn nur ein Lied sei und ob es nicht vielmehr zehn Lieder seien?! [...] Das fünfte, das Josua sang: DAMALS SPRACH JOSUA DIESES LIED (*et ha-šīrā ha-zo't*) AM TAG, ALS DER HERR DIE AMORITER [...] (Jos 10,12).

Mit der Interpolation des Ausdrucks "dieses Lied" wird die fragliche Schriftstelle zum einen für die Aufzählung im "Midrasch von den zehn Liedern" legitimiert; zum andern verdeutlicht der Zusatz die strukturelle Analogie zu Ex 15,1 und bindet den Beleg stärker an den Zusammenhang, in dem der Midrasch hier erscheint (als Auslegung zu Ex 15). Natürlich spielt für die Koppelung von Jos 10,12-13 mit der Shira nicht zuletzt der inhaltliche Aspekt eine Rolle, dass in diesen Versen eine heilsgeschichtliche Station erreicht wird, die dem Meerereignis insofern vergleichbar ist, als die Gottheit mit einem Naturwunder die Geschicke Israels lenkt: Die Sonne und der Mond bleiben auf ihrer Bahn stehen und unterbrechen so ihr Lied, das sie – wie wir auch im *Pereq Shira* gesehen haben – wie alle Kreaturen singen. Die Liedassoziation ist besonders in Beleg II dadurch begründet, dass Josua, indem er die Sonne zum Stillstand und damit zum Schweigen bringt, nun an ihrer Stelle ein Loblied singt.[771] Die Summe der aufgezeigten Assoziationen findet einen Widerhall auch darin, dass etwa der Targum die Wendung 'damals sprach Josua' umstandslos übersetzt mit 'damals *lobsang* (*šabaḥ*) Josua'.[772] Mit all diesen Verbindungsfäden ist ein Netz geknüpft, das die Einfügung des Belegs in den "Midrasch von den zehn Liedern" plausibel macht und ihm dort seine Abgelegenheit nimmt.

Dennoch bleibt die Frage bestehen, wie denn die Aufzählung jenes Midrasch (p. 286f.) eigentlich zustande kommt. Aufgrund dessen, was in diesem Kapitel an assoziativem Material zusammengetragen worden ist, kann man annehmen, dass eben solche intertextuellen Verbindungen die Liste mitbestimmt haben. Allein, die Liste von Liedern wird ja durch einen Einwand motiviert, der auf bestimmte Lieder zu zielen scheint.[773] Die Frage, die den Midrasch auslöst, könnte lauten: Warum heissen einige Lieder *šīrā* (fem.) und andere *šīr* (mask.)?

771 Diese Erklärung gibt Rashi mit Bezug auf den Midrasch: "DAMALS SPRACH. Das heisst, er sagte ein Lied an Stelle der Sonne."

772 Z.B. Targ Onq zu Jos 10,12.

773 Judah Goldin hat den Satz, der die Aufzählung auslöst, in dem Sinne aufgefasst, dass nach Liedern gefragt wird, die mit dem determinierten femininen Substantiv *ha-šīrā ha-zo't* 'dieses Lied' bezeichnet werden. Aus dem Befund der inkohärenten Zusammenstellung und dem Vorhandensein unterschiedlicher Listen hat Goldin auf eine Interpolation geschlossen und eine spekulative Rekonstruktion der ursprünglichen Midraschversion unternommen, die von James Kugel mit triftigen Argumenten widerlegt worden ist. Denn wie ein rascher Blick in eine Konkordanz zeigt, kommt die von Goldin angesprochene Formulierung *ha-šīrā ha-zo't* 'dieses Lied' zwar im Tanakh an zehn Stellen vor. Jedoch stimmen diese nicht mit den in der Midraschliste zitierten Belegen überein, was allein schon deshalb verständlich ist, weil sich

Die Schlussfolgerung, dass alle vergangenen Lieder weiblichen Geschlechts seien und nur das zukünftige Lied der Endzeit männlich, impliziert die Gegenüberstellung des einen *šīr ḥadaš* mit neun als *šīrā* bezeichneten Liedern. Doch entspricht die Aufzählung in der Mekhilta-Version nicht diesem Muster: nur vier der neun vergangenen Lieder heissen im Bibeltext *šīrā* (Ex 15,1; Num 21,17; Deut 31,24; Ps 30,1), drei sind im Schriftbeleg oder in dessen Kontext als *šīr* bezeichnet (Jes 30,29; Jud 5,1[774]; 2Sam 22,1), und zwei sind gar nicht direkt als 'Lied' charakterisiert. Eine befriedigende Erklärung für diese Varianten ist nicht zur Hand, und selbst, wenn man mit Kugel annimmt, dass nicht alle Beispiele primär in die gleiche Liste gehören, bleibt das Dilemma zwischen der implizierten Frage und der heterogenen Aufzählung bestehen. Geht man davon aus, dass der Midrasch auf einen sachlichen Unterschied zwischen der maskulinen Wortform *šīr* und der femininen *šīrā* reagiert, so stellt man fest, dass nie alle Beispiele gleichzeitig einem mutmasslichen Kriterium entsprechen.[775]

Nach den verschiedenen Anläufen zur Differenzierung der rabbbinischen Verwendung einschlägiger Termini stellt sich mir die Sache so dar, dass sich Unterscheidungsmerkmale wenn überhaupt, dann nur fallweise bestimmen lassen. Die Begriffe *šīr* und *šīrā* werden nicht konsequent unterschieden, sondern – wie es auch im biblischen Text festzustellen ist – weitgehend synonym gebraucht. Diese Annahme bestätigt sich auch mit dem Blick auf die anderssprachigen

hinter den zehn formalen Belegen nur fünf verschiedene Lieder verbergen. – Kugel hat indessen auf die frappanten Ähnlichkeiten zwischen dem "Midrasch von den zehn Liedern" und christlichen Odenlisten aufmerksam gemacht und ist zu dem Ergebnis gekommen, dass ein fester Bestand von fünf bis sechs Liedern allen solchen Listen gemeinsam ist. Er nimmt an, dass es bei den Listen nicht zuletzt darum geht, ausserhalb des Psalters befindliche Lieder zusammenzustellen, die als Modelle für das gemeinschaftliche Gotteslob dienen können: "What all these compositions have in common is that they are praises of, and/or prayers addressed to, God – [...] utterances which, while having been spoken or sung in a particular set of historical circumstances by biblical personages, were suitable praises/prayers for a congregation to speak or sing as part of its liturgy. Indeed, some of them [...] were the ideal sort of song for a congregation" (Kugel, *One Song*, 334). In der Mekhilta-Version des "Midrasch von den zehn Liedern" sieht Kugel daher eine Kompilation, die erst sekundär auf die markante Zehnzahl erweitert worden ist, womit dann aber das Kriterium des femininen Genus für die Auswahl von Beispielen zurücktreten musste (vgl. Goldin, *This Song*, 546-554). Die Funktion von biblischen Oden im frühen Judentum und Christentum hat schon Schneider untersucht und auch darauf hingewiesen, dass in den patristischen Odenkatalogen Ex 15 entsprechend der Abfolge des Bibelkanons stets an erster Stelle steht, wobei sich die Anzahl von vierzehn Oden im 6. Jahrhundert (Cod. Alexandrinus) auf die Zahl von neun reduziert hat (Schneider, *Oden*, 42-52).

774 Dieses Lied wird allerdings in der rabbinischen Literatur öfter als *šīrāt devōrā* bezeichnet (z.B. MTeh 18,6; MZuta Shir 1,1; Sof XII,12). Ausserdem hat Kugel auf den Zusatz *ha-šīrā ha-zo't* in einer Handschrift der Septuaginta hingewiesen (Kugel, *One Song*, 345 n. 33).

775 Als mögliche Unterscheidungsmerkmale hat Kugel die Länge der Lieder, ihren Zweck (Lob- und Danklied), die Art und Weise ihrer Aufführung (wechselchörig, mit Refrain) oder ihrer graphischen Darstellung erwogen (Kugel, *One Song*, 343ff.).

chigen Bezeichnungen für biblische Lieder. Weder das griechische Wortpaar ᾠδή/ὕμνος[776] noch das lateinische *canticum/carmen* zeigen absolute Bedeutungsunterschiede an, und in aramäischen Versionen verschmelzen *šīr* und *šīrā* zu *tūšbaḥtaʾ/tišbaḥā*, womit allerdings auch eine semantische Verengung auf 'lobsingen' verbunden ist. Das heisst nun allerdings nicht, dass dem Begriffspaar nicht von Fall zu Fall spezifische Bedeutungen zugeschrieben würden. Im Gegenteil: wie etwa der Schluss des "Midrasch von den zehn Liedern" zeigt, zieht die rabbinische Exegese aus einem simplen grammatischen Wechsel weitgehende Folgerungen. Manche Bedeutungen, etwa die besondere Qualifizierung von *šīrā* als Lob- und Danklied, haben geradezu den Stellenwert einer Konvention, was natürlich nicht zuletzt mit der prägenden Wirkung des Prototyps Ex 15 zusammenhängt. Trotz allem ist es nicht angemessen, solche Merkmale zu verallgemeinern. Sie immer von neuem aus dem Zusammenhang zu erschliessen und dann Verbindungen aufzudecken, führt aber auf die Spuren des rabbinischen Diskurses. So lässt sich auch eine komplexe Traditionseinheit wie der "Midrasch von den zehn Liedern" nicht monokausal erklären, vielmehr wird seine Bedeutung durch unterschiedliche Aspekte verdichtet und nicht selten auf den jeweiligen Überlieferungskontext hin abgeändert, indem mit wechselnden Schriftbelegen zusätzliche Verbindungen geknüpft werden.

9.2.3. Singen und Weinen

Nachdem über die Hälfte der Belege aus dem Assoziationsfeld liedbezogener Midraschim exemplarisch besprochen worden ist, werden die restlichen Beispiele nur noch kursorisch vorgeführt und mit den nötigen Hinweisen in das bereits bestehende Geflecht eingebunden. Zum Schluss dieses Kapitels soll ein Koordinatennetz von thematischen Anhaltspunkten und exegetischen Strategien skizziert werden, in dem diese 'Lied-Midraschim' zu lokalisieren sind.

6. Im Zusammenhang mit dem kollektiven Aspekt der Shira ist schon einmal die Vorstellung begegnet, dass der Gesang von Menschen demjenigen von Engeln vorgezogen wird (cf. p. 296ff.). Im folgenden Beleg, der im übrigen ebenfalls aus dem Corpus des Midrasch Tanhuma stammt, wird der in Gen 32,23-33 geschilderte Kampf zwischen Jakob und dem Engel auf die Pflicht zu singen hin gedeutet:

776 Ansätze zu einem Vergleich der Termini *hymnos*, *ōdē* und *psalmos* bei J. A. Smith, *Concordances*, 1-3.

TanB Einl p. 127 § 9

Der Engel sprach zu Jakob: Nun ist meine Zeit gekommen, ein Lied zu singen (*lōmar šīrā*). [...] ICH LASSE DICH NICHT LOS, ES SEI DENN, DU HAST MICH GESEGNET (Gen 32,27). Kamen nicht die Engel zu Abraham und segneten ihn?

Er [der Engel] sprach zu ihm: Dazu wurden sie geschickt. Aber ich wurde nicht dazu geschickt.

Da sprach er zu ihm: [...] ICH LASSE DICH NICHT LOS, ES SEI DENN, DU HAST MICH GESEGNET.

Er sprach zu ihm: Und was wird mit dem Lied (*šīr*)[777] sein, denn schon ist die Zeit herangekommen?

Er erwiderte: Deine Genossen sollen preisen (*yeqallesū*).

Er sagte zu ihm: Aber siehe, es ist *meine* Zeit zu preisen gekommen!

Er erwiderte: So preise morgen, wenn nicht heute!

Da sprach er zu ihm: Wenn ich [morgen] zu meinen Genossen komme, werd[en] sie sagen: Zu deiner Zeit hast du nicht gepriesen, so sollst du auch zu der Zeit, die nicht deine ist, nicht preisen. [...] Er sprach: ICH LASSE DICH NICHT LOS, ES SEI DENN, DU HAST MICH GESEGNET.

Er sprach: Und wer wird das Lied singen (*yō'mar šīrā*)?

Da sprach er: Ich will es an deiner Statt singen, wie es heisst: ER [sc. Jakob] KÄMPFTE (*wa-yaśar*) MIT DEM ENGEL (Hos 12,5). Das meint 'Gesang' (*šīrā*).

Diese poetische Aggada dramatisiert die biblische Erzählung als ein Streit- und Feilschgespräch, indem sie darauf rekurriert, dass der Vers Gen 32,27 im Midrasch gewöhnlich auf das Engelslob bezogen wird.[778] Demnach bittet der Engel Jakob, ihn ziehen zu lassen, damit er die ihm zum Lobpreis festgesetzte Zeit nicht verpasse. Der Sieg Jakobs besteht dieser Auslegung zufolge darin, dass er an Stelle des Engels lobsingt. Diese Interpretation wird aus dem Schrifttext dadurch legitimiert, dass die Wortform *wa-yaśar* 'er kämpfte' gelesen wird als *wa-yašar* 'er sang'. Sie basiert also nicht nur wie die bisherigen Beispiele auf einer phonemischen Assoziation, sondern macht sich den Umstand der Homographie beider Wortformen (וישר) zunutze und produziert so einen *al-tiqre*-Midrasch, der mit dem Schlussatz implizit aufgelöst wird.[779] Eine zusätzliche Falschlesung dieser Stelle basiert auf der Umgruppierung der Konsonanten und macht Jakob, der wenige Verse nachher (Gen 32,29) auf den Namen Israel (ישראל) umbenannt wird, schliesslich zum 'Gottessänger' (ישׂר אל statt ישׂר אל־מלאך).[780]

777 Die Verwendung des maskulinen Substantivs scheint an dieser Stelle besonders signifikant, fasst diese Wortform doch zugleich auch den Imperativ (mask. Sg.) 'singe', auf den sich der Engel beruft.

778 Cf. GenR 78,3 (p. 916-19); EkhR 3,23 (p. 132f.).

779 Im unpunktierten Text besteht kein graphematischer Unterschied zwischen den Phonemen *ś* und *š*. Dieser Umstand wird im Midrasch wie hier gerne zur Bedeutungsgewinnung genutzt (vgl. I. Heinemann, *Darkhe ha-Aggada*, 112f.).

780 Vgl. Ginzberg, *Legends*, Bd. 5, 307 n. 253.

Bemerkenswert ist noch, wie die Auslegung am Anfang und am Ende mit entsprechendem Vokabular einen Bogen zur Wurzel *š-y-r* schlägt, während dazwischen die synonyme Wurzel *q-l-s* 'lobpreisen' zum Zuge kommt. Ausserdem dürfte es auch bei diesem Midrasch kein Zufall sein, dass im unmittelbaren Kontext des Bezugsverses (Hos 12,5) von stimmlichen Äusserungen Jakobs die Rede ist (*bakhā wa-yiṯḥannen* 'er weinte und flehte ihn an').

7. Soweit bisher die Figur Abrahams zur Sprache gekommen ist, wurde ihm gelegentlich, ohne dass dies im Schrifttext belegt wäre, zugetraut, bereits schon ein Lied gesungen zu haben. Im folgenden Midrasch wird nun ein Lied Abrahams durch einen Analogieschluss aus dem Vers Ex 15,2 abgeleitet:

GenR 43,9 (p. 423)

ABRAM SPRACH ZUM KÖNIG VON SODOM: ICH HEBE [MEINE HAND] AUF (*herīmōtī*) etc. (Gen 14,22). R. Yehuda sagt: Er machte sie gleichsam zu einem Hebopfer, wie es heisst: SO SOLLT IHR DAVON EIN HEBOPFER FÜR DEN HERRN ABHEBEN (Num 18,26).

R. Neḥemya sagt: Er machte sie gleichsam zum Schwur, wie es heisst: UND ER ERHOB SEINE RECHTE UND SEINE LINKE ZUM HIMMEL UND SCHWOR (Dan 12,7).

Und die Rabbanan sagen: Er machte sie gleichsam zum Lied (*šīrā*), wie es heisst: DER GOTT MEINES VATERS, ICH WILL IHN ERHEBEN (*wa-ʾarōmemenhū*) (Ex 15,2).

R. Berakhya sagt im Namen R. Elʿazars: Mose bediente sich des gleichen Ausdrucks, mit dem Abraham ein Lied sang (*amar šīrā*): ICH ERHEBE; so sagt Mose, ich singe ein Lied: DER GOTT MEINES VATERS, ICH WILL IHN ERHEBEN (Ex 15,2).

Die Traditionseinheit versammelt drei verschiedene Interpretationen, die alle auf der Regel beruhen, eine zur Diskussion stehende Stelle im Licht eines andern Verses auszulegen. Während die ersten beiden Meinungen im gleichen semantischen Feld des Hochhebens bleiben, setzt sich die dritte Ableitung dadurch ab, dass sie einen Gedankensprung zu einem neuen Assoziationsstrang (Lied) macht. Zu dem anonymen Dictum der Rabbanan, das dem einfachen und impliziten Argumentationsmuster der ersten beiden Sätze folgt, kommt dann noch eine Erklärung hinzu, welche die assoziative Verbindung erhellt (R. Berakhya). Es ist die gleiche, mit der im ersten Paragraphen, Beleg I (p. 323f.), im Namen von R. Yiṣḥaq die Annahme eines Hymnus der singenden Kühe angeregt worden ist, nämlich die Assonanz von Derivaten der Wurzel *r-w-m* 'erheben'. Dabei ist es wesentlich festzuhalten, dass die Verknüpfung der beiden Wortformen auf zwei verschiedenen Ebenen geschieht: Zum einen wird – was schon die These der Rabbanan andeutet – mit der Referenz auf den Ausdruck *wa-ʾarōmemenhū* (Ex 15,2) auch auf deren Kontext, nämlich auf die Shira als Ganzes verwiesen; zum andern wird durch die Verknüpfung des Ausgangsverses mit Ex 15,2 die metaphorische Bedeutung der Wurzel *r-w-m* 'erheben' als eine Kategorie des gesungenen Lobpreises erschlossen.

8. Nicht alle hier versammelten 'Lied-Midraschim' basieren auf einer forcierten Lesung mittels Scheinetymologie. Eine Auslegung zu Ps 42,9: "Des Tages wird

der Herr seine Gnade aufbieten, und des Nachts wird sein Lied mit mir sein" scheint eindeutig und unspektakulär, zumal schon im zitierten Vers selbst das Stichwort 'Lied' fällt:

I bAZ 3b

Was tut er [sc. der Heilige] nachts? – Wenn du willst, sage ich, er sitzt und hört Lobgesänge aus dem Munde der himmlischen Tierwesen, denn es heisst: DES TAGES WIRD DER HERR SEINE GNADE AUFBIETEN, UND DES NACHTS WIRD SEIN LIED MIT MIR SEIN (Ps 42,9). [...]
Resh Laqish sagte: Wer sich nachts mit der Tora befasst, dem entbietet der Heilige, gelobt sei er, seine Gnade am Tage, denn es heisst: DES TAGES WIRD DER HERR SEINE GNADE AUFBIETEN, UND DES NACHTS WIRD SEIN LIED MIT MIR SEIN.

Interessant ist die Überlieferung aber nicht zuletzt deshalb, weil der Midrasch auf eine Schwierigkeit im Text reagiert, an der sich die Bibelwissenschaft bis heute reibt. Denn die masoretische Punktation des Wortes 'Lied' steht hier im Widerspruch zu dessen Konsonantenbestand: das Ketiv lautet *šīrā* 'Lied', das Qere dagegen *šīrō* 'sein Lied'.[781] Diesen Widerspruch löst der Midrasch nicht auf, er liest aber – was sich in der konsequent abgeänderten Schreibung des Schriftzitates niedergeschlagen hat – nach der mündlichen Version *šīrō* und fragt danach, was das poetische Psalmwort "sein [Gottes] Lied mit mir" bedeuten könne. Das Dictum des Resh Laqish impliziert, dass das "Lied des Heiligen" mit der Tora gleichzusetzen ist, eine Lesung, die Rashi später noch verdeutlicht und die sich mit der verbreiteten rabbinischen Empfehlung zu nächtlichem Torastudium deckt:[782]

II Rashi zu bAZ 3b

UND DES NACHTS WIRD SEIN LIED MIT MIR SEIN (Ps 42,9), und in der Nacht erklingt SEIN LIED – droben, MIT MIR – drunten. Denn auch David schlummerte nur wie ein Pferd [d.h. in der ersten Nachthälfte], und [den Rest] der ganzen Nacht beschäftigte er sich mit Liedern und Preisungen der Tora.

Abgesehen von den weitreichenden Implikationen dieser Auslegungstradition ist für unseren Zusammenhang vor allem die Gleichsetzung von Lied und Tora signifikant. Die Ambiguität des Ausdrucks *šīrō* als Genetivus possessivus oder Genetivus obiectivus rückt zudem beide Bedeutungen ins Licht: die To-

781 Die Bibelkritik emendiert die Stelle und korrigiert den Vers etwa zu "des Nachts singe ich ihm" (Zürcher Bibel; vgl. Hans-Joachim Kraus, *Psalmen*, Neukirchen-Vluyn ^{5}1978 [= Biblischer Kommentar Altes Testament XV.1], 472). Die Auslegung des zitierten Midrasch ist vor allem auch deshalb als 'Lied-Midrasch' zu betrachten, weil eine andere Überlieferung, die noch Rashi (zu Ps 42,9) wiedergibt, das fragliche Lemma auf eine andere Wurzel bezieht und damit zu einer anderen Bedeutung gelangt (vgl. Grünwald, *Mi-Darkhē ha-Midraš*, 727b). Schliesslich hat Gaster darauf hingewiesen, dass die dunkle Stelle des "nächtlichen Liedes" mit der Nähe zu akkad. *šīru* und ugarit. *śrt* 'Traum, Vision' zu erklären wäre, was dem Begriff des Liedes eine interessante Bedeutungsnuance hinzufügt (Theodor H. Gaster, "Psalm 42,8", in: *Journal of Biblical Literature* 73 [1954], 237f.).

782 Dazu Grözinger, *Musik und Gesang*, 93f., 114f.

ra, verstanden als das Lied Gottes, aber auch das Torastudium als Lobpreis für diesen.[783]

9. Zu Beginn des sogenannten kleinen Midrasch zum Hohen Lied werden nach einem Paradigma von siebzigstelligen Aufzählungen u.a. siebzig Namen für Israel beigebracht, deren erster aufgrund einer Scheinetymologie mit Gesang assoziiert wird:

AgShir (p. 6-7, Z. 82-90)[784]

> Shir ha-Shirim [= Canticum], das ist der Lobpreis über alle Lieder (*ševaḥ ʿal kol ha-šīrīm*). Mit siebzig Namen wird Israel benannt, und es sind folgende: Israel, Yeshurun, Bekhor [...]. Siehe, siebzig Namen, und die Namen werden so ausgelegt: Israel wegen der Leiden (*yisūrīn*); Yeshurun, weil sie ein Lied sagten (*amrū šīrā*) am Meer; Bekhor 'Erstgeborener', weil es heisst MEIN ERSTGEBORENER SOHN IST ISRAEL (Ex 4,22).

Schon die ersten drei Positionen dieser Liste verdeutlichen das Muster, nach dem die Aufzählung abläuft: Auf die pure Nennung der Namen folgt eine Wiederholung, bei der jeder Name mit einer Auslegung versehen wird, die entweder einen Schriftbeleg anführt wie das dritte Beispiel oder auch nur auf einen Kontext rekurriert wie die ersten beiden Positionen. Bezeichnend scheint der Umstand, dass als erstes Glied gerade die liedbezogene Assoziation genannt wird, was dadurch motiviert sein dürfte, dass die Auslegung von dem Titel des Hohen Liedes (*šīr ha-šīrīm*, wörtlich 'das Lied der Lieder') ausgeht (der Name 'Israel' ist zwar der erste der Liste, er wiederholt aber nur das exponierte Lemma, an welches diese anknüpft). Das Wort 'Yeshurun' als Ehrenname für den Stammvater Jakob/Israel erscheint viermal im Tanakh und nur in poetischen Texten.[785] Es wird gewöhnlich abgeleitet aus der Wurzel *y-š-r* und wäre somit zu übersetzen etwa als 'der Rechtschaffene'. Wie schon in anderen Beispielen (vgl. p. 323 bzw. p. 335f.) wird hier nun aber ein auf der Wurzel *y-š-r* 'aufrecht sein' beruhendes Wort mit der Wurzel *š-y-r* in Verbindung gebracht, so dass der enigmatische Name für das Kollektiv Israel durch das Lied am Meer motiviert erscheint.[786] Diese Verknüpfung produziert Sinn auf mehreren

783 Die Vorstellung von der Tora als Lied begegnet auch in der Einleitung der *Tiqqune ha-Zohar*, einem Kommentar zum Buch Zohar. In diesem aramäischen Text wird das erste Wort der Tora *brʾšyt* 'am Anfang' durch ein Anagramm zu *šyr tʾb* 'begieriges Lied' umgewandelt, woran sich dann katenenartig Auslegungen zu *ʾaz yašīr mošē* (Ex 15,1) anschliessen (Tiqqune ha-Zohar, *haqdama* 10 [p. 24b]).

784 Vgl. MZuta Shir 1,1 (p. 3f.).

785 Deut 32,15; Deut 33,5.26; Jes 44,2.

786 Im Zusammenhang mit der angesprochenen exegetischen Praxis der Umstellung von Buchstaben zur Gewinnung von Sinn sei noch hingewiesen auf die in der mystischen Literatur und besonders in der Kabbala des Abraham Abulafia formulierte Vorstellung, dass die Technik der Buchstabenkombination mit Musik zu vergleichen sei. Demnach vermag das Hören einer Melodie, die aus der Kombination von Tönen entsteht, ebenso Geheimnisse zu enthüllen

Ebenen: was der Midrasch explizit anspricht, ist zunächst die Wortassoziation *šīrā–yešūrūn*; im Licht der buchstäblichen Lesung von 'Yeshurun' heisst das aber wiederum auch, dass die Rechtschaffenheit darin besteht, am Meer ein Lied gesungen zu haben. Schliesslich wird durch das Nebeneinander der ersten beiden Beispiele der Hinweis auf die Leiden Israels spezifisch ins Licht des Exodus gerückt, so dass diese zwei Belege zugleich das Muster von Knechtschaft und Gesang der Erlösten repräsentieren.

10. Zum Schluss ist ein Beleg vorzuführen, der noch einmal exemplarisch rabbinische Auslegungsstrategien vor Augen führt und zeigt, wie ein einzelnes interpretationsbedürftiges Stichwort mit Bedeutung gefüllt wird, indem es überraschend und sinnstiftend zugleich an andere Schriftstellen angebunden wird.

NumR 3,6[787]

[GOTT IST ES, DER EINSAME ZU HAUSE WOHNEN LÄSST, GEFANGENE HINAUSFÜHRT] INS GLÜCK (*ba-kōšarōt*) (Ps 68,7). Eine andere Auslegung: *ba-kōšarōt*. R. El'azar sagte: *ba-kōšarōt*. Diejenigen die geweint haben, das sind Israel und Mose. UND SIEHE EIN WEINENDER KNABE (Ex 2,6); UND ISRAEL SEUFZTE etc. (Ex 2,23). Siehe, die singen (*mešōrerīm*) jetzt, wie es heisst: DAMALS SANGEN MOSE UND DIE ISRAELITEN (Ex 15,1); das meint *ba-kōšarōt*.

Eine andere Auslegung: *ba-kōšarōt*. R. El'azar b. Azarya sagte: Weinen und Singen (*bekhiyyā we-šīrā*) gibt es hier! Die Ägypter weinen, da sie geplündert waren, denn es heisst: SO BERAUBTEN SIE DIE ÄGYPTER (Ex 12,36), und die Israeliten sangen (*hayū mešōrerīm*), da sie mit der Beute ihrer Hasser beladen waren; das meint *ba-kōšarōt*.

Eine andere Auslegung: Der Herr der Sklaven weint, da ihm sein Sklave entflohen, und der Sklave singt (*mešōrerīm*), weil er von Knechtschaft befreit wird. So weinten die Ägypter, da die Israeliten flohen, wie es heisst: ALS NUN DEM KÖNIG VON ÄGYPTEN GEMELDET WURDE, DASS DAS VOLK GEFLOHEN SEI (Ex 14,5), und die Israeliten sangen ein Lied (*ōmerīm šīrā*), da sie der Knechtschaft entkamen; das meint *ba-kōšarōt*.

Der Beleg stammt aus einer Reihe von acht Auslegungen, die durch das Hapaxlegomenon *ba-kōšarōt* ausgelöst sind, ein Wort also, das in der ganzen hebräischen Bibel nur einmal vorkommt und allein schon deshalb der Interpretation besondere Schwierigkeiten bietet. Die drei hier zitierten Auslegungen beruhen alle auf dem Prinzip des Notarikons, welches ermöglicht, das Lemma *ba-kōšarōt* als Zusammensetzung der beiden Verbalsubstantive *bekhiyyā* 'Weinen' und *šīrā* 'Singen' zu lesen.[788] Bereits im Zusammenhang mit dem Lied Ja-

wie das Umstellen der Buchstaben. Bei Abulafia wird Musik, so Moshe Idel, zur Analogie für die mystischen Erfahrung (vgl. das Kapitel "Music and Ecstatic Kabbalah" in: Idel, *Mystical Experience*, 53-71).

787 Vgl. MekhS *bo* 13,4 (p. 38), MekhY *bo pisḥa* 16 (p. 62), Tan *bo* § 11 (p. 82b): hier nur eine Auslegung im Namen von R. Yonathan. Auffällig ist in allen Auslegungen die Verwendung der sonst seltenen Polel-Verbform *mešōrerīm* für 'singen'.

788 Am präzisesten das Notarikon in Tan *bo* § 11 (p. 82b): *bekhī we-šīrōt* 'Weinen und Lieder'.

kobs (cf.p. 339) ist aufgefallen, dass der Gesang dem Weinen gegenübergestellt wird. Hier werden die beiden vom normalen Sprechen abweichenden Varianten stimmlicher Artikulation durch die Erzählungen noch stärker als Ausdruck emotionaler und körperlicher Befindlichkeit interpretiert. Die Idee zu der Verbindung von Gegensätzen scheint direkt durch die Assoziation des Lemmas mit Exodus und Shira motiviert zu sein, denn alle drei Minimal-Aggadot evozieren diesen Kontext sowohl inhaltlich als auch durch die Schriftbelege, welche die jeweilige Lesart stützen.[789]

Nun habe ich schon an mehreren Beispielen aufgezeigt, dass Verse aus Ps 68 im Midrasch bevorzugt mit dem Exodus und besonders mit der Shira verknüpft werden. Auch beim vorliegenden Auslegungszusammenhang deckt ein Blick auf den Kontext des Lemmas eine direkte Verbindungslinie auf: der Satz "er führt Gefangene hinaus" (Ps 68,7) wird offensichtlich als ein Hinweis auf die ägyptische Gefangenschaft und den Exodus gedeutet.[790] Spekulativ und nicht direkt aus dem Midraschtext zu begründen ist die Erwägung, dass die Liedinterpretation auch durch die Assonanz des Wortes *'asīrīm* 'Gefangene' mit der Wurzel *š-y-r* zusätzlich gestützt wird.[791] Sicher ist auf jeden Fall, dass der kreative Sprung einer solchen Auslegung jeweils nicht monokausal motiviert ist.

9.2.4. Die Präsenz von Shira und Gesang im vernetzten Denken

Der in diesem Kapitel unternommene Gang durch das Labyrinth midraschischer Vernetzung mag auf spürbare Weise veranschaulicht haben, dass sich das musikbezogene Denken der Rabbinen nicht isolieren und auf abstrakte Begriffe reduzieren lässt. Lied und Gesang sind vielmehr ein Element der Welt resp. eine Handlung, die zu jeder Zeit, an jedem Ort aktuell werden können. Mit der exemplarischen Analyse ausgewählter Einheiten habe ich versucht, Voraussetzungen und Strategien des vernetzten Denkens zu skizzieren, weil nur so eine Vorstellung sich bilden kann, in welch umfassendes System das Denken über Musik eingebunden ist. Was wir mit den Belegen aus der rabbinischen Literatur zu fassen bekommen, sind Denkformen, die sich in einem recht weit entfernten kulturellen Code bewegen und die mit Implikationen operieren, welche erst

789 Zu dieser Art von assoziativen Verfahren gehört schliesslich auch eine freie, auf Assonanz und Notarikon beruhende Wortassoziation, die sich nicht auf einen Schriftbeleg bezieht; sie steht in einer langen Reihe von Traumdeutungen in bBer 56b: "Wer im Traum einen Kater sieht an einem Ort, wo man ihn *šūnnara* nennt, dem wird ein schönes Lied (*šīrā na'ā*) zuteil. Wer einen Kater sieht an einem Ort, wo man ihn *šīnnara* nennt, den trifft eine böse Veränderung (*šīnnūy ra'*)" (vgl. Yastrow, *Dictionary*, 1537b).

790 So auch in der Version des Targ Onq zu Ps 68,7.

791 Nach einer mündlichen Bestätigung Moshe Idels ist sie aber zumindest nicht auszuschliessen.

erschlossen werden müssen. Die einzelnen Auslegungen erscheinen an der Oberfläche des Textes oft als sprunghaft assoziativ, doch hat sich bei näherem Hinsehen erwiesen, dass meist mehrere Verbindungsfäden eine Deutung auffangen.

Als erste Voraussetzung für diese Eigenheiten ist die Tatsache nicht zu unterschätzen, dass die rabbinischen Gelehrten in aller Selbstverständlichkeit auswendig über den kanonischen Text der Bibel verfügen. Dieser Text ist eine autoritative Grösse, auf die letztlich alles Denken rückbezogen ist und die immer neue Diskussionen in Gang setzt. Das heisst, dass die Rabbinen einen unendlichen Dialog führen mit diesem Text und darin Antworten finden auf Fragen, die er ihnen aufgibt. Wie an den besprochenen Belegen deutlich geworden ist, reagiert eine Auslegung fast immer auf eine Spannung im Text, eine Leerstelle, oder, wie Fishbane es genannt hat, einen *gap*.[792] Die hermeneutischen Strategien, mit welchen Widersprüche aufgelöst und Leerstellen gefüllt werden, sind vielfältig und produktiv und beruhen alle auf Intertextualität, dem Prinzip, innerbiblische Bezüge zu benützen, aufzudecken oder zu kreieren. Indem wir unsere Fragestellung auf Auslegungen zu Ex 15 und davon ausgehend zur Wurzel *š-y-r* 'singen' fokussiert haben, ist auch klar geworden, dass die Intertextualität nicht unbegrenzt und beliebig funktioniert. Die Bücher der Tora und als ein Teil davon auch die Shira ziehen naturgemäss mehr Aufmerksamkeit auf sich, während Stellen aus den andern beiden Abteilungen des Tanakh gerne herangezogen werden, um jene zu erhellen.[793]

Als Verfahrensweisen der hermeneutischen Arbeit sind in der Analyse die wichtigsten Verknüpfungsstrategien zur Sprache gekommen: direkte Stichwortverbindungen, basierend auf der Assoziation von homonymen oder homographen Wortformen, auf grammatischen und strukturellen Analogien, auf lautlichen Ähnlichkeiten und kontextuellen Assoziationen und schliesslich auf semantischen Interferenzen, die sich aus der Differenz zwischen dem Sprachstand des Bibelhebräischen und dem des rabbinischen Hebräisch und Aramäisch ergeben. All diese Beobachtungen dienten allerdings nicht dazu, eine Poietik oder Theorie des Midrasch zu untermauern, sondern vielmehr dazu, einerseits die kognitiven Prozesse zu begreifen, die diesen Texten zugrunde liegen, andererseits dazu, das dichte Bedeutungsgewebe zu beschreiben, in welches die kulturbedingten Vorstellungen von Gesang und Lied verflochten sind. Letztere können schwerlich zusammengefasst und sollen hier auch nicht wiederholt werden. Wesentlich scheint mir aber, das Prinzip des vernetzten Denkens, das, was ich 'kombinierte Assoziation' genannt habe, als Movens des rabbinischen Diskurses wie auch als Grundvoraussetzung rabbinischer Musikauffassung noch einmal zu skizzieren. Dabei werden auch die Parallelen zu den kognitiven Strukturen, zu den

792 Vgl. Fishbane, *Biblical Interpretation*, 281ff.

793 Vgl. dazu Boyarin, *Intertextuality*, 70ff.

Gedächtnisstrategien und Konstruktionsprozessen, wie sie im Zusammenhang mit der Torakantillation im ersten Teil zur Sprache gekommen sind, offenkundig. Im Verlauf der Analysen wurde immer wieder darauf hingewiesen, dass die einzelnen Auslegungen oberflächlich oft mit dem Verfahren der Verfremdung arbeiten (etwa durch die Kombination entfernter Verse), dass die Auswahl eines zur Erklärung herangezogenen Verses aber meist auf mehreren assoziativen Verbindungen beruht. Damit wird nicht nur die Beliebigkeit der Auswahl drastisch reduziert, sondern zugleich auch die Bedeutung vervielfacht. Anders ausgedrückt: die Scheinetymologie, die in den besprochenen Belegen meist eine besondere Pointe erzeugt hat, ist nicht das Resultat einer freien lautlichen Assoziation, sondern sie beruht fast immer auf der Kombination mit mindestens einem weiteren Kriterium, das die Richtung – in unserem Fall auf Gesang hin – mitbestimmt. Auf einer weiteren Ebene sind auch einzelne Auslegungen mehr oder weniger deutlich wechselseitig verknüpft.

Unter diesem Gesichtspunkt könnte man das rabbinische Denken und seine Inhalte mit einer relationalen Datenbank vergleichen, die dazu dient, eine Materialmenge zu bewahren und das Eingetragene nach immer neuen Kriterien zu vernetzen. Demnach ist der Text solange eine bedeutungslose Datenmasse, bis er nach bestimmten Kriterien befragt wird. Der Ausgangspunkt einer Auslegung wäre quasi das Ergebnis einer kombinierten Suche, das – nachdem die Zahl der getroffenen Elemente massiv eingeschränkt ist – entsprechend den gewählten Kriterien gedeutet werden kann. Nicht von ungefähr ist eines der wichtigsten Mittel, um Ordnung zu schaffen, die Aufzählung von irgendwie gleich Geartetem und die Reihung in Listen verschiedener Art. Natürlich ist dieser Vergleich nur ein Versuch, sich vorzustellen, wie mentale Strukturen und Prozesse funktionieren, wenn man sich im mündlichen Diskurs auf das Gedächtnis als Bibliothek des Wissens und als Arbeitsinstrument stützen muss. Die rabbinische Literatur als Sediment mündlicher Überlieferung führt eindrücklich vor, wie solche formalen und inhaltlichen Strategien eingesetzt werden, um Orientierung zu geben in einem Netz, in dem alles mit allem verbunden werden könnte, in dem es aber darauf ankommt, stärkere Knotenpunkte hervorzuheben sowie Verbindungslinien aufzuzeigen und Sinn zu stiften. Ein solcher Knotenpunkt, der 'Lied und Gesang' repräsentiert, ist sicher die Shira.

Epilog

Am Ausgangspunkt dieser Untersuchung stand der Befund, dass ein Sammelbegriff 'Musik', wie er seit dem Spätmittelalter auch in den semitischen Sprachen als Lehnwort auftritt, im ganzen rabbinischen Schrifttum nicht vorkomme. Dem scheint ein einziger Beleg, aus dem Midrasch zu den Psalmen, zu widersprechen, in dem von "Musikern" die Rede ist:

> Ein Gleichnis: Wie eine Gruppe von [Musikern], die einen Hymnus singen wollten vor dem König. Er sagte zu ihnen: ihr alle seid Sänger/beliebt (*neʿīmīm*); ihr alle seid Spieler *(zammarīm)*; ihr alle seid lobenswert; ihr alle seid würdig, vor dem König eine Hymne zu singen. Aber ein bestimmter soll es sagen an Stelle von euch allen. – Warum? – Weil seine Stimme reizender ist als die von euch allen; das ist, was geschrieben steht: DER LIEBLING DER LIEDER ISRAELS (2Sam 23,1). Wer ist "der Liebling der Lieder Israels"? – David, der Sohn Isais, Edelmann und Sohn eines Edelmannes. – Was sagt er am Schluss der Psalmen? – ZU ENDE SIND DIE GEBETE DAVIDS, DES SOHNES ISAIS (Ps 72,20). – Gleich wie es zehn Männer sagten, so wurde es gesagt auf zehn Arten des Spiels (*zemer*): Lobgesang (*niṣūaḥ*), Spiel (*niggūn*), Psalm (*mizmōr*), Loblied (*šīr*), Hallel, Gebet (*tefillā*), Segensspruch (*berakhā*), Dank (*hoda'ā*), Gotteslob (*hallelūyā*), Ashrey [Ps 145]. Und grösser als alle ist das Halleluja, das [Gottes] Namen und Lobpreis (*ševaḥ*) in einem Wort einschliesst.[794]

Nun ist man aber gerade mit dem entscheidenden Stichwort dieses Belegtextes ('Musiker') in der misslichen Lage, dass es in der schriftlichen Überlieferung korrumpiert worden ist. Die Textvorlage der Edition Buber hat an der Stelle einen signifikanten Schreiberfehler, aus dem man schliessen kann, dass der Schreiber die hebraisierte Form *mūsīqīn* nicht verstanden und sie deshalb mit einer sinnlosen Wortform (*kwwsqyn*) wiedergegeben hat. Liest man die beiden Buchstaben כו/*kw* indessen zusammengefasst als מ/*m*, ergibt sich das Wort *mūsiqīn*.[795] Die Mutmassung, dass hier tatsächlich das Stichwort '*mūsīqā*' gemeint ist, wird zum einen durch den Kontext nahegelegt, zum andern dadurch gestützt, dass in dem Gleichnis noch weitere Lehnwörter aus dem Griechischen vorkommen.[796] Dennoch hat der Beleg eher anekdotischen Wert – zumal das Stichwort in den beiden Parallelversionen des Gleichnisses mit "eine Gruppe von Männern, die eine Hymne singen wollen" umschrieben wird –, und das griechisch-lateinische Fremdwort scheint hier vor allem als typisches Requisit zur Beschreibung einer bestimmten Art von Gleichnis-Szenerie, wie es öfter in

794 MTeh 1,6 (p. 4); Parallelen: CantR 4,5; QohR 7,30.

795 Buber selbst hat die Stelle in diesem Sinn emendiert (MTeh [p. 4 n. 88]), und auch Krauss führt den Beleg an (*Lehnwörter*, Bd. 2, 327b).

796 Mehrmals *hymnōn* 'Hymne' und *avgynōs* (griech. *eugenés*) 'von edler Herkunft'.

rabbinischen Gleichnissen begegnet, zu dienen. Erst der anonyme Autor des kabbalistischen Buches *Sefer ner elohim* konkretisiert den sprachlichen Zusammenhang zwischen Lehnwort und genuin hebräischer Terminologie:

> [...] Die Philosophen bezeichnen diese Wissenschaft in griechischer Sprache als *mūsiqā* [...] Bei uns heisst es [sc. das Wort] auch *nōʿam* und *ṭaʿam* wie die Akzente der Kantillation (*ṭeʿamīm*), nämlich *zarqa*, *tarsa*, *tevir*, *reviaʿ*, *geresh* und so fort, denn durch sie wird die Lesung verschönert und all denen angenehmer gemacht, die sie hören.[797]

Und um 1100 stellt der spanische Gelehrte Abraham b. Ḥiyya fest, dass das, was im Griechischen mit dem Terminus *mūsīqā* umschrieben werde, im Hebräischen *ḥokhmat ha-niggūn* heisse.[798] Damit war der Weg der kulturellen Vermittlung in die eine Richtung gebahnt, und der Begriff 'Musik' wurde fortan auch im Hebräischen als Lehnwort verwendet. Diesem blieb indessen eine charakteristische Begrenztheit eigentümlich: *mūsīqā* bewahrte den Aspekt des abstrakten Begriffs und des theoretischen, wissenschaftlichen Umgangs mit dem Gegenstand; im Unterschied dazu wurde der Bereich der musikalischen Praxis, das Singen und Spielen von Liedern im aktuellen Kontext, aber auch das Nachdenken darüber weiterhin mit genuin semitischer Terminologie umschrieben.

Die Erkundung dieser genuin semitischen Terminologie für musikalische Tatbestände hat sich in der vorliegenden Untersuchung als ergiebige Methode erwiesen, um eine Vorstellung von den musikbezogenen Denkformen des rabbinischen Judentums zu vermitteln. Dabei war in verschiedenen Richtungen kein geringes Mass an Interdisziplinarität notwendig, um überhaupt Einsichten in die Beschaffenheit dieser spezifischen Denkformen zu ermöglichen. Dass ein direkter Vergleich zwischen Kulturen im Sinne einer Suche nach Entsprechungen oft nicht funktioniert, da man es mit Kategorien zu tun hat, die auf der einen oder andern Seite gar nicht existieren, dürfte an zahlreichen Beispielen deutlich geworden sein. Man kann, wie Walter Ong treffend bemerkt hat, in einer Schriftkultur schlecht eine Vorstellung von Mündlichkeit vermitteln, indem man vergleichshalber ein Pferd als 'ein Auto ohne Räder' beschreibt.[799] Deshalb wurde hier versucht, Bedeutungen durch ein dichtes Gewebe von Beispielen und durch kulturinterne Beschreibung zu vermitteln.

Meine Auseinandersetzung mit bisheriger Forschung wollte sich weder in die Diskussion um den Ursprung und die primäre Funktion der biblischen Akzente, noch in die um Alter und Historizität des Meeresliedes einmischen; vielmehr ging es mir darum, sowohl auf musik- wie auf bibelwissenschaftlicher Seite stereotype Vorstellungen von jüdischer Musik zu analysieren und fest-

797 Zitiert nach Idel, *Mystical Experience*, 62f.

798 *RISM* B IX.2, 6f.

799 Ong, *Orality*, 12.

gesetzte Projektionen zu hinterfragen. Indem ich die Quellen neu gelesen, auf die hebräischen Grundbedeutungen rekurriert und sprachliche Zusammenhänge aufgedeckt habe, habe ich versucht, die musikalischen Aspekte in ihrem kultursoziologischen Kontext zu beschreiben und so dem rabbinischen Denken auf die Spur zu kommen.

Eine auf Torakantillation und Meereslied – zwei vielfältig musikbezogene Identifikationsstränge des Judentums – fokussierte Bestandsaufnahme hat Konzepte zutage gefördert, an denen sich die rabbinische Musikauffassung konkretisieren lässt. Grundsätzlich hat sich gezeigt, dass sich das musikbezogene Denken und Reden der Rabbinen fast ausschliesslich auf Gesang als kreatürliche Verpflichtung des Menschen und als Medium kommunikativen Handelns gegenüber der Gottheit konzentriert. Gesang wird somit gleichsam zum Inbegriff von Musik; er bringt zum einen die Präsenz der Stimme und eine körperzentrierte Begrifflichkeit in der Wahrnehmung und Benennung musikalischer Aspekte mit sich, zum andern ist er adäquates Transportmittel für textlich gefasste Inhalte, die im Rahmen des Kultes übermittelt werden.

An der Toralesung, einer zentralen kulturellen Institution, mit der Musik praktiziert wird, sind die für die jüdische Tradition spezifischen Zusammenhänge zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit in ihrer ganzen Komplexität fassbar geworden. Auf der einen Seite steht der schriftlich überlieferte Text der Tora, auf der andern dessen stimmliche Verlautbarung, die stets von neuem realisiert werden muss. Dazwischen liegt – quasi als Bindeglied, das die Bewahrung der Tradition sichert – das System der masoretischen Akzente. Als Zeichensystem schriftlich kodiert und ebenfalls seit über tausend Jahren kanonisch überliefert, ist es doch auf die mündliche Vermittlung von einer Generation an die nächste angewiesen, damit es für die Realisierung des Vortrags entschlüsselbar bleibt. Hinter all diesen Aspekten der Torakantillation – Kanonizität, Bewahrung und Tradierung des Textes, Fixierung eines schriftlichen Zeichensystems, das eine mündliche Begleitüberlieferung voraussetzt, und dem Konzept der Kontinuität angesichts historisch bedingten Wandels – hat sich der für diese (musikalische) Tradition charakteristische Antagonismus von Einheit und Pluralität manifestiert.

Dass sich die melodische Komponente der Kantillation nicht isolieren lässt, sondern dass sie im Gegenteil alle übrigen Aspekte mit einschliesst, hat sich schon aus der Erhebung rabbinischer Quellen ergeben, die meist ein starkes Bewusstsein für die synthetisierende Eigenschaft des Musikalischen zeigen und auch die Voraussetzungen und die Verfassung des Sängers wie die Wirkung auf die Hörer mitbedenken. Gerade die in der Sekundärliteratur häufiger festzustellende Geringschätzung der Kantillation als eine niedere Stufe von Gesang ist daher eine Denkfigur, die der Auffassung des rabbinischen Judentums in keiner Weise gerecht wird. In der analytischen Beobachtung der Kantillations-

praxis ging es vor allem darum, im Detail zu beschreiben, wie phonetische, syntaktische und melodische Komponenten in einem komplexen System zusammenwirken, welche Interdependenzen zwischen textlichen und melodischen Strukturen wirken und welche kontextuellen Faktoren schliesslich eine aktuelle Situation determinieren.

In meiner Darstellung habe ich mich auf die Akzente der 21 prosaischen Bücher und – in einer Verbindung von historischer und synchroner Betrachtungsweise – auf eine begrenzte Zahl von Versen aus der Tora beschränkt. Das Ziel dabei war stets, die Beispiele so umzusetzen, dass sie auf verschiedenen Ebenen zugänglich sind, d.h. von LeserInnen mit unterschiedlichen Voraussetzungen nachvollzogen werden können. Dieses Vorgehen hat es ermöglicht, an konsistentem Material exemplarisch zu zeigen, wie man sich die mündliche Realisierung der Kantillation vorstellen kann: als Wechselspiel zwischen dem Lesen des Textes und einer rekonstruierenden Gedächtnisleistung, unter Anwendung von melodischen Formeln, die in stereotypen Kombinationen auftreten, aber als flexible Module gehandhabt werden.

So betrachtet hat sich die Torakantillation als ein höchst aufschlussreicher Fall erwiesen, um die besonderen Bedingungen musikalischer Umsetzung in einer textgeprägten Oralität zu studieren. Darüber hinaus ist deutlich geworden, dass die Realisierung dieses komplexen musikalischen Zeichensystems nur Sinn hat, wenn der Gesang als essentieller Bestandteil des Textvollzugs vor einer *textual community* und im Rahmen einer kultischen Handlung verstanden wird. Dieser Aspekt ist es letztlich auch, der die beiden scheinbar so verschiedenartigen Themenbereiche des ersten und zweiten Teils miteinander verbindet

Am Beispiel des Meeresliedes, der Shira, hat sich gezeigt, dass eine ganze Reihe von traditions- und einheitsstiftenden Konzepten gerade an diesem paradigmatischen Text festgemacht werden. Obwohl das Meereslied kein der rabbinischen Literatur inhärentes Thema darstellt und obwohl auch andere biblische Lieder (etwa bestimmte Psalmen) in den Diskussionen weite Kreise ziehen, ist der Sonderstatus der Shira aufgrund der prominenten Plazierung im Schriftkanon und der inhaltlichen Bedeutung unangefochten. Die Shira als Lied par excellence verkörpert im kollektiven Gedächtnis die Idee eines spontanen Lobgesangs als adäquaten Ausdruck der Anerkennung der Gottheit und markiert zugleich die Initiation einer kultischen Gesangspraxis. Zudem wird das Lied aufgefasst als kollektiver Lobgesang einer wahrlich umfassend gedachten Gesamtheit und als geschichtliches Ereignis, das als Idealmodell in eine eschatologische Zukunft projiziert werden kann. So stellt die Shira gerade als Lied sowohl ein Konzentrat des ganzen Exodusgeschehens als auch einen von dessen Höhepunkten dar. In der Weise, wie schon innerbiblisch, dann in den Schriften aus der Zeit des Zweiten Tempels und vor allem in der rabbinischen Literatur immer wieder darauf Bezug genommen wird, zeigt sich die bestimmte Art der Erinnerung,

die hier wirksam ist: der Bezug auf das historische Ereignis dient der Aktualisierung, die zyklische Wiederholung auch der musikalischen Handlungen im Kult orientiert sich typologisch am geschichtlichen Modell. In diesem konzeptionellen Rahmen steht das Lied selbst real und bildlich für bestimmte Formen kommunikativen Handelns; das Singen des Liedes wird über die Realität der Handlung hinaus zum Sinnbild für eine besondere Qualität kommunikativer Nähe zwischen Gottheit und Menschen.

Auch in der analytischen Darstellung der Quellentexte im zweiten Teil habe ich versucht, sowohl von sprachlicher und literarischer wie von inhaltlicher und exegetischer Seite her Zugänge zu schaffen, um ihren ganzheitlichen Bezug auf die Frage nach 'Lied und Gesang' deutlich werden zu lassen. Dass dieses musikbezogene rabbinische Denken sich nicht als abstrahierender theoretischer Diskurs abspielt, sondern dass es kasuistisch mit Beispielen, Gleichnissen, Erzählungen und argumentativen Dialogen operiert, ist an den Belegen vielfach nachvollziehbar geworden. Im Zusammenhang mit den rabbinischen 'Lied-Diskussionen' allerdings, in denen ein Netz von auf das Wortfeld 'Lied/*š-y-r*/*šīrā*' bezogenen Schriftauslegungen geknüpft wird, musste das Lesen "fremder Texte" regelrecht auf die Spitze getrieben werden. Denn hier bewegte sich der Bezug auf Lied und Gesang oft nur noch auf der Ebene des Sprachspiels und der freien Assoziation. Doch wurde dabei immer wieder ein Endzweck des musikbezogenen Denkens der Rabbinen fassbar: die Sangespflicht aller Kreaturen der Schöpfung aus der Schrift abzuleiten und dabei gerade das Meereslied zum idealen Vorbild zu erklären.

Sowohl bei der Darstellung der Torakantillation als auch bei der Interpretation von Quellentexten zum Meereslied hat sich die methodische Prämisse bewährt, dass das Thema Musik und Gesang nur im kulturellen Gesamtrahmen sinnvoll zu betrachten ist, eingebunden in ein historisch gewachsenes System von Texten und Handlungen, denen spezifische Bedeutungen zugeschrieben werden. Unter diesem Blickwinkel haben Musik und Gesang, haben das Meereslied und erst recht die Torakantillation je eine Funktion als Sprech- und Singhandlung, die man im Sinne von John L. Austins Sprechakttheorie und mit Grözinger als "performatives Musizieren" auffassen kann.[800] Austin hat bekanntlich die neuere Sprachphilosophie um die Einsicht bereichert, dass Sätze wie "Ja (, ich nehme den hier anwesenden XY zum Mann)" oder "Ich vermache meine Uhr meiner Schwester" (als Teil eines Testamentes) nicht etwas beschreiben oder feststellen, sondern dass in solchen Fällen "den Satz äussern heisst: es tun";[801] diese Charakterisierung lässt sich treffend auf die im Zusammenhang mit Torakantillation und Meereslied beschriebenen musikalischen Handlungen anwen-

800 Vgl. Austin, *Theorie*, 25-34; Grözinger, *Musik und Gesang*, 335f.

801 Vgl. Austin, *Theorie*, 28f.

den. Indem ein Toraabschnitt vor der *textual community* intoniert wird, wird die kultische Handlung der Toralesung vollzogen. Der Vollzug und die Gültigkeit dieser musikalischen Sprechhandlung ist aber ebenso von einer ganzen Reihe von Bedingungen und begleitenden Faktoren abhängig wie die performative Äusserung des 'Ja-Wortes' (es gilt z.B. nicht, wenn ich es einsam auf einem Berg sitzend einer Amsel vorspreche); gleichfalls kommt es bei der Toralesung darauf an, dass zu einem bestimmten Zeitpunkt der richtige Textabschnitt durch eine geeignete Person vor einer definierten Gruppe und mit korrekter Aussprache und Intonation vorgetragen wird. Diese kontextuellen Bedingungen sind hier, zentriert auf die Umsetzung des akzentuierten Textes in der Kantillation, ausführlich beschrieben worden. Hingegen ist es unerheblich, in welchem Tonfall, mit welcher Ausdruckskraft der Text gesprochen bzw. gesungen wird, solange er verständlich bleibt. So umfasst das Singen nach rabbinischer Auffassung ein Spektrum stimmlicher Qualitäten, die sich terminologisch keineswegs immer scharf von normalem Sprechen abheben und – 'von aussen' betrachtet – oft in andere Ausdrucksbereiche führen, die aber in den einschlägigen Zusammenhängen funktional auf die Kategorie des Lobpreises ausgerichtet sind. Diesen Fluchtpunkt des musikbezogenen Denkens der Rabbinen markiert – gleichsam in umgekehrter Perspektive – ein Midrasch, der dem grossen Lehrer R. Aqiba zugeschrieben wird:

> Der Heilige, gelobt sei er, sprach: Ich will die Zunge aller Kinder von Fleisch und Blut öffnen, damit sie vor mir preisen (*meqallesīn*) an jedem Tag und mich als König anerkennen in den vier Gegenden der Welt; denn wäre nicht Lied (*šīrā*) und Musizieren (*zimrā*), das sie vor mir an jedem Tag anstimmen, ich hätte meine Welt nicht erschaffen.[802]

802 Jüngere Rezension des Alphabet-Midrasch des R. Aqiva, BatM II, 46 § 3; Parallelen: BatM II, 46 § 6; BHM III Alef (p. 12).

Anhang

1. Aus der Einleitung zum *Kitāb Hidāyat al-qāri*[803]

Wenn nun jemand fragt, wie denn das ursprüngliche Wesen der Akzente (*alḥān*) mit ihren Melodien (*nāġīmha*) vor der erwähnten Festsetzung gewesen sei, so ist ihm zu antworten: es ist möglich, dass die Sprachkundigen den Buchstaben betonten und ihn durch etwas stärkere Artikulation von dem anderen schieden in dem Masse, dass ihre Absicht dadurch zu erkennen war. Was ich erwähnte, dass nämlich die Akzente seit der Zeit der Propheten – Friede über ihnen! – festgesetzt sind, bestätigen drei Dinge.

Erstens, dass das Volk nicht [völlig] vom heiligen Land abgetrennt war. [...] Und seitdem sie [nach dem babylonischen Exil] ins Land gekommen waren, wurden sie nicht von ihm abgetrennt bis zum heutigen Tag. Daher ist die Rezitationsweise (*qirā'a*), nach welcher Esra las, [noch] heutigentags die Rezitationsweise Palästinas; so blieb die überlieferte Weise (*aṭ-ṭarīqa al-māṯūra*) bei ihnen von Generation zu Generation und von Geschlecht zu Geschlecht, bis heute. [...] Und sie weilten nicht im Lande, ohne die Kinder die Tora und die Schrift (*al-qur'ān*), d.h. die übrigen von den 24 Büchern, zu lehren. Wenn nun dieser Satz feststeht, so ist es auch richtig, dass die Leute ihre Kinder zu lehren pflegten, was sie von der richtigen Anwendung der Akzente und ihrer Melodien (*ta'adīl al-alḥān wa-tanāġīmihā*) wussten und kannten.

Zweitens, dass die, welche deportiert waren und nicht mit Esra und Nehemia – Friede über ihnen! – zurückkamen, auseinandergingen und die Akzente ihnen in Unordnung gerieten, so dass sie schliesslich ohne Akzent rezitierten (*yaqr[a']u bi-ġayr laḥn*). Daher siehst du, dass manche auf eine Weise rezitierten (*yaqrū bi-ṭarīqa*), welche die Iraqer nicht kennen, und dass die Perser eine Weise haben, welche die Byzantiner und die Iraqer nicht kennen, und die Maghrebiner, was die Erwähnten nicht kennen – und vielleicht hat der, den wir nicht kennen, eine Weise, die von allem verschieden ist. So steht es um diejenigen, welche die Römer vertrieben haben und die in die fernen Länder gezogen sind, gemäss dem, was wir berichtet haben. Und so stützt der, welcher sagt, dass die [Rezitations]weise Palästinas (*ṭarīqat ereṣ yiśra'el*) das Ursprüngliche sei – nämlich die, welche man 'Tiberianische Lesung' (*al-qur'ān aṭ-ṭibrāni*) nennt – das, was ich erzählte, dass nämlich die Lehrer, welche in diese fernen Länder reisen, von den Leuten der Diaspora bestürmt werden, ihren Kindern die Rezitationsweise Palästinas beizubringen, und dass [die Leute] dieses gierig von ihnen aufnehmen und sie zum Aufenthalt veranlassen, um es von ihnen eifrig zu lernen. Und wer aus der Diaspora nach Palästina kommt, verhält sich wie die in der Fremde Lebenden in seiner Begierde nach Unterweisung in der Rezitationsweise Palästinas und dem Verzicht auf seine eigene Überlieferung (*mā fī yadihī*) – ein Kennzeichen für das, was ich diesbezüglich ausgeführt habe.

Drittens, wenn jemand *berešīt* (Gen 1,1) mit dem Akzent Tevir (*laḥn tvīr*) oder irgendeinem anderen Akzent ausser Tipcha liest, so liegt in der Tatsache, dass ihn die Gesamtheit (*al-ǧamā'a*) des Irrtums zeiht und ihn tadelnd zurückweist, ein Beweis für das, was ich ausgeführt habe. Ebenso, wenn jemand die drei Bücher [Ps, Prov, Job] mit der Akzentuation der 21 Bücher liest, oder die 21 Bücher mit der Akzentuation der drei Bücher, so zeiht ihn der [Brauch] der Gesamtheit des Irrtums, und man weist ihm das zurück. So irrt auch, wer statt Shalshelet Merkha liest oder statt Merkha Shalshelet oder statt Pazer Revia oder ähnliches.

Wenn dieser Satz feststeht, so ist damit bekräftigt, was ich ausgeführt habe, dass nämlich die Akzente seit der Zeit der Propheten festgesetzt sind. Wenn dem nicht so

803 Nach K. Levy, *Zur masoretischen Grammatik*, 28*-32* (Übersetzung), לד-לז (Text).

wäre, dürfte man ändern, ohne dass es einem missbilligt würde ebenso wie derjenige nicht missbilligt wird, der die Psalmen oder was sonst von den 24 Büchern [der Schrift] beten will, wenn es nicht seine Absicht ist, ordnungsgemäss zu rezitieren. Einige wollen beweisen, dass die Akzente das Werk der Leviten seien, wie die Schrift sagt: UND GABEN DEN SINN AN, SO DASS MAN DAS VORGELESENE VERSTEHEN KONNTE (Neh 8,8). Dieses entspräche, wenn es nicht vor der Zeit Esras gewesen ist, dem oben Ausgeführten, und das Erwähnte wäre [nur] eine Erneuerung des Früheren. Das ist nicht befremdlich, denn das Angeführte widerspricht weder der Vernunft noch der Offenbarung (*šarʿ*). So steht fest, dass die Rezitation Methoden (*ṭuruq*) hat, die der Rezitierende kennen muss, um das, was er rezitiert, mit richtiger Melodie (*li-yaʿadīla tanġīm ma yaqraʾuhu*) zu rezitieren; denn wenn er sie nicht kennt, kommt die Melodie (*tanġīm*) falsch heraus.

Wenn nun jemand fragt, was für ein Nutzen an den Akzenten sei ausser dem, was ich angeführt habe, so ist ihm zu antworten, dass ihre Nützlichkeit darin besteht, dass es für eine grössere – kleine oder grosse – Menge möglich wird, ein und dasselbe Wort zusammen zu rezitieren, und so durchweg, wenn immer sie auf ordnungsgemässe Weise rezitieren. Aber etwas Derartiges ist ohne diese festgesetzten Akzente nicht möglich. Siehst du nicht, dass nicht zwei von den Arabern oder mehr auf ordnungsgemässe Weise rezitieren können, wie die Juden rezitieren, weil jeder einzelne von ihnen [seine eigene] Weise hat, so dass der eine mit voller [Betonung] liest (*yuṯaqilu*), wo der andere mit abgeschwächter liest (*yuḫafifuhu*), und der eine mit Melodie rezitiert (*yunaġim*), wo der andere ohne Melodie rezitiert (*yursilu*). Daher ist es ihnen unmöglich, was den Juden gegeben ist, weil die Gemeinde und die einzelnen dem gleichen Buchstaben [gemeint ist: Silbe] Melodie verleihen. Sie ändern das nicht von Buchstaben zu Buchstaben; wenn es aber jemand ändert, so wird ihm widersprochen und Irrtum vorgeworfen.

So hat man aus diesem und anderen Gründen die Regeln über die Akzente festgesetzt (*ḍabatu šurūt al-alḥān*) und haben die MEISTER dieser Wissenschaft ihr Bücher und Schriften gewidmet und die Ursachen erörtert, die ihre Wirkungen beeinflussen, und festgelegt, was aus jener Regel herausfällt; in einigen dieser Fälle wird der Grund für die Ausnahme angegeben, in anderen nicht. Wisse, dass man bei der Erlernung der Regeln notwendigerweise beachten muss, dass ein und derselbe Akzent irgendwelche Verschiedenheiten aufweist, so dass der Beobachter nach der Ursache dieser Unregelmässigkeit fragt, wie man [z.B.] bei dem Akzent Tevir beobachten kann, dass ihm bald ein Merkha und bald ein Shalshelet 'dient' (*yaḫdumuhu*), obwohl es ein und derselbe Akzent ist und [nur] die 'Diener' (*al-ḫādimīn*) wechseln. Wenn man nun den Grund dafür einsieht, so wird einem auch der notwendige Grund für die Shalshelet klar, und ebenso geht es mit den übrigen Regeln. Denn es ist eine Wissenschaft, die jeder versteht, der sie forschend betrachtet; wenn man aber nicht forscht, lernt man sie nur von jemandem, der geforscht hat. Es ist wohl möglich, dass der Urheber dieser Akzente für sie eine ausführliche Wissenschaft geschaffen hat und dass [diese] bei seinen [Zeit]genossen [bekannt] war, aber teilweise verlorenging und [nur] teilweise erhalten blieb, ebenso wie die Kenntnis der Sprache teilweise verlorenging und teilweise erhalten blieb – ebenso auch die Regeln. Und wer sich der Forschung zuwendet, dem gelingt die Absicht [ganz] oder teilweise. Da die Alten – Gott habe sie selig! – diese Wissenschaft ausgezeichnet erforscht hatten, legten sie nieder, was sie wussten. Wenn aber jemand eifrig nach dem Wissen hiervon strebt, findet er von ihnen darüber kein vollständiges Buch, sondern nur fragmentarische Schriften. Daher bat jemand, ich solle das eifrig betreiben, was ich begonnen habe, nämlich die-

ses vollständige Kompendium zu verfassen. Dem habe ich also entsprochen, obwohl ich meine Unzulänglichkeit hierzu eingestehe und [nur] wiedergebe, was ich aus ihren Schriften und von ihren Schülern gelernt habe. Und den Gott Israels bitte ich um Hilfe.

Dieses Buch enthält drei Abschnitte. Erster Abschnitt: über die Konsonanten (*al-ḥurūf*) und ihren Sitz, d.h. die Stellen im Munde, und über die von ihnen, welche voll und welche schwach gesprochen werden. Zweiter Abschnitt: über die Vokale (*al-mulūk*) und die von ihnen, welche voll und welche schwach gesprochen werden, und ihre Stellen und ihre fundamentale und akzidentelle Funktion. Dritter Abschnitt: über die Akzente (*alḥān*) und ihre hohe, erhöhte und normale Stufe und ihre 'Diener' (*wa-iʿalāniha wa-waḍʿiha wa-rafʿiha wa-ḫuddāniha*).

2. Aus: Jehuda Halevi, *Der Kuzari* [804]

Abschnitt II.

64. MEISTER. [...] Die Musik (*ḥokhmat ha-mūsīqā*) stand gewiss bei einem Volk in hoher Achtung, welches die Aufführung der Gesänge (*ha-niggūnīm*) der angesehensten Volksklasse, den Leviten, zuteilte und übertrug. Diese oblagen dem Gesang in dem erhabenen Haus zu feierlichen Zeiten. Sie brauchten nicht für ihren Lebensunterhalt zu sorgen, da sie den Zehnten bekamen, und hatten weiter keine Beschäftigung als die Musik (*ha-mūsīqā*). Diese Kunst steht bei den Menschen in höchster Achtung, so lange sie nicht verschlechtert und missbraucht wird und das Volk die Vortrefflichkeit des Stammes und die Reinheit der Natur bewahrt, die ihm eigen ist. Die Vorsteher dieser Kunst waren David und Samuel. Glaubst Du wohl, dass sie sich in der Musik auskannten oder nicht?

65. KUSARI. Damals war sie ohne Zweifel vollendet, und damals machte sie den Eindruck auf die Gemüter, den man ihr zuschreibt, dass sie nämlich das Gemüt aus einer Stimmung in die gegenteilige versetze. Freilich kann sie heute nicht mehr die Würde einnehmen, wie ehemals. [...]

66. MEISTER. [...] Auch die hebräische [sc. Sprache] nimmt den ersten Rang ein durch ihr Wesen und ihre eigentümliche Beschaffenheit.

67. KUSARI. Steht denn die hebräische Sprache über der arabischen? Diese ist ja vollständiger und reicher als jene, wie ja der Augenschein lehrt.

68. MEISTER. Es ging der Sprache wie ihren Trägern. Sie verarmte, als diese verarmten und wurde beschränkt, als diese weniger wurden. Dass sie ihrem Wesen nach aber unter den Sprachen den ersten Rang einnimmt, ergibt sich sowohl vom traditionellen als vom rationellen Standpunkt aus. [...] Und während Abraham in Ur Kasdim aramäisch sprach, weil das Aramäische die Sprache von Kasdim war, so bediente er sich des Hebräischen als der heiligen und des Aramäischen als profaner Sprache. [...] Daher sind nun diese drei Sprachen, die aramäische, arabische und hebräische, einander verwandt und ähnlich in Wörtern, Konstruktionen und Flexionen. Die hebräische nimmt aber die erste Stelle unter ihnen ein. [...]

804 Nach der Edition von Cassel, Übersetzung leicht modifiziert.

69. KUSARI. [...] aber wo ist denn ihr besonderer Vorzug? Andere haben im Gegenteil einen Vorzug durch metrisch gebaute und darum für Melodien eingerichtete Lieder (*ba-šīrīm ha-meḥūbbarīm ha-nivnīm ʿal ha-niggūnīm*).
70. MEISTER. Es ist anerkannt, dass die Melodien nicht notwendig metrischen Bau (*mišqal ha-dibbūr*) erfordern. [...] In den *Anshadya* genannten Liedern, die wohl metrisch gebaut sind, bemerkt man es nicht wegen einer Eigenschaft, die nützlicher ist und höher steht.
71. KUSARI. Und diese ist?
72. MEISTER. Der Zweck des Sprechens ist, dass das, was in der Seele des Sprechenden vorgehe, in die Seele des Hörenden gelange. Dieser Zweck wird vollkommen nur dann erfüllt, wenn man von Angesicht zu Angesicht spricht, weil gesprochene Worte immer einen Vorzug vor geschriebenen haben. [...] Bei der gesprochenen Rede wird man unterstützt durch Anhalten an einem zur Pause geeigneten Ort und durch Zusammensprechen am gehörigen Ort. Durch grösseren oder geringeren Nachdruck, durch Mienenspiel, Augenwinken, um Staunen, Frage, Erzählung, Hoffnung, Furcht, Bitte auszudrücken, auch durch andere Bewegungen, durch welche die gewöhnliche Rede verkürzt werden kann. [...] Nun finden sich in dem uns gebliebenen Rest unserer [sc. von Gott] erschaffenen Sprache höchst scharfsinnige Mittel, um jene Empfindungen auszudrücken und jene dem mündlichen Gespräch eigentümlichen Tätigkeiten zu ersetzen. Nämlich die Akzente, mit denen die Schrift gelesen wird (*ha-ṭeʿamīm ašer yiqqare' bahem ha-miqra'*). Mit ihnen bezeichnet man, was zu trennen und was zu verbinden ist, unterscheidet Frage von Antwort, den Beginn von der fortlaufenden Rede, die Hast von der Ruhe, den Befehl von der Bitte, Dinge, über die Bücher geschrieben werden könnten. Wo dergleichen Zwecke verfolgt werden, weist man gewiss das Metrum ab, denn das metrisch Gebaute lässt sich nur auf eine Weise lesen. Es verbindet, was zu trennen ist, und trennt, was zu verbinden ist. Jedenfalls kann man sich davor nur mit grosser Mühe in acht nehmen.
73. KUSARI. Mit Recht muss ein Vorzug, der auf dem Wohlklang beruht, vor demjenigen weichen, der das Verständnis fördert. Das Metrum tut zwar dem Ohr wohl, aber jenes System (*ha-masōret*) sorgt für das Verständnis. [...]
76. MEISTER. Hast du noch nicht bemerkt, dass hundert Personen zugleich in der Schrift lesen (*qōr'īm ba-miqra'*), wie ein Mann? Dass sie zugleich pausieren und im Verbinden ihrer Lesung übereinstimmen?
77. KUSARI. Das habe ich wohl beobachtet, und desgleichen weder bei den Christen noch bei den Arabern gesehen. Auch geht so etwas beim Vorlesen von Gedichten (*be-miqra' ha-šīrīm*) nicht an. Belehre mich doch, woher die Sprache diesen Vorzug hat und wieso das Versmass ihn beeinträchtigt.
78. MEISTER. [...] Diese Eigenschaft, nämlich der feste Gleichklang, nützt sehr beim Lesen. Durch sie wird das Behalten und das Aufnehmen des Sinnes in den Geist erleichtert.

Abschnitt III.
29. MEISTER. Und wie hat – nach deiner Meinung – Mose sein Gesetzbuch (*sefer tōratō*) den Israeliten hinterlassen?
30. KUSARI. Ohne Zweifel war es ein nacktes Buch ohne Vokal- und Akzentzeichen (*sefer pašūt me-'ēn niqqūd ū-ṭeʿamīm*), wie wir noch heute die Torarollen (*sifrē ha-tōrā*) sehen. Nun ist es aber unmöglich, dass sie [sc. die Vokal- und Akzentzeichen] nach Verabredung unter dem Volk entstanden, so wenig es möglich ist, dass man sich zu den Matzen an Pessach und zu seinen andern Gesetzen verabredet habe, die zum

Andenken an den Auszug aus Ägypten gegeben sind. Es hatte sich in den Gemütern der Israeliten die Wahrheit des Auszugs aus Ägypten durch ununterbrochene Beobachtung dieser Gebote festgesetzt. Unmöglich ist es, dass man in irgend einem Jahr darin übereingekommen wäre, ohne auf Widerstand zu stossen.

31. MEISTER. Ohne Zweifel wurde es mit Patach, Kamatz, Shewer, Aussprache, Shewa und Akzenten dem Gedächtnis eingeprägt (*šamūr be-levavō*). [...] Man setzte nun die sieben Hauptvokale und die Akzente (*šiv'at ha-melakhīm we-ha-ṭe'amīm*) zu den Zeichen der von Mose überlieferten Bestimmungen. Was meinst du dazu, dass sie die Schrift erst mit Versunterteilungen, dann mit Punktation, dann mit Akzenten, dann mit Bestimmungen (*masōret*) über die Beobachtung der Plene- und der Defektiv-Schreibung versahen; dass sie sogar die Buchstaben zählten [...] Glaubst du, dass ihre Bemühungen hierin eitel und unnütz oder eine pflichtgemässe Beschäftigung waren?

32. KUSARI. Gewiss eine pflichtgemässe Beschäftigung, zugleich eine Bewahrung der Schrift (*šmīrat ha-tōrā*) gegen etwaige Änderungen und eine wunderbare Weisheit, denn das Vokal- und Akzentsystem ist auf eine Weise angeordnet, dass man eine höhere Weisheit darin erblickt, die zu unserer Weisheit in gar keinem Verhältnis steht. [...]

33. MEISTER. Also sind zur Anerkennung der Überlieferung (*ha-qabbalā*) wir und die Karaiten verpflichtet, und überhaupt jeder, der da zugesteht, dass diese Tora, wie sie da ist, die Tora des Mose ist.

34. KUSARI. Das geben die Karaiten zu. Aber nachdem sie die Tora so versehen (*tōrā šelemā*) vor sich haben, brauchen sie keine weitere Überlieferung (*qabbalā*).

Aggada	'Erzählung'; jener Teil der rabbinischen Literatur, der nicht → Halakha ist. Er umfasst Erzählungen, Gleichnisse, Legenden etc.
Amida	'Stehen', auch 'Tefilla'. Hauptgebet jedes Synagogengottesdienstes, bestehend aus 18 Benediktionen, daher auch 'Achtzehn-Bitten-Gebet'.
Amoräer	Bezeichnung für die Schriftgelehrten nach Abschluss der Mischna bis zum Ende der talmudischen Epoche (ca. 3.-6. Jh.).
aschkenasisch	'Aschkenas' bezeichnet Mitteleuropa, besonders Deutschland, 'aschkenasisch' den Ritus und das Brauchtum der Juden in dieser Region sowie ihre Aussprache des Hebräischen im Gegensatz zu →sefardisch.
Ba'al Qeri'a	bzw. Ba'al Qore 'Meister der Lesung'. Person, die das Vorlesen der Tora im Gottesdienst übernimmt.
Bar Mitzwa	'Sohn des Gebotes'; bezeichnet den Übergangsritus zur religiösen Volljährigkeit bzw. den Knaben, der mit Vollendung des 13. Lebensjahres zur Erfüllung der Gebote verpflichtet ist; im Zentrum des Rituals steht die Aufrufung zur Toralesung.
Baraita	'draussen befindliche Lehre'. Tannaitische Traditionen, die nicht in die Mischna eingegangen, aber in andern Zusammenhängen, z.B. Tosefta, Talmud etc., überliefert sind.
Berakha	'Benediktion'. Segens- oder Dankformel als häufigste Form des privaten oder liturgischen Gebets.
Chazzan, -im	Vorbeter bzw. Kantor, der in der Synagoge das Gebet anführt; nicht unbedingt identisch mit dem →Sheliach Tzibbur.
Cheder	'Zimmer'. Elementarschule für Kinder ab dem 5. Lebensjahr, vermittelt Lesen und Schreiben zum Lernen von Tora.
Defektivschreibung	bezeichnet das Prinzip der semitischen Schrift, das reine Konsonantengerüst zu schreiben; im Gegensatz zu →Pleneschreibung.
Ekphonese	Der musikalische Vortrag der biblischen Lesung, im besonderen im byzantinischen Ritus.
Ga'on	Titel für das Oberhaupt einer rabbinischen Akademie, v.a. in Babylon, später allgemein für grosse Gelehrte.
Ge'ulla	'Erlösung'. Bezeichnung für die Benediktion nach dem → Shema' und die siebte in der →Amida.
Gemara	'Vollendung'. Diskussionen der →Amoräer über die →Mischna, bilden zusammen mit dieser den →Talmud.
Gematria	Exegetische Methode, die ein Wort aufgrund des Zahlenwertes der Buchstaben deutet.
Geniza	'Versteck'; dient der Aufbewahrung unbrauchbar gewordener Bücher und Kultgegenstände.
Haftara	bezeichnet den Abschnitt aus den prophetischen Büchern der Bibel, der an Shabbat und Feiertagen nach der Toralesung vorgetragen wird.

Haggada	(shel Pessach). 'Erzählung' über den Auszug aus Ägypten, wie sie bei der Pessach-Feier im Familienkreis vorgelesen wird.
Halakha	'Gehen, Wandeln'. Das System der gesetzlichen Bestimmungen bzw. die einzelnen Ge- und Verbote für die Lebensführung, gesammelt v.a. in Mischna und Talmud.
Hallel	Die liturgische Rezitation der Psalmen 113-118, die an den meisten Festtagen erfolgt.
Hekhalot	Mystische Texte, die esoterische Praktiken und Visionen des göttlichen Thrones beschreiben.
Hif'il	Stammform des hebräischen Verbs mit kausativer Bedeutung.
Jeshiva	'Sitzen'. Schule für das Studium von Tora und Talmud, Talmudhochschule.
Karäer	Im 8. Jh. entstandene Sekte, welche die mündliche Tradition der rabbinischen Gelehrten ablehnt, sich zur Begründung der Gebote allein auf die Bibel beruft und daher massgeblich an der Pflege der →Masora beteiligt ist.
Ketiv, Qere	'das Geschriebene' bzw. 'das zu Lesende'. Die Unterscheidung bezieht sich auf Stellen der hebräischen Bibel, an denen der überlieferte Konsonantentext von der Aussprache bei der Lesung abweicht.
Machzor	'Kreislauf' (des Jahres). Gebetbuch für den Festtagszyklus (im Unterschied zum →Siddur) oder für das ganze Jahr.
Masora	'Überlieferung'. Sammelbegriff für die Ausspracheregeln des Bibeltextes, wie sie von den Masoreten im 7.-10. Jh. schriftlich festgehalten wurden; M. umfasst Vokal- und Akzentzeichen sowie Glossen und Listen.
Megilla, -ot	'Rolle'. Bezeichnung für die fünf Bücher Rut, Canticum, Ekha, Qohelet, Ester; M. schlechthin ist das Buch Ester.
Midrasch	bezeichnet den Vollzug der rabbinischen Schriftauslegung, deren Überlieferung als Texteinheit sowie literarische Werke, in denen solche Auslegungen gesammelt sind.
Mincha	Nachmittagsgebet in der synagogalen Liturgie, zweites der drei täglichen Gebete.
Minhag	'Brauch'. Nicht halakhisch, aber gewohnheitsmässig begründeter, regionaler Usus, z.B. in der Liturgie.
Minyan	Mindestzahl von zehn volljährigen Betern, die für die Abhaltung eines Gottesdienstes anwesend sein müssen.
Miqra'ot gedolot	sog. 'Rabbinerbibel', enthält den Text der hebräischen Bibel mit der aramäischen Version des Targum Onqelos sowie den Kommentaren von Rashi und weiteren Gelehrten.
Mischna	'Wiederholung, Lehre'. Autoritative Sammlung der religions- und zivilgesetzlichen Bestimmungen, auf der alle späteren Entscheidungen basieren; schriftlich fixiert in sechs 'Ordnungen' um 200 d.Z.

Notarikon	Exegetische Regel, wonach ein Wort in zwei oder mehrere selbständige Wörter zerlegt oder jeder Buchstabe eines Wortes als Anfangsbuchstabe eines anderen Wortes verstanden werden kann.
Parasha, -ot	bzw. Sidra. Wochenabschnitt gemäss der Einteilung der Tora für die wöchentliche Lesung im Jahreszyklus.
Peshitta	Syrische Bibelübersetzung.
Pessach	'Vorüberschreiten, Verschonung'. Erstes der drei jüdischen Hauptfeste, erinnert an den Auszug aus Ägypten und dauert vom 14.-21. Nissan (Frühjahr).
Peticha	bzw. Petichta. Predigtartige Einleitung zur Toralesung, die mit einer Schriftauslegung zum Anfangsvers hinführt.
Pi'el	Stammform des hebräischen Verbs mit faktitiver bzw. resultativer Bedeutung.
Piyyut	Für den liturgischen Gebrauch bestimmte religiöse Dichtung, seit dem Frühmittelalter Experimentierfeld für den musikalischen Vortrag der →Chazzanim.
Pleneschreibung	bezeichnet die Möglichkeit der semitischen Schrift, dass Langvokale durch bestimmte Konsonanten angedeutet werden können (*h, w, y* als *matres lectionis*); im Gegensatz zu →Defektivschreibung
Pshat	Einfacher (wörtlicher) Schriftsinn.
Purim	Fest zur Erinnerung an die Rettung der persischen Juden vor der Verfolgung Hamans, charakterisiert u.a. durch die Verlesung der Esterrolle (→Megilla).
Qal	Grundform des hebräischen Verbs.
Qedusha	'Heiligung'. Bezeichnung für verschiedene Gebete der Synagogenliturgie, in denen das Engelslob aus Jes 6,3 und Ex 3,12 rezitiert wird.
Rabbi, Rav, Rabban	'(mein) Meister' (Pl. Rabbinen). Titel für Gelehrte der talmudischen Zeit, im Gegensatz zur Bezeichnung 'Rabbiner' für die jüngere Funktion des Gemeindeangestellten mit den Aufgaben des Lehrers, Richters, Halakha-Experten etc.
Rosh ha-Shana	Jüdisches Neujahrsfest am 1. und 2. Tishri (Sept./Okt.), charakterisiert u.a. durch das Blasen des →Shofar.
Saboräer	'Nachdenkende, Prüfende'. Gelehrte des 6./7. Jhs., die nach den Amoräern den Talmud zum Abschluss bringen.
Sanhedrin	Oberste politische und religiöse Instanz, Gerichtshof mit 71 Mitgliedern im spätantiken Palästina.
sefardisch	Bezeichnung für die vom spanischen Judentum her geprägte Kultur und Tradition im Gegensatz zu →aschkenasisch.
Shacharit	Morgengottesdienst, die erste der drei täglichen Gebetszeiten. Wichtigste Teile: Morgenbenediktionen, Psalmen, →Shema', → Amida, Toralesung.

Shavuot	'Wochenfest'. Fest der Erstlingsfrüchte 50 Tage nach →Pessach; gleichzeitig Erinnerung an die Offenbarung der Tora am Sinai.
Shekhina	'die Einwohnung'. Eine Gottesbezeichnung, die in der Talmudliteratur für die göttliche Gegenwart unter den Menschen steht.
Sheliach Tzibbur	'Gemeindebeauftragter'. Bezeichnung für das temporäre Amt dessen, der das Gebet leitet und aus der Tora vorliest.
Shema' (Israel)	'Höre (Israel)'. Jüdisches Glaubensbekenntnis, benannt nach den Anfangsworten und bestehend aus den Versen Deut 6,4-9; Deut 11,13-21; Num 15,37-41; wird im Morgen- und Abendgebet rezitiert.
Shira	'Lied'. Im besonderen Bezeichnung für Ex 15,1-18, als dem 'Lied' schlechthin.
Shofar	Widderhorn, das im Synagogengottesdienst im Umkreis des Neujahrsfestes und an →Yom Kippur geblasen wird. Die Signale ertönen in einer festgelegten Reihenfolge von drei verschiedenen Blasarten.
Siddur	'Ordnung'. Das Gebetbuch für den Alltag im Gegensatz zum →Machzor.
Simchat Tora	'Torafreude'. Fest, an dem die Toralesung nach dem einjährigen Zyklus beendet und gleichzeitig neu begonnen wird.
Soferim	'Schreiber, Schriftgelehrte'. Einer der ausserkanonischen Traktate des babylonischen Talmud, enthält Vorschriften über das Schreiben und Lesen der Torarolle.
Sukkot	'Laubhütten'. Fest vom 15.-22. Tishri (Sept./Okt.) zum Erntedank und zur Erinnerung an das Wohnen in Hütten beim Auszug aus Ägypten.
Talmud	'Studium, Lehre'. Kompendium der rabbinischen Lehre bestehend aus →Mischna und →Gemara; entsprechend den Zentren der rabbinischen Gelehrsamkeit in einer palästinischen und einer babylonischen Version überliefert.
Tanakh	Kurzwort für die hebräische Bibel nach den drei Teilen Tora (Pentateuch), Nevi'im (Propheten), Ketuvim (Hagiographen).
Tannaiten	Bezeichnung für die rabbinischen Gelehrten von den Anfängen bis zur Endredaktion der Mischna (um 200 d.Z.).
Targum	Aramäische Bibelübersetzung.
Tefillin	Gebetsriemen. Zwei schwarze Lederkapseln, die auf Pergament geschriebene Schriftabschnitte enthalten und von männlichen Juden beim Morgengebet auf Stirn und Arm gebunden werden (Tefillin legen).
Tetragramm	Der vierbuchstabige Gottesname JHWH, dessen Aussprache auf bestimmte kultische Anlässe beschränkt ist.
Tisha be-Av	Fasten- und Trauertag am 9. Av (Juli/Aug.) zur Erinnerung an die Zerstörung des Tempels in Jerusalem.
Tiqqun qor'im	Handbuch für Vorleser mit punktiertem und unpunktiertem Toratext in parallel gedruckten Spalten.

Tora	'Lehre'; bezeichnet im engeren Sinn den Pentateuch (Toralesung), im weiteren die Zweiheit von mündlicher und schriftlicher Offenbarung.
Tosafot	Erläuterungen zum Talmudkommentar Rashis von Tosafisten, d.h. Gelehrten des 12. und 13. Jhs. v.a. in Frankreich.
Tosefta	'Ergänzung, Hinzufügung'. Sammlung von tannaitischem Traditionsstoff; Ergänzung zur →Mischna, in gleicher Anordnung wie diese.
Yom Kippur	'Versöhnungstag'. Der höchste Buss- und Fastentag des Jahres am 10. Tishri (Sept./Okt.).

4. Zur Umschrift des hebräischen Alphabets

Gebräuchliche Wörter aus dem Hebräischen oder Aramäischen werden nach der im Deutschen üblichen Schreibweise wiedergegeben. Im übrigen richtet sich die Umschrift des hebräischen Alphabets nach den Richtlinien der Frankfurter Judaistischen Beiträge (2 [1974], 65ff.).

Umschrifttabelle

א	ʾ	ח	*ḥ*	ע	ʿ
בּ	*b*	ט	*ṭ*	פּ	*p*
ב	*v*	י	*y/i*	פ	*f*
ג	*g*	כּ	*k*	צ	*ṣ*
ד	*d*	כ	*kh*	ק	*q*
ה	*h*	ל	*l*	ר	*r*
ו	*w*	מ	*m*	שׁ	*š/sh*
וּ	*u*	נ	*n*	שׂ	*ś*
ז	*z*	ס	*s*	ת	*t*

Das Zeichen ʾ wird in der Regel nur für א am Silbenanfang innerhalb eines Wortes gesetzt, das Zeichen ʿ für ע auch am Wortanfang. ה wird am Wortende nicht wiedergegeben, ausser bei ה mit mappiq.

5. Abkürzungen

1. Biblische Bücher

Cant	Canticum, Hohes Lied	Jon	Jona
Chr	Chronik	Jos	Josua
Dan	Daniel	Jud	Judices, Richter
Deut	Deuteronomium, Devarim	Lev	Leviticus, Wayyiqra
Ekha	Ekha, Klagelied	Neh	Nehemia
Esr	Esra	Num	Numeri, Bemidbar
Est	Ester	Prov	Proverbia, Sprüche
Ex	Exodus, Shemot	Ps	Psalmen
Ez	Ezechiel, Hesekiel	Qoh	Qohelet, Prediger
Gen	Genesis, Bereshit	Reg	Könige
Hab	Habakuk	Sach	Sacharja
Hag	Haggai	Sam	Samuel
Hos	Hosea	Act	Acta, Apostelgeschichte
Jer	Jeremia	Apc	Apokalypse, Offenbarung
Jes	Jesaja	Cor	Korintherbrief
Job	Job, Hiob	Rom	Römerbrief

2. Apokryphen und Pseudepigraphen

ApcEliae	Eliasapokalypse	Hen	Henoch
ApcPetri	Petrusapokalypse	Jub	Jubiläenbuch
AscJes	Ascensio Jesajae	Judit	Judit
Ben Sira	Jesus Sirach	3Makk	3. Makkabäerbuch
		Sap Sal	Sapientia Salomonis

3. Mischna-, Tosefta- und Talmudtraktate

Arakh	ʿArakhin	AZ	ʿAvoda Zara
Avot	Pirqe Avot	Ber	Berakhot

Bikk	Bikkurim
BM	Baba Meṣi'a
BQ	Baba Qamma
Ed	ʿEduyot
Eruv	ʿEruvin
Git	Gittin
Hag	Ḥagiga
Hul	Ḥullin
Meg	Megilla
Men	Menaḥot
MQ	Moʿed Qaṭan
Ned	Nedarim
Pes	Pesaḥim
Qidd	Qiddushin
RH	Rosh Ha-Shana
San	Sanhedrin
Shab	Shabbat
Shevi	Sheviʿit
Sof	Soferim
Sot	Soṭa
Sukk	Sukka
Taan	Taʿanit
Tem	Temura
Ter	Terumot
Toh	Ṭoharot
Yad	Yadayim
Yev	Yevamot
Yom	Yoma
Zev	Zevaḥim

4. Zeitschriften, Editionsreihen und Sammelpublikationen; sonstige Abkürzungen

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AT	Altes Testament
b	Babylonischer Talmud bzw. Talmud bavli (z.B. bSota)
b.	ben bzw. bar
BHK	Biblia Hebraica, ed. Rudolf Kittel, Stuttgart ^{16}1974
BHS	Biblia Hebraica Stuttgartensia, siehe Literaturverzeichnis unter 'Bibel'
BZAW	Beihefte zur Zeitschrift für Alttestamentliche Wissenschaft
CRINT	Compendia Rerum Iudaicarum ad Novum Testamentum
CBQ	Catholic Biblical Quarterly
d.Z.	der (christlichen) Zeitrechnung
EJ	Encyclopaedia Judaica, 16 Bde., Jerusalem 1971-1972
EJ (Berlin)	Encyclopaedia Judaica. Das Judentum in Geschichte und Gegenwart, 10 Bde. (A-L), Berlin 1928-1934
EMH	Early Music History
fem.	femininum
FJB	Frankfurter Judaistische Beiträge

FT	Fragmenten-Targum
IAML	International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centers
JAMS	Journal of the American Musicological Society
JJS	Journal of Jewish Studies
JL	Jüdisches Lexikon, edd. Georg Herlitz, Bruno Kirschner, 5 Bde., Berlin 1927-1930
JQR	Jewish Quarterly Review
JSHRZ	Jüdische Schriften aus Hellenistisch-Römischer Zeit
Kap.	Kapitel
LXX	Septuaginta, siehe Literaturverzeichnis unter 'Bibel'
m	Mischna (z.B. mSota)
mask.	maskulinum
Mf	Die Musikforschung
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, ed. Friedrich Blume, 17 Bde., Kassel etc. 1949-1979
MGG_2	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, begründet von Friedrich Blume, 2. neubearbeitete Ausgabe ed. Ludwig Finscher, Kassel, Stuttgart etc. 1994ff.
MQ	The Musical Quarterly
NA	Neuausgabe
ND	Nachdruck
N.F.	Neue Folge
NGrove	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, 20 Bde., London 1980
PG	Patrologiae cursus completus, series Graeca, ed. J.-P. Migne, 161 Bde., Paris 1857ff.
PL	Patrologiae cursus completus, series Latina, ed. J.-P. Migne, 221 Bde., Paris 1844ff.
Pl.	Plural
PsJ	Targum Pseudo-Jonathan
R.	Rav bzw. Rabbi
RGG	Die Religion in Geschichte und Gegenwart, ed. Kurt Galling, 6 Bde., Tübingen $^{3}1965$
RiemannL	Riemann Musik Lexikon, edd. Wilibald Gurlitt, Hans Heinrich Eggebrecht, Carl Dahlhaus, 5 Bde., Mainz etc. 1959-1975

RISM	Répertoire International des Sources Musicales, München, Kassel etc. 1960ff.
Sg.	Singular
t	Tosefta (z.B. tSota)
Tos	Tosafot
TRE	Theologische Realenzyklopädie, edd. Gerhard Krause, Gerhard Müller et al., Berlin, New York 1977ff.
v.d.Z.	vor der (christlichen) Zeitrechnung
VT	Vetus Testamentum
VTS	Vetus Testamentum Supplements
y	Palästinischer Talmud bzw. Talmud yerushalmi (z.B. ySota)
ZAW	Zeitschrift für Alttestamentliche Wissenschaft
ZDMG	Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft
ZMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

6. Literaturverzeichnis

1. Rabbinische Quellen

Verzeichnet sind alle abgekürzt zitierten rabbinischen Quellen. Ergänzend dazu wurde die CD-ROM Judaic Classics Library (Version IIc4, Chicago 1995) verwendet. Übersetzungen und Kommentare werden unter dem Namen der Übersetzer bei der Sekundärliteratur angeführt.

AgShir	*Agadath Shir Hashirim*, edited from a Parma Manuscript by S[alomon] Schechter, Cambridge 1896.
ARN	*Aboth de Rabbi Nathan*, ed. Salomon Schechter, Wien 1887, New York ^{3}1967.
b	– *Talmud bavli*, ed. Ḥatam sofer Yerushalayim, Jerusalem 1965/1966-1966/7. – *Talmud bavli mevō'ar, metūrgam ū-menūqqad*, ed. Adin Steinsaltz, Jerusalem 1967ff. – [Traktat Sota, krit. Ed.] *massekhet sōṭa ʿim šīnūē nūsḥa'ōt*, ed. Abraham Lis, Jerusalem 1979.
BatM	*Batei Midrashot*, ed. Schlomo Aharon Wertheimer, 2. erweiterte Aufl., 2 Bde., Jerusalem 1968.

BHM	*Bet ha-Midrasch. Sammlung kleiner Midraschim*, ed. Adolf Jellinek, Jerusalem ^{3}1967.
CantR	*Canticum Rabba*, siehe unter *Midrash Rabba*
DeutR	*Deuteronomium Rabba*, siehe unter *Midrash Rabba*
EkhR	[Ekha Rabba] *Midrasch Ekha Rabbati*, ed. Salomon Buber, Wilna 1898/9; vgl. auch *Midrash Rabba.*
ExR	*Exodus Rabba*, siehe unter *Midrash Rabba*
GenR	*Midrash Bereshit Rabba*, edd. Jehuda Theodor, Ḥanokh Albeck, Jerusalem ^{2}1965; vgl. auch *Midrash Rabba.*
LevR	[Leviticus Rabba] *Midrash Wayyikra Rabbah*, ed. Mordechai Margulies, Jerusalem 1953-1960; vgl. auch *Midrash Rabba.*
m	[Mischna] *šišā sidrē mišnā*, ed. Ḥanokh Albeck, 6 Bde., Jerusalem, Tel Aviv 1958-1959.
Mahzor Vitry	*Mahzor Vitry*, ed. Simon H. Hurwitz, Nürnberg 1922/3, erweiterte NA, Brooklyn, New York 1959/60.
MekhS	*Mekhilta d'Rabbi Sim'on b. Jochai*, edd. Jakob Nahum Epstein, Ezra Zion Melamed, Jerusalem 1955.
MekhY	– *Mechilta d'Rabbi Ismael*, edd. Chaim S. Horovitz, Israel A. Rabin, Frankfurt a.M. 1931 (= Corpus Tannaiticum 3.1). – [Ed. Lauterbach] *Mekhilta de-Rabbi Ishmael*, ed. Jacob Z. Lauterbach, Philadelphia 1935.
MHG	*Midrash Haggadol on the Pentateuch*, edd. Mordechai Margulies, Z. M. Rabinowitz, 5 Bde., Jerusalem 1972.
Midrash Rabba	– *Midrash Rabba*, Ed. Wilna, ND Jerusalem [s.a.]. Nach dieser Ausgabe wurden zitiert: CantR, DeutR, EkhaR, NumR, QohR. – *Midrash Rabba*, ed. Moshe A. Mirkin, Tel Aviv 1968. Nach dieser Ausgabe wurde zitiert: ExR.
MShmuelB	*Midrasch Samuel*, ed. Salomon Buber, Krakau 1893.
MTeh	*Midrash Tehillim. Sammlung aggadischer Abhandlungen über die 150 Psalmen*, ed. Salomon Buber (Schocher tov), Wilna 1891.
MZuta Shir	*Midrash zuṭa ʿal Šir ha-Širim, Rut, Ekha we-Qohelet*, ed. Salomon Buber, Berlin 1893/4.
NumR	*Numeri Rabba*, siehe unter *Midrash Rabba*
OsM	*Oṣar Midrashim*, ed. J. D. Eisenstein, New York 1915.
PesK	*Pesiqta de Rav Kahana*, ed. B. Mandelbaum, 2 Bde., New York 1962.
PesR	*Pesiqta rabbati*, ed. Meir Friedmann, 2 Bde., Wien 1880.

PRE	– *Pirqe de Rabbi Eliezer*, mit Kommentar von David Lurja, Warschau 1851/2, ND Jerusalem 1963. – *Pirke de R. Eliezer*, ed. G. Friedlander, London 1916.
QohR	*Qohelet Rabba*, siehe unter *Midrash Rabba*
Sed Rav Amram	*Seder R. Amram Ga'on, Hebrew Text with Critical Apparatus*, edd. David Hedegård, Tryggve Kronholm, Lund 1974.
SER	*Seder Eliahu rabba und Seder Eliahu zuṭa*, ed. M. Friedmann, Wien 1902.
Sidd Rav Sa'adya	*Siddur Rav Saʿadya Gaʾon*, edd. Israel Davidson, Simcha Asaf, Issachar Yoel, Jerusalem 1941.
SiddBaer	*Seder ʿAvodat Yisraʾel meḥūbbar ʿal yedē Yiṣḥaq Yosef Dov* (Seligmann Baer), verbesserte NA der Ed. Rödelheim 1867/8, Jerusalem [s.a.].
Siddur	*Sidur Sefat Emet*, mit deutscher Übersetzung von S[elig] Bamberger, Basel 1987.
Sifra Lev	*Sifra de-be Rav hū sefer tōrat kōhanīm*, Jerusalem 1958/9.
Sifre Deut	*Siphre ad Deuteronomium*, ed. Louis Finkelstein, Berlin 1939 (= Corpus Tannaiticum 3.3.2).
Sifre Num	*Siphre ad Numeros adjecto Siphre zutta*, ed. H. S. Horovitz, Leipzig 1917.
Sof	*Soferim*, siehe unter b und Müller, *Masechet Soferim*
t	*Tosefta*, ed. Moshe Shmu'el Zuckermandel, Jerusalem 1970.
Tan	*Midrash Tanhuma*, ed. Lewin-Epstein, Jerusalem 1956.
TanB	*Midrash Tanhuma*, ed. Salomon Buber, Wilna 1885.
Targ	[Targum] *The Bible in Aramaic*, ed. Alexander Sperber, 4 Bde., Leiden 1959-1968.
Targ FT	– *The Fragment-Targums of the Pentateuch. According to their Extant Sources*, Bd. 1: *Texts, Indices and Introductory Essays*, Bd. 2: *Translation*, ed. Michael L. Klein, Rom 1980 (= Analecta Biblica 76.1-2). – Klein, Michael L., *Genizah Manuscripts of Palestinian Targum to the Pentateuch*, 2 Bde., Cincinnati 1986.
Targ Neof	[Targum Neofiti] *Neophyti 1, Targum Palestinense Ms. de la Biblioteca Vaticana*, ed. Alejandro Diéz Macho, Madrid, Barcelona 1968-1979.
Targ Onq	*Targum Onqelos*, siehe unter Targ
Targ PsJ	[Targum Pseudo-Jonathan] *Pseudo-Jonathan nach der Hs. British Museum add. 27031*, ed. Moshe Ginsburger, Berlin 1903.
Tos	*Tosafot*, siehe unter b

y — *Talmud Yerushalmi*, Ed. Krotoschin 1866, ND Jerusalem 1969.

Yalq — – *Yalqut Shimʿoni*, Ed. Lewin-Epstein, Jerusalem 1966/7.
– *Yalqut Shimʿoni ʿal ha-Tora* [krit. Ed.], edd. Aharon Heyman, Yizhaq Shiloni, Jerusalem 1977.

2. Bibel; sonstige Quellen

BHS — *Biblia Hebraica Stuttgartensia*, edd. K. Elliger, W. Rudolph et al., Stuttgart 1967.

LXX — – *Septuaginta, id est Vetus Testamentum graece iuxta lxx interpretes*, ed. Alfred Rahlfs, Stuttgart 1935.
– *Exodus*, ed. John William Wevers, Göttingen 1991 (= Septuaginta auct. Acad. Scient. Gottingensis II.1).
– *Judit*, ed. Robert Hanhart, Göttingen 1979 (= Septuaginta auct. Acad. Scient. Gottingensis VIII.4).

Miqra'ot gedolot — – *Torat ḥayyīm. Ḥamišā ḥūmšē tōrā*, Jerusalem 1986-1993. Für die übrigen Bücher:
– *Miqra'ōt gedōlōt*, ND der Ed. Warschau, Jerusalem [s.a.].

Peshitta — *The Old Testament in Syriac According to the Peshitta Version*, ed. Peshitta Institute Leiden, Leiden 1966ff.

Tanakh — *Tora Nevi'im Ketuvim*, Ed. Qoren, Jerusalem 1989.

Vulgata — *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, edd. Robert Weber et al., Stuttgart ^{2}1975.

Zürcher Bibel — *Die Heilige Schrift des Alten und des Neuen Testaments*, Zürich ^{19}1987 [^{1}1942].

Ant Bibl — *Pseudo-Philo's Liber Antiquitatum Biblicarum*, ed. Guido Kisch, Notre Dame (Ind.) 1949 (= Publications in Mediaeval Studies 10); siehe auch Dietzfelbinger.

Bar Hebräus — *Le Livre des Splendeurs* [*ketābā deṣemḥē*]. *La grande Grammaire de Grégoire Barhebraeus*, ed. Axel Moberg, Lund etc. 1922 (= Acta Regi. Societatis Humaniorum Litterarum Lundensis 4).

Ben Sira — *Sefer ben Sira ha-šalem*, ed. Moshe Zvi Segal, Jerusalem 1953.

Diqduqe ha-Te'amim — siehe unter Baer/Strack und Dotan

Halevi, *Kusari* — – Jehuda Halevi, *Der Kusari. Sefer ha-Kuzari, mit dem hebräischen Text des Jehuda Ibn Tibbon*, Übersetzung ins Deutsche und Einleitung von David Cassel, Leipzig 1853, ND Tel Aviv 1988, Zürich 1990.
– Jehuda Halevi, *Al-Ḫazari – Kitāb al-ḥuǧǧā wa-al-dalīl fī nuṣr al-dīn wal-ḏalīl*, ed. Hartwig Hirschfeld, Leipzig 1887.

Hidayat al-Qari	= *Hodayat ha-Qore/Manuel du lecteur*, siehe unter – Neubauer, *Petite grammaire hébraïque* – Dérenbourg, *Manuel du lecteur* – Kurt Levy, *Zur masoretischen Grammatik*
Josephus	*Josephus Works*, edd. Henry St. J. Thackeray et al., 9 Bde., London 1926-1965 (Loeb Classical Library).
Koran	*Der Koran*. Kommentar und Konkordanz von Rudi Paret, Stuttgart etc. ^{2}1977.
Memar Marqah	siehe unter MacDonald.
Philo	*Philo Works. Greek Text and English Translation*, edd. Francis Henry Colson et al., 12 Bde., London 1929-1953 (Loeb Classical Library).
(Pseudo-)Aristoteles	*Problemata physica*, ed. et trans. Hellmut Flashar, Berlin ^{2}1975 (= Aristoteles. Werke in Deutscher Übersetzung 19).
Qumran	*Die Texte aus Qumran hebräisch und deutsch mit masoretischer Punktation, Übersetzung, Einführung und Anmerkungen*, ed. Eduard Lohse, München 1964.
Reuchlin	Johannes Reuchlin, *De accentibus et orthographia linguae Hebraicae*, Basel 1518.
R. Petachja	siehe unter Grünhut, *Rundreise*, und Schreiner, *Benjamin*

3. Sekundärliteratur

Verzeichnet ist die verwendete und abgekürzt zitierte Literatur. Artikel aus Nachschlagewerken (Lexika, Enzyklopädien, Hand- und Wörterbüchern) sind, abgesehen von einigen Titeln zu zentralen Themen, in den Anmerkungen nachgewiesen. Nicht hier verzeichnet sind auch alle Arbeiten, die in den Anmerkungen vollständig angeführt sind. Editionen erscheinen in der Regel unter dem Namen der Herausgeber, Übersetzungen unter dem Namen der Übersetzer.

Ackermann, Aron: *Das hermeneutische Element der biblischen Accentuation. Ein Beitrag zur Geschichte der hebräischen Sprache*, Berlin 1893.

– "Der synagogale Gesang in seiner historischen Entwicklung", in: *Die jüdische Litteratur seit Abschluss des Kanons*, edd. Jacob Winter, August Wünsche, Bd. 3, Trier 1896, 477-529.

Adler, Israel: "(Musique) Juive", in: *Encyclopédie de la Musique*, edd. François Michel et al., Bd. 2, Paris 1959, 640-654.

– "Histoire de la musique religieuse juive", in: *Encyclopédie des musiques sacrées*, ed. Jacques Porte, Paris 1968, Bd. 1, 469-494.

– (ed.): *Hebrew Writings Concerning Music in Manuscripts and Printed Books from Geonic Times up to 1800*, München 1975 (= RISM B IX.2).

– "La musique juive", in: *Précis de musicologie, ed. Jacques Chailley*, Paris ^{2}1984, 96-101.

– *The Study of Jewish Music. A Bibliographical Guide*, Jerusalem 1995 (= Yuval Monograph Series 10).

ADLER, MARCUS NATHAN (ed.): *The Itinerary of Benjamin of Tudela. Critical Text, Translation and Commentary*, New York 1907 (ND New York [s.a.]).

ALBRIGHT, WILLIAM FOXWELL: *Archäologie in Palästina*, Einsiedeln etc. 1962.

AL-FARUQI, LOIS IBSEN: "Accentuation in Qur'anic Chant: A Study in Musical Tawazūn", in: *Yearbook of the International Folk Music Council* 10 (1978), 53-68.

– *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, Westport, London 1981.

– "The Cantillation of the Qurʿān", in: *Asian Music* 19 (1987), 2-25.

ALEXANDER, PHILIP S.: "Jewish Aramaic Translations of Hebrew Scriptures", in: Mulder, *Mikra*, 217-253.

ALLONY, NEHEMIA: "*ha-munaḥ 'musiqā' be-sifrutēnū bi-yemē ha-bēnayyīm*" (The Term *mûsīqah* in Medieval Jewish Literature), in: *Yuval* 1 (1968), 11-35 (hebr.), 251 (engl. summary).

– "*neʿīmā – naġma bi-yemē ha-benayyim*" (*neʿimah* [*naġma*] in Medieval Hebrew Literature), in: *Yuval* 2 (1971), 9-27 (hebr.), 181 (engl. summary).

– "*sefer ha-tōrā we-ha-miṣḥaf bi-qerīʾat ha-tōrā be-zībbūr be-ʿedat ha-rabbanīm ū-ve-ʿedat ha-qaraʾīm*" (The Scroll of the Tora and the Codex in Public Reading among the Rabbinic and Caraite Congregations), in: *Bet Miqra* 24 (1980), 321-334.

ALVAREZ-PEREYRE, FRANK: "Towards an Interdisciplinary Study of Jewish Oral Traditions", in: *Yuval* 6 (1994), 11-33.

ANDERSEN, FRANCIS I.; A. DEAN FORBES: *The Vocabulary of the Old Testament*, Rom 1989.

ANDERSON, BERNHARD W.: "The Song of Miriam Poetically and Theologically Considered", in: *Directions in Hebrew Poetry*, ed. Elaine R. Follis, Sheffield 1987 (= Journal for the Study of the Old Testament, Suppl. Ser. 40), 285-296.

ANTON, CONRAD GOTTLOB: "Versuch, die Melodie und Harmonie der alten Hebräischen Gesänge und Tonstücke zu entziffern", in: *Neues Repertorium für Biblische und Morgenländische Litteratur*, ed. Heinrich Eberhard Gottlob Paulus, Jena, Bd. 1 (1790), 160-192, Bd. 2 (1790), 80-197, Bd. 3 (1791), 1-81.

ARBINGER, ROLAND: *Gedächtnis*, Darmstadt 1984 (= Erträge der Forschung 219).

ARENDS, LEOPOLD A. F.: *Über den Sprachgesang der Vorzeit und die Herstellbarkeit der althebräischen Vokalmusik*, Berlin 1867.

ARLT, WULF: "Anschaulichkeit und analytischer Charakter. Kriterien der Beschreibung und Analyse früher Neumenschriften", in: *Musicologie médiévale. Notations et séquences. Actes de la table ronde du C.N.R.S. à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 6-7 septembre 1982*, ed. Michel Huglo, Paris 1987, 29-55.

AROM, SIMCHA: "New Perspectives for the Description of Orally Transmitted Music", in: *The World of Music* 23/2 (1981), 40-62.

AS-SAID, LABIB: *The Recited Koran. A History of the First Recorded Version*, edd. Bernhard Weiss et al., Princeton 1975 [gekürzte Version von *al-ǧamʿ aṣ-ṣautī al-anwal li-l-Qurʾān al-karīm*, Kairo 1967].

ASHKENAZI, SHMUEL; DOV JARDEN: *ōṣar raʾšē tevōt* (Thesaurus of Hebrew Abbreviations), Jerusalem ^{7}1992.

ASSMANN, ALEIDA; JAN ASSMANN: "Schrift, Tradition und Kultur", in: *Zwischen Festtag und Alltag. Zehn Beiträge zum Thema 'Mündlichkeit und Schriftlichkeit'*, ed. Wolfgang Raible, Tübingen 1988 (= ScriptOralia 6), 25-49.

– "Schrift", in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, edd. Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Bd. 8, Darmstadt, Basel 1992, 1417-1429.

ASSMANN, JAN: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

ASSMANN, JAN; BURKHARD GLADIGOW (edd.): *Text und Kommentar*, München 1995 (= Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation 4).
AUSTIN, JOHN L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny, Stuttgart 1979; engl.: Oxford 1962/1975.
AVENARY, HANOCH [Herbert Loewenstein]: "Eine pentatonische Bibelweise in der deutschen Synagoge (um 1518)", in: *ZMw* 12 (1930), 513-526.
– "Jüdische Musik. Geschichte", in: *MGG*, Bd. 7 (1958), 224-261.
– *Studies in the Hebrew, Syrian and Greek Liturgical Recitative*, Tel Aviv 1963.
– "Genizah Fragments of Hebrew Hymns and Prayers Set to Music", in: *JJS* 16 (1965), 87-104.
– "Mosaikstruktur in altmediterraner Monodie", in: *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Bericht über den 9. Internationalen Kongress Salzburg 1964*, ed. Franz Giegling, Kassel etc. 1966, Bd. 2, 124-128.
– "The Discrepancy between Iconographic and Literary Presentation of Eastern Musical Instruments", in: *Orbis Musicae* 2 (1973/4), 121-29.
– *The Ashkenazi Tradition of Biblical Chant between 1500 and 1900. Documentation and Musical Analysis*, Tel Aviv 1978.
– *Encounters of East and West in Music. Selected Writings*, Tel Aviv 1979.
AVENARY, HANOCH; BATHJA BAYER: "Music", in: *EJ*, Bd. 12 (1971), 554-664.
AVRIN, LEILA: "The Hebrew Book", in: ead., *Scribes, Script and Books. The Book Arts from Antiquity to the Renaissance*, Chicago, London 1991, 100-138.
BAARS, WILLEM: "Targum on Exod. XV,7-21 from the Cairo Geniza", in: *VT* 11 (1961), 340-342.
BACHER, WILHELM: *Die Agada der palästinischen Amoräer*, Strassburg 1899.
– *Die Agada der Tannaiten*, Strassburg ^{2}1903.
– *Die exegetische Terminologie der jüdischen Traditionsliteratur*, Leipzig 1905.
– *Die Agada der Babylonischen Amoräer. Ein Beitrag zur Geschichte der Agada und zur Einleitung in den babylonischen Talmud*, Frankfurt a.M. ^{2}1913.
BACHMANN-MEDICK, DORIS: *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 1996.
BAER, SELIGMAN; HERMANN L. STRACK (edd.): Die *Dikduke Ha-T^{e}amim des Ahron ben Moscheh ben Ascher und andere alte grammatisch-massorethische Lehrstücke (sefer diqdūqē ha-ṭe'amīm)*, Leipzig 1879.
BARDTKE, HANS: "Der Traktat der Schreiber (Sopherim)", in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 3 (1954), 31-49.
BARR, JAMES: *Bibelexegese und moderne Semantik. Theologische und linguistische Methode in der Bibelwissenschaft*, München 1965; orig.: *The Semantics of Biblical Language*, London 1961.
– "Semitic Philology and the Interpretation of the Old Testament", in: *Tradition and Interpretation. Essays by Members of the Society for Old Testament Study*, ed. Gordon W. Anderson, Oxford 1979, 31-64.
– *Holy Sripture. Canon, Authority, Criticism*, Oxford 1983.
BAUER, HANS; PONTUS LEANDER: *Historische Grammatik der hebräischen Sprache des Alten Testamentes*, Halle 1922, ND Hildesheim 1965.
BAUMANN, MAX PETER: "Historisches Bewusstsein und Musikologie", in: MAHLING/MÜNCH, *Ethnologie*, 3-14.
BÄUML, FRANZ H.: "Der Übergang mündlicher zur artes-bestimmten Literatur des Mittelalters", in: *Oral Poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epi-*

scher Dichtung, edd. Norbert Voorwinden, Max de Haan, Darmstadt 1979 (= Wege der Forschung 555), 238-250; orig. in: *Fachliteratur des Mittelalters. Festschrift für Gerhard Eis*, edd. Gundolf Keil et al., Stuttgart 1968, 1-10.
- "Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy", in: *Speculum* 55 (1980), 237-265.

BAUMSTARK, ANTON: "Trishagion und Qeduscha", in: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 3 (1923), 18-32.

BAYER, BATHJA: "Cantillation", in: *EJ*, Bd. 5 (1971), 128-129.
- "Oral Law in the 'Oral Law': The Early Mishnah and its Cantillation", in: *Proceedings of the World Congress on Jewish Music Jerusalem 1978*, Jerusalem 1978, 148-150.

BEN YEHUDA, ELIEZER: *Thesaurus totius hebraitatis*, 16 Bde., Berlin, New York etc. 1910-1959.

BENDER, ADOLF: "Das Lied Ex 15", in: *ZAW* 23 (1903), 1-48.

BERG, EBERHARD; MARTIN FUCHS (edd.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt a.M. 1993.

BERGERON, KATHERINE; PHILIP V. BOHLMAN (edd.): *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, Chicago, London 1992.

BERGMEIER, ROLAND; HARTMUT PABST: "Ein Lied von der Erschaffung der Sprache. Sinn und Aufbau von I Q Hodayot I, 27-31", in: *Revue de Qumran* 5 (1965), 435-439.

BERGSTRÄSSER, GOTTHILF: *Hebräische Grammatik*, Leipzig 1918, ND Hildesheim 1962.

BERGSTRÄSSER, GOTTHILF; KURT HUBER: "Koranlesung in Kairo", in: *Der Islam* 20 (1932), 1-42; 21 (1933), 110-140.

BET-ARYE, MAL'AKHI: *Pereq Shira. Mevō'ōt ū-mahadūrā biqqōrtīt*, Ph.D. Diss. Jerusalem 1966/7 [masch.schr.].

BIETENHARD, HANS (ed.): *Midrasch Tanhuma B. R. Tanhuma über die Tora, genannt Midrasch Jelammedenu*, 2 Bde., Bern etc. 1982 (= Judaica et Christiana 5-6).
- *Der Tosefta-Traktat Sota. Hebräischer Text mit kritischem Apparat, Übersetzung, Kommentar*, Bern etc. 1986 (= Judaica et Christiana 9).

BINDER, ABRAHAM WOLF: *Biblical Chant*, London 1959.

BLUM, STEPHEN; PHILIP V. BOHLMAN; DANIEL M. NEUMAN (edd.): *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana, Chicago 1993.

BOHLMAN, PHILIP V.: "Ethnomusicology's Challenge to the Canon; the Canon's Challenge to Ethnomusicology", in: BERGERON/BOHLMAN, *Disciplining Music*, 116-136.
- "Il Passato, il Presente e i Popoli del Mediterraneo senza Storia musicale", in: *Musica e Storia* 5 (1997), 181-203.
- "Fieldwork in the Ethnomusicological Past", in: *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, edd. Gregory F. Barz, Timothy J. Cooley, New York, Oxford 1997, 139-162.

BOMAN, THORLEIF: *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem Griechischen*, Göttingen ^{7}1983.

BORGEN, PETER: "Philo of Alexandria", in: STONE, *Jewish Writings*, 233-282.

BOWKER, JOHN: *The Targums and Rabbinic Literature. An Introduction to Jewish Interpretations of Scripture*, Cambridge 1969.

BOYARIN, DANIEL: "*šnē mevō'ōt la-midraš šīr ha-šīrīm* (Two Introductions to the Midrash on the Song of Songs)", in: *Tarbiz* 56 (1987), 479-500.
- *Intertextuality and the Reading of Midrash*, Bloomington, Indianapolis 1990.

BRAUDE, WILLIAM G.: *Midrash Tehillim. The Midrash on Psalms*, translated from the Hebrew and Aramaic, 2 Bde., New Haven 1959 (= Yale Judaica Series 13).

– *Pesikta Rabbati. Discourses for Feasts, Fasts, and Special Sabbaths*, 2 Bde., New York 1968 (= Yale Judaica Series 18).
BRAUN, JOACHIM: "Biblische Musikinstrumente", in: *MGG*$_2$, Bd. 1 (1994), 1503-1537.
BRAUN, JOACHIM et al.: "Jüdische Musik", in: *MGG*$_2$, Bd. 4 (1996), 1511-1569.
BRAUN, YEHESKEL: "Aspects of Melody: An Examination of the Structure of Jewish and Gregorian Chants", in: *Companion to Contemporary Music Thought*, edd. John Paynter et al., London, New York 1992, Bd. 2, 858-884.
BRENNER, MARTIN L.: *The Song of the Sea: Ex 15,1-21*, Berlin, New York 1991 (= BZAW 195).
BREUER, MORDECHAI: *pisūq ṭeʿamīm še-ba-miqraʾ. tōrat diqdūq ha-ṭeʿamīm* (Grammar of Biblical Accents), Jerusalem 1957/8.
– *ṭaʿamē ha-miqraʾ* (Biblical Cantillation Signs), Jerusalem 1989/90.
BROUGERS, H. A.: "Die Zehnzahl in der Bibel und in ihrer Umwelt", in: *Studia Biblica et Semitica Theodoro Christiano Vriezen dedicata*, Wageningen 1966, 30-45.
BÜCHLER, ADOLF: *Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der hebräischen Akzente. 1. Theil: Die Ursprünge der verticalen Bestandtheile in der Accentuation des hebräischen Bibeltextes und ihre masoretische Bedeutung*, Wien 1891.
BUHL, FRANTS: "'Die Schrift' und was damit zusammenhängt im Qur'an", in: *Oriental Studies Dedicated to Paul Haupt*, edd. Cyrus Adler, Aaron Ember, Baltimore, Leipzig 1926, 364-373.
BUSSMANN, HADUMOD: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart ^{2}1990.
BUTLER, TRENT CRAVER: *The Song of the Sea: Exodus 15:1-8: A Study in the Exegesis of Hebrew Poetry*, Ph.D. Diss. Vanderbilt University 1971.
BUTTRICK, GEORGE ARTHUR et al. (edd.): *The Interpreter's Dictionary of the Bible*, 5 Bde., New York 1962-1981.
CARRUTHERS, MARY J.: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990 (= Cambridge Studies in Medieval Literature 10).
CASETTI, PIERRE: "Funktionen der Musik in der Bibel", in: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie* 24 (1977), 366-389.
CASSUTO, UMBERTO: *A Commentary on the Book of Exodus*, Jerusalem 1967; orig.: *perūš ʿal sefer šemōt*, Jerusalem 1951.
CHIESA, BRUNO: *The Emergence of Hebrew Biblical Pointing. The Indirect Sources*, Frankfurt a.M. etc. 1979 (= Judentum und Umwelt 1).
CHILDS, BREVARD S.: "A Traditio-Historical Study of the Reed Sea Tradition", in: *VT* 20 (1970), 406-418.
– *Exodus. A Commentary*, London 1974.
CHOMSKY, NOAM: *Aspekte der Syntax-Theorie*, Frankfurt a.M. 1973; orig.: *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge (Mass.) 1965.
– *Sprache und Geist*, Frankfurt a.M. 1970; orig.: *Language and Mind*, San Diego 1968.
CLIFFORD, JAMES: "Partial Truths", in: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography, Seminar held in Santa Fe, N.M. April 1984*, edd. James Clifford, George E. Marcus, Berkeley, London 1986, 1-26.
COATS, GEORGE W.: "The Song of the Sea", in: *CBQ* 31 (1969), 1-17.
– "History and Theology in the Sea Tradition", in: *Studia Theologica* 29 (1975), 53-62.
COHEN, ARTHUR ABRAHAM (ed.): *The Minor Tractates of the Talmud*, 2 Bde., London 1965.
COHEN, DALIA et al.: "Characterization of the System of Te'amim in Practice in Light of Theoretical Findings about the Original Performance", in: *Proceedings of the Tenth*

World Congress of Jewish Studies, Jerusalem 1989, Jerusalem 1990, Sect. IV.2, 149-154.

COHEN, DALIA; DANIEL WEIL: "Progress in Deductive Research on the Original Performance of Tiberian Accents (Te'amim)", in: *Proceedings of the Ninth World Congress of Jewish Studies Jerusalem 1985*, Jerusalem 1986, Sect. IV.2, 265-280.

COHEN, MILES B.: "Masoretic Accents as a Biblical Commentary", in: *Journal of the Ancient Near Eastern Society* 4 (1972), 1-11.

COHEN, MILES B.; DAVID B. FREEDMAN: "The Dual Accentuation of the Ten Commandments", in: *Proceedings of the International Organization for Masoretic Studies 1972 and 1973*, Missoula 1974 (= Masoretic Studies 1), 7-19.

COHN, LEOPOLD; ISAAK HEINEMANN et al. (edd.): *Philo von Alexandrien. Werke in deutscher Übersetzung*, 7 Bde., Breslau, Berlin 1909-1964 (= Schriften der jüdisch-hellenistischen Literatur 1-7).

CORBIN, SOLANGE: "La Cantillation des Rituels Chrétiens", in: *Revue de Musicologie* 47 (1961), 3-36.

CROSS, FRANK MOORE: "The Song of the Sea and Canaanite Myth", in: id., *Canaanite Myth and Hebrew Epic. Essays in the History of the Religion of Israel*, Cambridge 1973, 112-144, 203-204.

CROSS, FRANK MOORE; DAVID NOEL FREEDMAN: "The Song of Miriam", in: *Journal of Near Eastern Studies* 14 (1955), 237-250.

CRÜSEMANN, FRANK: *Studien zur Formgeschichte von Hymnus und Danklied in Israel*, Neukirchen-Vluyn 1969 (= Wissenschaftliche Monographien zum Alten und Neuen Testament 32).

CULLEY, ROBERT C.: "Oral Tradition and Biblical Studies", in: FOLEY, *Oral-Formulaic Theory*, 189-225; orig. in: *Oral Tradition* 1 (1986), 30-65.

DAHLHAUS, CARL: "Historisches Bewusstsein und Ethnologie", in: *Mf* 30 (1977), 144-148.

DAHLHAUS, CARL; HANS HEINRICH EGGEBRECHT: *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven 1985.

DALMAN, GUSTAF H.: *Grammatik des jüdisch-palästinischen Aramäisch nach den Idiomen des palästinischen Talmud, des Onkelostargum und Prophetentargum und der jerusalemischen Targume*, Leipzig ^{2}1905.

– *Aramäisch-Neuhebräisches Handwörterbuch zu Targum, Talmud und Midrasch*, Göttingen ^{3}1938.

DELITZSCH, FRANZ: *Physiologie und Musik in ihrer Bedeutung für die Grammatik, besonders die Hebräische*, Leipzig 1867.

DENNY, FREDERICK MATHEWSON: "Qur'ān Recitation. A Tradition of Oral Performance and Transmission", in: *Oral Tradition* 4 (1989), 5-26.

DÉRENBOURG, M. J[OSEPH] (ed.): *Manuel du lecteur d'un auteur inconnu, publié d'après un manuscrit venu du Yémen et accompagné de notes*, Paris 1871; orig. in: *Journal asiatique* 16 (1870), 309-550.

DIETZFELBINGER, CHRISTIAN: *Pseudo-Philo. Antiquitates Biblicae (Liber Antiquitatum Biblicarum)*, Gütersloh 1975 (= JSHRZ II.2).

DIMANT, DEVORAH: "Use and Interpretation of Mikra in the Apocrypha and Pseudepigrapha", in: MULDER, *Mikra*, 379-420.

DOHMEN, CHRISTOPH; GÜNTER STEMBERGER: *Hermeneutik der jüdischen Bibel und des Alten Testaments*, Stuttgart etc. 1996.

DOTAN, ARON: *Ben Asher's Creed. A Study of the History of the Controversy*, Missoula 1977 (= Masoretic Studies 3); orig. in: *Sinai* 41 (1957), 280-312, 350-362.

– (ed.): *sefer diqdūqē ha-ṭe'amīm le-r' aharōn ben moše ben ašer. 'al pī kitvē yad 'atīqīm. The Diqduqé hatte'amim of Aharon ben Moshe ben Asher. With a Critical Edition of the Original Text from New Manuscripts*, Jerusalem 1967 [masch.schr.].
– "Research in Biblical Accentuation. Backgrounds and Trends", in: id. (ed.), *Two Treatises on the Accentuation of the Old Testament by William Wickes*, New York 1970, vii-xlvi.
– "Masorah", in: *EJ*, Bd. 16 (1972), 1401-1482.
– "The Relative Chronology of Hebrew Vocalization and Accentuation", in: *Proceedings of the American Academy for Jewish Research* 48 (1981), 87-99.
DRUMBL, JOHANN: *Fremde Texte*, Mailand 1984 (= Materiali Universitari, Lettere 49).
DUBARLE, ANDRÉ MARIE: *Judith. Formes et sens des diverses traditions*, 2 Bde., Rom 1966 (= Analecta Biblica 24).
DUERR, HANS PETER: "Über die Grenzen einer seriösen Völkerkunde oder: Können Hexen fliegen?", in: *Grundfragen der Ethnologie. Beiträge zur gegenwärtigen Theorie-Diskussion*, edd. Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, Justin Stengl, Berlin 1981, 323-334; orig. in: id., *Unter dem Pflaster liegt der Strand*, Bd. 3, Berlin 1976, 55-76.
EINSTEIN, ALFRED; ARTHUR SPANIER: "Akzente", in: *EJ (Berlin)*, Bd. 2 (1928), 50-73.
ELBOGEN, ISMAR: *Studien zur Geschichte des jüdischen Gottesdienstes*, Berlin 1907 (= Schriften der Lehranstalt für die Wissenschaft des Judentums I.1-2).
– *Der jüdische Gottesdienst in seiner Entwicklung*, Frankfurt a.M. 1924.
– "Toravorlesung", in: *JL*, Bd. 5 (1930), 993-998.
ELDAR, ILAN: "The Art of Correct Reading the Bible", in: *Proceedings of the Ninth International Congress of the International Organization for Masoretic Studies Jerusalem 1989*, ed. Aron Dotan, [Missoula] 1992 (= Masoretic Studies 7), 33-42.
Encyclopaedia Biblica. Thesaurus rerum biblicarum [=*enṣiqlōpediā miqra'īt*], ed. Institutum Bialik, Jerusalem 1950ff.
Encyclopaedia Hebraica. ha-enciqlopedia ha-ivrit, edd. Meir und Berakha Pelai, 32 Bde., Jerusalem 1949-1981.
Encyclopedia Talmudica. A Digest of Halachic Literature and Jewish Law from the Tannaitic Period to the Present Time, edd. Meyer Berlin et al., Jerusalem 1955ff.
ENGBERG, GUDRUN: "Greek Ekphonetic Neumes and Masoretic Accents", in: *Studies in Eastern Chant*, edd. Egon Wellesz, Miloš Velimirović, Bd. 1 (1966), 37-49.
– "Ekphonetic Notation", in: *NGrove*, Bd. 6, 99-103.
– "Greek Ekphonetic Notation. The Classical and the Pre-Classical Systems", in: *Palaeobyzantine Notations. A Reconsideration of the Source Material*, edd. Jørgen Raasted, Christian Troelsgård, Hernen 1995, 33-55.
ENNS, PETER: "A Retelling of the Song at the Sea in Wis 10,20-21", in: *Biblica* 75 (1995), 1-24.
EVEN-SHOSHAN, ABRAHAM: *A New Concordance of the Bible*, Jerusalem 1988.
– *ha-millōn he-ḥadaš*, erweiterte und ergänzte Aufl., 4 Bde., Jerusalem 1988.
FALTIN, PETER: "Musikalische Syntax. Ein Beitrag zum Problem musikalischen Sinngehaltes", in: *AfMw* 34 (1977), 1-19.
FARMER, HENRY GEORGE: "Maimonides on Listening to Music", in: *Journal of the Royal Asiatic Society*, Ser. 3, 45 (1933), 867-884.
– *Sa'adyah Ga'on on the Influence of Music*, London 1943.
FINNEGAN, RUTH: *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Bloomington, Indianapolis ^{2}1992.
FISHBANE, MICHAEL: *Biblical Interpretation in Ancient Israel*, Oxford 1985.

FLEISCHER, OSKAR: *Über Ursprung und Entzifferung der Neumen*, Leipzig 1895 (= Neumen-Studien 1).
FLENDER, REINHARD: "Neue Aspekte zum strukturellen Zusammenhang zwischen Ṭa-'amē 'Emet und hebräisch-orientalischer Psalmodie", in: *Yuval* 5 (1986) (= The Abraham Zvi Idelsohn Memorial Volume, edd. Israel Adler, Bathya Bayer, Eliyahu Schleifer), 318-344.
– *Der biblische Sprechgesang und seine mündliche Überlieferung in Synagoge und griechischer Kirche*, Wilhelmshaven 1988 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 20).
– "Die Entzifferung der massoretischen Akzente und der ekphonetischen Notation. Ein Forschungsbericht", in: *Musikkulturgeschichte. Festschrift Constantin Floros zum 60. Geburtstag*, ed. Peter Petersen, Wiesbaden 1990, 479-490.
– *Hebrew Psalmody. A Structural Investigation*, Jerusalem 1992 (= Yuval Monograph Series 9).
FOHRER, GEORG: *Überlieferung und Geschichte des Exodus. Eine Analyse von Ex 1-15*, Berlin 1964 (= BZAW 91).
FOKKELMAN, JAN P.: "Is the Literary Approach to the Bible a New Paradigm?", in: *The Literary Analysis of Hebrew Texts. Papers read at a Symposium held at Juda Palache Institute Amsterdam 1990*, edd. Emile G. L. Schrijver et al., Amsterdam, 1992, 11-35.
FOLEY, JOHN MILES (ed.): *Oral Formulaic Theory. A Folklore Casebook*, New York, London 1990.
FORESTI, FABRIZIO: "Composizione e Redazione Deuternomistica in Ex 15,1-18", in: *Lateranum* 48 (1982), 41-69.
FRANK, YITZHAK: *The Practical Talmud Dictionary*, Jerusalem 1991.
FREEDMAN, DAVID NOEL: "Strophe and Meter in Exodus 15", in: *A Light Unto My Path*, edd. Howard N. Bream et al., Philadelphia 1974, 187-228.
– "The Song of the Sea", in: id., *Pottery, Poetry, and Prophecy: Studies in Early Hebrew Poetry*, Winona Lake 1980, 179-186.
FRENSDORFF, SALOMON: *Die Massora Magna. Erster Theil: Massoretisches Wörterbuch oder Die Massora in alphabetischer Ordnung*, Leipzig 1876, ND (ed. Harry M. Orlinsky) New York 1968.
FRIEDMANN, ARON: *Der synagogale Gesang*, Berlin 1908, ND mit Nachwort und Registern, edd. Leo Roth, Richard Campbell, Leipzig 1978.
FRIGYESI, JUDIT: "Preliminary Thoughts toward the Study of Music without Clear Beat: The Example of 'Flowing Rhythm' in Jewish Nusah", in: *Asian Music* 24/2 (1993), 59-88.
FUBINI, ENRICO: *La musica nella tradizione ebraica*, Turin 1994.
GEERTZ, CLIFFORD: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a.M. 1983; orig.: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York 1973.
GEORGI, DIETER: *Weisheit Salomos*, Gütersloh 1980 (= JSHRZ III.4).
GERHARDSSON, BIRGER: *Memory and Manuscript. Oral Tradition and Written Transmission in Rabbinic Judaism and Early Christianity*, Uppsala 1961 (= Acta Seminarii Neotestamentici Uppsalensis 22).
GERSON-KIWI, EDITH: "Musique (dans la bible)", in: *Le Dictionnaire de la Bible*, Supplement 5, Paris 1956, 1411-1468.
– "Religious Chant: A Pan-Asiatic Conception of Music", in: *Journal of the International Folk Music Council* 13 (1961), 64-67.
– *The Legacy of Jewish Music through the Ages*, Jerusalem 1963.

GESENIUS, WILHELM: *Hebräische Grammatik*, Leipzig [28]1909, ND Hildesheim 1962.
- *Hebräisches und Aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament*, bearbeitet von Frants Buhl, Berlin etc. [17]1962.
- *Hebräisches und Aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament*, 18., neu bearbeitete Aufl., edd. Rudolf Meyer, Herbert Donner, Berlin etc. 1987ff.

GILBERT, MAURICE: "Wisdom Literature", in: STONE, *Jewish Writings*, 283-324.

GINSBURGER, MOSHE: "Die Thargumim zur Thoralection am 7. Pesach- und 1. Schabuoth-Tage", in: *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums* 39 (1895 = N.F. 3), 97-105, 167-175, 193-206.

GINZBERG, LOUIS: *The Legends of the Jews*, Philadelphia 1947.

GOLDBERG, ARNOLD: "Schöpfung und Geschichte. Der Midrasch von den Dingen, die vor der Welt erschaffen wurden", in: *Judaica* 24 (1968), 27-44.
- *Untersuchungen über die Vorstellung von der Schekhinah in der frühen rabbinischen Literatur. Talmud und Midrasch*, Berlin 1969 (= Studia Judaica 5).
- "Entwurf einer formanalytischen Methode für die Exegese der rabbinischen Traditionsliteratur", in: *FJB* 5 (1977), 1-41.
- "Das schriftauslegende Gleichnis im Midrasch", in: *FJB* 9 (1981), 1-90.
- "Die funktionale Form des Midrasch", in: *FJB* 10 (1982), 1-45.
- "Der verschriftete Sprechakt als rabbinische Literatur", in: *Schrift und Gedächtnis*, edd. Jan und Aleida Assmann, Christof Hardmeier, München 1983 (= Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation 1), 123-140.
- "Der Diskurs im Babylonischen Talmud. Anregungen für eine Diskursanalyse", in: *FJB* 11 (1983), 11-45.
- "Die Schrift der rabbinischen Schriftausleger", in: *FJB* 15 (1987) 1-15.
- "Stereotype Diskurse in den frühen Auslegungsmidraschim", in: *FJB* 16 (1988), 23-51.
- "Formen und Funktionen von Schriftauslegung in der früh-rabbinischen Literatur (1. Jh. v.Chr. bis 8. Jh. n.Chr.)", in: Assmann/Gladigow, *Text und Kommentar*, 187-197; orig. in: *Linguistica Biblica* 64 (1990), 5-21.
- *Mystik und Theologie des rabbinischen Judentums. Gesammelte Studien* I, edd. Margarete Schlüter, Peter Schäfer, Tübingen 1997 (= Texte und Studien zum antiken Judentum 61).

GOLDBERG, GEOFFREY: "Jewish Liturgical Music in the Wake of Nineteenth-Century Reform", in: *Sacred Sound and Social Change. Liturgical Music in Jewish and Christian Experience*, edd. Lawrence A. Hoffman, Janet R. Walton, London 1993 (= Two Liturgical Traditions 3), 59-83.

GOLDIN, JUDAH: *The Song at the Sea. Being a Commentary on a Commentary in Two Parts*, New Haven, London 1971.
- "'This Song'", in: *Salo Wittmayer Baron Jubilee Volume on the Occasion of His Eightieth Birthday*, Bd. 1, Jerusalem 1974, 539-554.

GOLDSCHMIDT, E. DANIEL (ed.): *seder haggadā šel pesaḥ. Die Pessach-Haggada*, Berlin 1936.

GOLDSCHMIDT, LAZARUS: *Der Babylonische Talmud. Nach der ersten zensurfreien Ausgabe* [...] *neu übertragen*, 12 Bde., Berlin 1929-1936.

GOOD, EDWIN M.: "Exodus XV 2", in: *VT* 20 (1970), 358-359.

GOSHEN-GOTTSTEIN, MOSHE H.: "The Rise of the Tiberian Bible Text", in: *Biblical and other Studies*, ed. Alexander Altmann, Cambridge (Mass.) 1963 (= Studies and Texts 1), 70-122.

– *Fragments of Lost Targumim*, 2 Bde., Ramat-Gan 1983 (= Bar Ilan. Sources and Studies 1).
GRAHAM, WILLIAM A.: *Beyond the Written Word. Oral Aspects of Scripture in the History of Religion*, Cambridge etc. 1987.
GREEN, D[ENNIS] H[OWARD]: "Orality and Reading: The State of Research in Medieval Studies", in: *Speculum* 65 (1990), 267-280.
GREENBERG, MOSHE: "Three Conceptions of the Torah in Hebrew Scriptures", in: *Die hebräische Bibel und ihre zweifache Nachgeschichte*, edd. Ekkehard Stegemann et al., Neukirchen-Vluyn 1990, 365-378.
GRELOT, PIERRE: "Sagesse 10,21 et le Targum de l'Exode", in: *Biblica* 42 (1961), 49-60.
GRESSMANN, HUGO: *Musik und Musikinstrumente im Alten Testament. Eine religionsgeschichtliche Studie*, Giessen 1903 (= Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten II.1).
GREWENDORF, GÜNTHER; FRITZ HAMM; WOLFGANG STERNEFELD: *Sprachliches Wissen. Eine Einführung in moderne Theorien der grammatischen Beschreibung*, Frankfurt a.M. ^{2}1988.
GROSS, MOSHE DAVID: *oṣar ha-'aggada*, 3 Bde., Jerusalem ^{4}1964/5.
GROSSFELD, BERNARD: *The Targum Onqelos to Exodus. Translated, with Apparatus and Notes*, Wilmington (Delaw.) 1988 (= The Aramaic Bible 7).
GRÖZINGER, KARL ERICH: "Der Gesang in der Theologie der Rabbinen. Der Midrasch von den zehn Liedern", in: *FJB* 4 (1976), 81-99.
– *Musik und Gesang in der Theologie der frühen jüdischen Literatur. Talmud, Midrasch, Mystik*, Tübingen 1982 (= Texte und Studien zum antiken Judentum 3).
GRÜNHUT, EL'AZAR L. (ed.): *sivūv ha-rav rabbi petaḥya mi-regenspurg. Die Rundreise des R. Petachja aus Regensburg*, Jerusalem 1904, Frankfurt a.M. 1905.
GRÜNWALD, ITHAMAR: "*mi-darkhē ha-midraš: derašōt sīr*", in: *ha-Sifrut* 3-4 (1968/9), 726-727.
– "The 'Scripture-Effect'. An Essay on the Sociology of the Interpretative Reading of 'Texts'", in: ASSMANN/GLADIGOW, *Text und Kommentar*, 75-91.
– "Midrash and the 'Midrashic Condition': Preliminary Considerations", in: *The Midrashic Imagination. Jewish Exegesis, Thought, and History*, ed. Michael Fishbane, Albany 1993, 6-22.
GUNKEL, HERMANN: *Einleitung in die Psalmen. Die Gattungen der religiösen Lyrik Israels*, zu Ende geführt von Joachim Begrich, Göttingen ^{2}1966 (= Göttinger Handkommentar zum Alten Testament, Ergänzungsband zur 1. Abteilung).
HAAS, MAX: *Byzantinische und slavische Notationen*, Köln 1973 (= Paläographie der Musik 1.2).
– "Zur Psalmodie der christlichen Frühzeit", in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* N.F. 2 (1982) 29-51.
– "Arabische und lateinische Musiklehre – ein Vergleich von Strukturen", in: *Orientalische Kultur und europäisches Mittelalter*, edd. Albert Zimmermann, Ingrid Craemer-Ruegenberg, Berlin, New York 1985 (= Miscellanea Mediaevalia 17), 358-375.
– "Voraussetzungen der arabischen Musik und Musiklehre", in: HANS OESCH, *Aussereuropäische Musik*, Teil 2, Laaber 1987 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 9), 129-151.
– *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral. Historische und analytische computergestützte Untersuchungen*, Bern etc. 1997.
HAMMERSTEIN, REINHOLD: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern 1962.

HARRISON, FRANK L.: "Music and Cult. The Functions of Music in Social and Religious Systems", in: *Perspectives in Musicology*, edd. Barry S. Brook, Edward O. D. Downes, Sherman van Solkema, New York 1972, 307-334.

HATTO, ARTHUR T.: "Ethnopoetik: Traum oder Möglichkeit?", in: *Formen und Funktionen mündlicher Tradition. Vorträge eines Akademiesymposiums in Bonn, Juli 1993*, ed. Walther Heissig, Opladen 1995 (= Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 95), 11-25.

HAUG, ANDREAS: "Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen", in: *Cantus Planus. IMS Study Group Papers read at the Third Meeting, Tihany 19-24 September 1988*, Budapest 1990, 33-47.

HAUPT, LEOPOLD: *Sechs alttestamentliche Psalmen. Mit ihren aus den Accenten entzifferten Singweisen und einer sinn- und wortgetreuen rhythmischen Übersetzung*, Leipzig 1854.

HAUPT, PAUL: "Moses' Song of Triumph", in: *American Journal of Semitic Languages* 20 (1904), 149-172.

HAVERKAMP, ANSELM (ed.): *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983 (= Wege der Forschung 389).

HAYMANN, AHARON: *sefer tōrā ha-ketūvā we-ha-mesūrā*, Tel Aviv ^{3}1972/3.

HEARTZ, DANIEL; BONNIE WADE (edd.): *International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, Kassel etc. 1981.

HEINEMANN, ISAAK: *darkhē ha-aggadā* (The Methods of the Aggada), Jerusalem ^{3}1970.

HEINEMANN, JOSEPH: *Prayer in the Talmud*, Berlin, New York 1977 (= Studia Judaica 9).

– *ʿiyyūnē tefīllā* (Studies in Jewish Liturgy), ed. Avigdor Shin'an, Jerusalem 1981.

HENDLER, ARIEH: "*hitlakkedut ʿavar, hōwē we-ʿatīd be-šīrat ʿaz yašīr*'" [Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Lied 'az yashir'], in: *mi-sifra le-seyfa* 41 (1992), 89-95.

HENGEL, MARTIN; JACOB NEUSNER; PETER SCHÄFER (edd.): *Übersetzung des Talmud Yerushalmi*, Tübingen 1975ff.

HERZOG, AVIGDOR: "Masoretic Accents (Musical Rendition)", in: *EJ*, Bd. 11, 1098-1111.

HØEG, CARSTEN: *La Notation ekphonétique*, Kopenhagen 1935 (= Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia 1.2).

HOERBURGER, FELIX: *Volksmusik in Afghanistan nebst einem Exkurs über Qor'an-Rezitation und Thora-Kantillation in Kabul*, Regensburg 1969 (= Regensburger Beiträge zur musikalischen Volks- und Völkerkunde 1).

HOFFMAN, LAWRENCE A.: *The Canonization of the Synagogue Service*, London 1979 (= University of Notre Dame Center for the Study of Judaism and Christianity in Antiquity 4).

– *Beyond the Text. A Holistic Approach to Liturgy*, Indiana 1987.

HOFMAN, SHLOMO: "The Cantillation of the Bible by the Karaites", in: *Proceedings of the Fifth World Congress of Jewish Studies Jerusalem 1969*, Sect. IV,2, Jerusalem 1973, 37-39 [hebr.]; 273-279 [engl. abstract].

– *Miqra'ey musiqa. A Collection of Biblical References to Music in Hebrew, English, French and Spanish*, Tel Aviv 1974.

– *Music in the Midrashim*, Tel Aviv 1984.

– *Music in the Talmud*, Tel Aviv 1989.

HOMMEL, EBERHARD: *Untersuchungen zur hebräischen Lautlehre*, Leipzig 1917 (= Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und Neuen Testament 23).

HOURLIER, JACQUES: "Notes sur l'Antiphonie", in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, edd. Wulf Arlt et al., Bd. 1, Bern, München, 1973, 116-143.
HUCKE, HELMUT: "Die Entwicklung des christlichen Kultgesanges zum Gregorianischen Gesang", in: *Römische Quartalsschrift* 48 (1953), 147-194.
– "Katholische Kirchenmusikgeschichtsklitterung" (= Rezension: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, ed. Karl Gustav Fellerer, Kassel etc. 1972-1976), in: *Liturgisches Jahrbuch* 27 (1977), 238-256.
– "Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift", in: *Mf* 32 (1979), 1-16.
HYATT, J. PHILIPP: *Exodus*, London 1971 (= New Century Bible Commentary 2).
IDEL, MOSHE: "Music and Prophetic Kabbalah", in: *Yuval* 4 (1982), 150-169.
– *Kabbalah. New Perspectives*, New Haven etc. 1988.
– *The Mystical Experience in Abraham Abulafia*, Albany 1988 (deutsch: *Abraham Abulafia und die mystische Erfahrung*, Frankfurt a.M. 1994).
IDELSOHN, ABRAHAM Z.: *Phonographierte Gesänge und Aussprachsproben des Hebräischen der jemenitischen, persischen und syrischen Juden* [1913], Wien 1917 (= Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wiss. Wien, phil.-hist. Klasse 175.4).
– *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz*, 10 Bde., Leipzig etc. 1914-1932 (= *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*, Bd. 1-2, 6-10, 1923-1933 = *ōṣar negīnōt yiśra'ēl*, Bd. 1-5, 1922-1928).
– "Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen", in: *ZMw* 4 (1922), 515-524.
– "Der jüdische Tempelgesang", in: *Handbuch der Musikgeschichte*, ed. Guido Adler, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1924, 122-126.
– *Jewish Music in Its Historical Development*, New York 1929, ND New York 1992; orig.: *Tol'doth haneginah ha'Ivrith. Geschichte der hebräischen Musik, ihr Wesen, ihre Elemente und ihre Entwicklung I*, Berlin 1924.
– *Jewish Liturgy and Its Development*, New York 1932, ND New York 1960.
JACOB, BENNO: *Das Buch Exodus*, ed. Shlomo Mayer, Stuttgart 1997; zuerst erschienen als: *Exodus. The second Book of the Bible*, ed. Walter Jacob, Hoboken (N.J.) 1992.
JAFFEE, MARTIN S.: "The Hermeneutical Model of Midrashic Studies. What It Reveals and What It Conceals", in: *Prooftexts* 11 (1991), 67-77.
JANZEN, J. GERALD: "Song of Moses, Song of Miriam: Who Is Seconding Whom?", in: *CBQ* 54 (1992), 211-220.
JASTROW, MARCUS: *A Dictionary of the Targumim, the Talmud Babli, and Yerushalmi, and the Midrashic Literature*, New York 1903, ND New York 1950.
JEFFERY, PETER: *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago, London 1992 (= Chicago Studies in Ethnomusicology [1]).
JENNI, ERNST: *Lehrbuch der hebräischen Sprache des Alten Testaments*, Basel, Frankfurt a.M. ²1981.
JOÜON, P. PAUL: *Grammaire de l'Hébreu Biblique*, Rom 1923.
KADARI, YEHUDA: *we-šīnnantam le-vanēkha* (Teaching biblical teʿamim with the aid of recordings), Jerusalem 1978/9.
KADUSHIN, MAX: *The Rabbinic Mind*, New York 1952.
KAHLE, PAUL E.: "Beiträge zur Geschichte der hebräischen Punktation", in: *ZAW* 21 (1901), 273-317.
– "Zur Geschichte der hebräischen Akzente", in: *ZDMG* 55 (1901), 167-194.

– *Masoreten des Ostens*, Leipzig 1913 (= Beiträge zur Wissenschaft vom Alten Testament 15).
– *Masoreten des Westens. Das palästinische Pentateuchtargum*, 2 Bde., Stuttgart 1927-1930 (= Beiträge zur Wissenschaft vom AT, N.F. 8 bzw. Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und Neuen Testament, 3.F. 14).
– *Die Kairoer Genisa. Untersuchungen zur Geschichte des hebräischen Bibeltextes und seiner Übersetzungen*, Berlin 1962; orig.: *The Cairo Geniza*, London 1947, NA Oxford 1959.

KASHER, M[ENACHEM] M.: *Tora Shelemah. Talmudic-Midrashic Encyclopedia*, New York 1949 - Jerusalem 1974.

KASHER, RIMON: "The Interpretation of Scripture in Rabbinic Literature", in: MULDER, *Mikra*, 547-594.

KAUTZSCH, EMIL: *Die Apokryphen und Pseudepigraphen des Alten Testaments*, 2 Bde., Tübingen etc. 1900.

KELLERMANN, ANDREAS: "Die 'Mündlichkeit' des Koran. Ein forschungsgeschichtliches Problem der Arabistik", in: *Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft* 5 (1995), 1-33.
– *Koranlesung im Maghreb*, Diss. Berlin (Freie Universität) 1996 [masch.schr.].

KIMELMAN, REUVEN: "The Šĕmaʿ and its Blessings. The Realization of God's Kingship", in: L. LEVINE, *Synagogue*, 73-86.
– "The Shemaʿ and Its Rhetoric: the Case for the Shemaʿ Being More than Creation, Revelation, and Redemption", in: *Journal of Jewish Thought and Philosophy* 2 (1992), 111-156.

KLEIN, ERNEST: *A Comprehensive Etymological Dictionary of the Hebrew Language*, Jerusalem 1987.

KLEIN, MICHAEL L.: "The Targumic Tosefta to Ex 15,2", in: *JJS* 2 (1975), 61-67.
– *The Fragment-Targums of the Pentateuch. According to Their Extant Sources*, Bd. 1: *Texts, Indices and Introductory Essays*, Bd. 2: *Translation*, Rom 1980 (= Analecta Biblica 76.1-2).
– *Genizah Manuscripts of Palestinian Targum to the Pentateuch*, 2 Bde., Cincinnati 1986.

KLIGMAN, MARK LOREN: *Modes of Prayer: Arabic Maqamat in the Sabbath Morning Liturgical Music of Syrian Jews in Brooklyn*, Ph.D. Diss. New York University 1997 (UMI Microform 9731410).

KOEHLER, LUDWIG; WALTER BAUMGARTNER: *Hebräisches und aramäisches Lexikon zum Alten Testament*, 3. Aufl. neu bearbeitet von Walter Baumgartner, 5 Bde., Leiden 1967-1995.

KOGUT, SIMCHA: *ha-miqraʾ bēn ṭeʿamīm le-faršanūt* (Correlations between Biblical Accentuation and Traditional Jewish Exegesis. Linguistic and Contextual Studies), Jerusalem ²1996.

KOLLENDER, RACHEL: "Patterns of Social Organization in the Sabbath and Holy Day Services of the Karaite Community in Israel", in: *Asian Music* 30 (1999), 113-133.

KRAELING, CARL H.; LUCETTA MOWRY: "Music in the Bible", in: *New Oxford History of Music*, ed. Egon Wellesz, Bd. 1, London 1957, 283-312.

KRAUSS, SAMUEL: *Griechische und lateinische Lehnwörter im Talmud, Midrasch und Targum*, 2 Teile, Berlin 1892-1899.

KRUPNIK, BARUCH; A. M. SILBERMANN: *Handwörterbuch zu Talmud, Midrasch, Targum*, 2 Bde., London 1927, ND Tel Aviv 1970.

KÜHN, J.: *ha-mūsīqā be-khitvē ha-qodeš, ba-talmūd ūva-qabbalā* [Die Musik in den heiligen Schriften, im Talmud und in der Kabbalah], Wien 1930.
KUGEL, JAMES L.: *The Idea of Biblical Poetry. Parallelism and Its History*, New Haven, London 1981.
– "Is there but One Song?", in: *Biblica* 63 (1982), 329-350.
KUTSCHER, EDUARD YECHEZKEL: *A History of the Hebrew Language*, 2. Aufl., ed. Raphael Kutscher, Jerusalem 1984.
LACHMANN, ROBERT: *Die Gesänge der Juden auf der Insel Djerba*, ed. Edith Gerson-Kiwi, Jerusalem 1978 (= Posthumous Works 2 = Yuval Monograph Series 7); orig.: *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba*, Jerusalem 1940.
LAGARDE, PAUL ANTON DE: *Libri Veteris Testamenti Apocryphi Syriace*, Leipzig 1861.
LAUHA, AARRE: "Das Schilfmeermotiv im Alten Testament", in: *VTS* 9 (1962), 32-46.
LE DÉAUT, ROGER: *La nuit pascale. Essai sur la signification de la Pâque juive à partir du Targum d'Exode XII 42*, Rom 1963 (= Analecta Biblica 22).
– *Targum du Pentateuque. Traduction des deux recensions palestiniennes complètes avec introduction, parallèles, notes et index*, 5 Bde., Paris 1981 (= Sources chrétiennes 245, 256, 261, 271, 282).
LEITNER, FRANZ: *Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum. Ein Beitrag zur jüdischen und christlichen Kultgeschichte*, Freiburg i.Br. 1906.
LENHARDT, THOMAS: "Der Gott der Welt ist unser König. Zur Vorstellung von der Königsherrschaft Gottes im Shema und seinen Benediktionen", in: *Königsherrschaft Gottes und himmlischer Kult im Judentum, Urchristentum und in der hellenistischen Welt*, edd. Martin Hengel, Anna Maria Schwemer, Tübingen 1991 (= Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 55), 285-307.
LEVARIE, SIEGMUND: "Philo on Music", in: *Journal of Musicology* 3 (1991), 124-130.
LEVI, YEHUDA LEO: "*ṭaʿamē ha-miqra'*", in: *Encyclopaedia Hebraica*, Bd. 18 (1966), 866-872.
LEVIN, SAUL: "The Traditional Chironomy of the Hebrew Scriptures", in: *Journal of Biblical Literature* 87 (1968), 59-70.
LEVINE, ETAN: "Neofiti 1: A Study of Exodus 15", in: *Biblica* 54 (1973), 301-330.
– "The Transcription of the Torah Scroll", in: *ZAW* 94 (1982), 99-105.
LEVINE, LEE I. (ed.): *The Synagogue in Late Antiquity*, Philadelphia 1987.
LEVY, JACOB: *Neuhebräisches und chaldäisches Wörterbuch über die Talmudim und Midraschim*, 4 Bde., Leipzig 1876-1889.
LEVY, KENNETH: "Mediterranean Musical Liturgies: the Quest for Origin", in: HEARTZ/WADE, *Report*, 413-414.
– "On the Origin of the Neumes", in: *EMH* 7 (1987), 59-90.
– "On Gregorian Orality", in: *JAMS* 43 (1990), 185-227.
LEVY, KURT: *Zur masoretischen Grammatik. Texte und Untersuchungen*, Stuttgart 1936 (= Bonner Orientalistische Studien 15).
LIDDELL, HENRY GEORGE; ROBERT SCOTT: *A Greek-English Lexicon*, with a new Supplement, Oxford ⁹1996.
LIEBERMAN, SAUL: *Hellenism in Jewish Palestine. Studies in the Literary Transmission, Beliefs and Manners of Palestine in the I. Century B.C.E. - IV. Century C.E.*, New York 1950 (= Texts and Studies of the Jewish Theological Seminary of America 18).
– *tosefta ki-fšūṭah. A Comprehensive Commentary on the Tosefta*, 10 Bde., New York 1955-1988.

– "*mišnat šīr ha-šīrīm*", in: SCHOLEM, *Jewish Gnosticism*, 118-126.
LOEWENSTAMM, SAMUEL E.: *masōret yeṣiyyat miṣrayyim be-hištalšelūtah* (The Tradition of the Exodus from Egypt in its Development), Jerusalem 1965 [mit engl. summary].
– "The Lord is My Strength and My Glory", in: *VT* 19 (1969), 464-470.
LOHFINK, NORBERT: *Das Siegeslied am Schilfmeer. Christliche Auseinandersetzungen mit dem Alten Testament*, Frankfurt a.M. 1965.
LORD, ALBERT B.: *Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht*, München 1965; orig.: *The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.) 1960 (= Harvard Studies in Comparative Literature 24).
– "Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula", in: FOLEY, *Oral-Formulaic Theory*, 379-405; orig. in: *Modern Language Studies* 10 (1974), 1-21.
– "Perspectives on Recent Work on Oral Literature", in: FOLEY, *Oral-Formulaic Theory*, 31-53; orig. in: *Oral Tradition* 1 (1986), 467-503.
MACDONALD, JOHN (ed.): *Memar Marqah. The Teaching of Marqah*, 2 Bde., Berlin 1963 (= BZAW 84).
MACKINNON, JAMES W.: "The Exclusion of Musical Instruments from the Ancient Synagogue", in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 106 (1980), 77-87.
– "On the Question of Psalmody in the Ancient Synagogue", in: *EMH* 6 (1986), 159-191.
MADAN, MEIR: "*ṭe'amīm*", in: *Encyclopaedia Biblica*, Bd. 3 (1958), 394-406.
MAHLING, CHRISTOPH-HELLMUT; STEPHAN MÜNCH (edd.): *Ethnologie und historische Musikwissenschaft – Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden? Erich Stockmann zum 70. Geburtstag. Bericht der Tagung am Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz 21.3.-23.3.1991*, Tutzing 1997 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 36).
MANN, JACOB: *The Bible as Read and Preached in the Old Synagogue. A Study in the Cycles of the Readings from Torah and Prophets, as well as from Psalms, and in the Structure of the Midrashic Homilies*, 2 Bde., New York 1966-1971 (= The Library of Biblical Studies 1-2).
MANN, THOMAS W.: *The Book of the Torah. The Narrative Integrity of the Pentateuch*, Atlanta 1988.
MARGOLIS, MAX M.: *Lehrbuch der aramäischen Sprache des Babylonischen Talmuds. Grammatik, Chrestomathie und Wörterbuch*, München 1910 (= Clavis Linguarum Semiticorum 3).
MCNAMARA, MARTIN: *The New Testament and the Palestinian Targum to the Pentateuch*, Rom 1966 (= Analecta Biblica 27).
MEYERS, CAROL: "A Terracotta at the Harvard Semitic Museum and Disc-holding Female Figures Reconsidered", in: *Israel Exploration Journal* 37/2 (1987), 116-122.
MILIKOWSKY, CHAIM: "The Status Quaestionis of Research in Rabbinic Literature", in: *JJS* 37 (1986), 201-211.
MITCHELL, T. C.: "The Music of the Old Testament Reconsidered", in: *Palestine Exploration Quarterly* 124 (1992), 124-143.
MOBERG, AXEL: *Buch der Strahlen. Die grössere Grammatik des Barhebräus, nach einem kritisch berichtigten Texte mit* [...] *einem Anhang: zur Terminologie*, 2 Bde., Leipzig 1907-1913.
MOSCATI, SABATINO: *An Introduction to the Comparative Grammar of the Semitic Languages. Phonology and Morphology*, Wiesbaden 1964 (= Porta linguarum orientalium N.S. 6).

MOWINCKEL, SIGMUND: "Der achtundsechzigste Psalm", in: *Avhandlinger utgit av det Norske Videnskaps-Akademi i Oslo (ANVAO)*, II. Historisk-Filosofisk Klasse 1 (1953), 1-77.

MUILENBURG, JAMES: "A Liturgy of the Triumphs of Yahweh", in: *Studia Biblica et Semitica Theodoro Christiano Vriezen dedicata*, Wageningen 1966, 233-251.

MULDER, MARTIN JAN (ed.): *Mikra. Text, Translation, Reading and Interpretation of the Hebrew Bible in Ancient Judaism and Early Christianity*, Assen/Maastricht, Philadelphia 1988 (= CRINT II.1).

– "The Transmission of the Biblical Text", in: id., *Mikra*, 87-135.

MÜLLER, JOEL (ed.): *Masechet Soferim. Der talmudische Traktat der Schreiber. Eine Einleitung in das Studium der althebräischen Graphik, der Masora und der altjüdischen Liturgie*, Leipzig 1878.

NE'EMAN, YEHOSHUA LEIB: *ṣelīlē ha-miqra'* (The Tunes of the Bible. The Musical Elements of the Biblical Accentuation Signs), Tel Aviv 1954/5.

NELSON, KRISTINA: *The Art of Reciting the Qur'an*, Austin 1985 (= Modern Middle East Series 11).

NEUBAUER, ADOLF (ed.): *Petite grammaire hébraïque provenant de Yemen. Texte arabe publié d'après les manuscrits connus*, Leipzig 1891.

NEUSNER, JACOB: *Das pharisäische und talmudische Judentum. Neue Wege zu seinem Verständnis*, Tübingen 1984 (= Texte und Studien zum antiken Judentum 4).

NEUWIRTH, ANGELIKA: "Koran", in: *Grundriss der arabischen Philologie*, Bd. 2: *Literaturwissenschaft*, ed. Helmut Gätje, Wiesbaden 1987, 96-135.

NORIN, STIG I. L.: *Er spaltete das Meer. Die Auszugsüberlieferung in Psalmen und Kult des alten Israel*, Lund 1977 (= Coniectanea Biblica. Old Testament Series 9).

NOTH, MARTIN: *Das zweite Buch Mose – Exodus*, Göttingen 1959 (= Das Alte Testament Deutsch 5).

NOWACKI, EDWARD: "Antiphonal Psalmody in Christian Antiquity and Early Middle Ages", in: *Essays on Medieval Music in Honour of David G. Hughes*, ed. Graeme M. Boone, Cambridge 1995 (= Isham Library Papers 4), 287-315.

OESCH, HANS: "Methodenkritische Fragen zu 'Musik und Kult'", in: MAHLING/MÜNCH, *Ethnologie*, 275-279.

ONG, WALTER J.: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London, New York 1982.

PATRICK, DALE: "Traditio-History of the Reed Sea Account", in: *VT* 26 (1976), 248-249.

PAYNE-SMITH, ROBERT (ed.): *Thesaurus Syriacus*, 2 Bde., Oxford 1879-1901.

PERROT, CHARLES: *La Lecture de la Bible dans la Synagogue. Les anciennes Lectures paléstiniennes du Shabbat et des fêtes*, Hildesheim 1973 (= Publications de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Section Biblique et Massorétique, Collection Massora, Ser. 1.1).

– "The Reading of the Bible in the Ancient Synagogue", in: MULDER, *Mikra*, 137-160.

POWERS, HAROLD S.: "Language Models and Musical Analysis", in: *Ethnomusicology* 24 (1980), 1-60.

– "Three Pragmatists in Search of a Theory", in: *Current Musicology* 53 (1993), 5-17.

PRÄTORIUS, FRANZ: *Über die Herkunft der Hebräischen Accente*, Berlin 1901.

PRETZL, OTTO: "Die Wissenschaft der Koranlesung (*'ilm al-qirā'a*). Ihre literarischen Quellen und ihre Aussprachegrundlagen", in: *Islamica* 6 (1934), 1-47, 230-246, 290-331.

PRICE, JAMES D.: *The Syntax of the Masoretic Accents in the Hebrew Bible*, Lewiston etc. 1990 (= Studies in the Bible and Early Christianity 27).
PRITCHARD, JAMES B.: *Ancient Near Eastern Texts*, Princeton ^{3}1969.
QOMLOS, YEHUDA: "*nosaḥ ha-targūm ʿal qeriyyat yam-sūf*", in: *Sinai* 22 (1959), 223-228.
QUASTEN, JOHANNES: *Musik und Gesang in den Kulten der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Münster 1930 (= Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen 25).
RABINOWITZ, ISAAC: "'Az Followed by Imperfect Verb-Form in Preterite Contexts: A Redactional Device in Biblical Hebrew", in: *VT* 34 (1984), 53-62.
RANDHOFER, REGINA: *Psalmen in einstimmigen vokalen Überlieferungen. Eine vergleichende Untersuchung jüdischer und christlicher Traditionen*, 2 Teile, Frankfurt a.M. etc. 1995 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 36.131).
– "Psalmen in jüdischen und christlichen Überlieferungen. Vielfalt, Wandel und Konstanz", in: *Acta Musicologica* 70 (1998), 45-78.
RECKOW, FRITZ: "Zur Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter. Kriterien und Faktoren ihrer Geschichtlichkeit", in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, edd. Christoph-Hellmut Mahling, Sigrid Wiesmann, Kassel etc. 1984, 12-29.
– "processus und structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter", in: *Musiktheorie* 1 (1986), 5-29.
REIF, STEFAN C.: *Judaism and Hebrew Prayer. New Perspectives on Jewish Liturgical History*, Cambridge 1993.
REVELL, ERNEST JOHN: "The Oldest Evidence for the Hebrew Accent System", in: *Bulletin of the John Rylands Library Manchester* 54 (1972), 214-222.
– "Biblical Punctuation and Chant in the Second Temple Period", in: *Journal for the Study of Judaism* 7/2 (1976), 181-198.
– "Hebrew Accents and Greek Ekphonetic Neumes", in: *Studies in Eastern Chant*, edd. Egon Wellesz, Miloš Velimirović, Bd. 4 (1979), 140-170.
RIEMANN, HUGO: *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 1: *Altertum und Mittelalter*, Leipzig 1904.
RIESSLER, PAUL: *Altjüdisches Schrifttum ausserhalb der Bibel*, Heidelberg 1928.
RINGER, ALEXANDER L.: "Oral Transmission and Literacy: the Biblical Connection", in: HEARTZ/WADE, *Report*, 423-425.
– "Schriftlose Tradition und musikalisches Geschichtsbewusstsein", in: MAHLING/MÜNCH, *Ethnologie*, 110-116.
ROBERTS, BLEDDYN J.: "The Textual Transmission of the Old Testament", in: *Tradition and Interpretation*, ed. Gordon W. Anderson, Oxford 1979, 1-30.
ROSENTHAL, FRANZ (ed.): *An Aramaic Handbook*, 2 Teile, Wiesbaden 1967 (= Porta linguarum orientalium, N.S. 10.1-2).
ROSOWSKY, SOLOMON: "The Music of the Pentateuch. Analytical Theory of Biblical Cantillations", in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 60 (1934), 39-66.
– *The Cantillation of the Bible. The Five Books of Moses*, New York 1957.
ROST, LEONHARD: *Einleitung in die alttestamentlichen Apokryphen und Pseudepigraphen einschliesslich der grossen Qumran-Handschriften*, Heidelberg 1971.
ROZELAAR, MARC: "The Song of the Sea", in: *VT* 2 (1952), 220-228.
RUBIN, DAVID C.: *Memory in Oral Traditions. The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes*, New York, Oxford 1995.

SAALSCHÜTZ, JOSEPH LEVIN: *Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern im Verhältnis zur sonstigen Ausbildung dieser Kunst in alter und neuer Zeit*, Berlin 1829.

SACHS, CURT: *Die Musik der Alten Welt in Ost und West. Aufstieg und Entwicklung*, ed. Jürgen Elsner, Berlin 1968; orig.: *The Rise of Music in the Ancient World. East and West*, New York 1943.

SAFRAI, SHMUEL: "Education and the Study of the Thorah", in: id./FLUSSER, *Jewish People*, 945-970.

– "The Synagogue", in: id./FLUSSER, *Jewish People*, 908-944.

SAFRAI, SHMUEL; DAVID FLUSSER et al. (edd.): *The Jewish People in the First Century. Historical Geography, Political History, Social, Cultural and Religious Life and Institutions*, 2 Bde., Assen/Amsterdam 1976 (= CRINT I.1-2).

SAFRAI, SHMUEL; PETER J. TOMSON (edd.): *The Literature of the Sages*. Teil 1: *Oral Tora, Halakha, Mishna, Tosefta, Talmud, External Tractates*, Assen/Maastricht, Philadelphia 1987 (= CRINT II.3.1).

SAID, EDWARD W.: *Orientalism*, London 1978.

SARNA, NAHUM M.: *The JPS* [Jewish Publication Society] *Torah Commentary. The Traditional Hebrew Text with the New JPS Translation*, Bd. 2: *Exodus/šemōt*, Philadelphia, New York 1991.

SAUER, GEORG: *Jesus Sirach*, Gütersloh 1981 (= JSHRZ III.5).

SCHAEFER, URSULA: "Zum Problem der Mündlichkeit", in: *Modernes Mittelalter*, ed. Joachim Heinzle, Frankfurt a.M. 1994, 357-375.

SCHÄFER, PETER: *Untersuchungen zur Vorstellung vom Heiligen Geist in der rabbinischen Literatur*, München 1972 (= Studien zum Alten und Neuen Testament 28).

– *Rivalität zwischen Engeln und Menschen. Untersuchungen zur rabbinischen Engelvorstellung*, Berlin, New York 1975 (= Studia Judaica 8).

– *Studien zur Geschichte und Theologie des rabbinischen Judentums*, Leiden 1978 (= Arbeiten zur Geschichte des antiken Judentums und des Urchristentums 15).

– "Das 'Dogma' von der mündlichen Torah im rabbinischen Judentum", in: id., *Studien*, 153-197.

– (ed.): *Synopse zur Hekhalot-Literatur*, Tübingen 1981 (= Texte und Studien zum antiken Judentum 2).

– "Research into Rabbinic Literature: An Attempt to Define the Status Quaestionis", in: *JJS* 37 (1986), 141-152.

– "Text, Auslegung und Kommentar im rabbinischen Judentum", in: ASSMANN/GLADIGOW, *Text und Kommentar*, 163-186.

SCHENKER, ADRIAN: "Die Lehre vom Ursprung des biblischen Schrift- und Aussprachesystems im Kairoer Prophetenkodex und das karäische Bekenntnis Mosche Ben Aschers", in: *Judaica* 43 (1987), 238-247.

SCHLEIFER, ELIYAHU: "Cantillation", in: *The Encyclopedia of Judaism*, ed. Geoffrey Wigoder, New York, London 1989, 148-149.

SCHMIDT, HANS: "Das Meerlied", in: *ZAW* N.F. 8 (1931), 59-66.

SCHMIDT, WERNER H.: *Exodus, Sinai und Mose. Erwägungen zu Ex 1-19 und 24*, Darmstadt 1983 (= Erträge der Forschung 191).

SCHNEIDER, HEINRICH: "Die biblischen Oden", in: *Biblica* 30 (1949), 28-65, 239-272, 433-452, 479-500.

SCHÖNBERG, JAKOB: *Die traditionellen Gesänge des israelitischen Gottesdienstes in Deutschland. Musikwissenschaftliche Untersuchung der in A. Baers "Baal T'fillah"* [1877/1883] *gesammelten Synagogengesänge*, Diss. Erlangen 1925.

SCHOLEM, GERSHOM: *Jewish Gnosticism, Merkabah Mysticism and Talmudic Tradition*, 2. verbesserte Aufl., New York 1965.
– *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt a.M. 1980.
SCHREINER, STEFAN: *Benjamin von Tudela, Petachja von Regensburg. Jüdische Reisen im Mittelalter*, Leipzig 1991.
SCHRÖTER, R.: "Bar-Hebraeus' Scholien zu Gen. 49.50 Ex. 14.15 Deut. 32-34 u. Jud. 5", in: *ZDMG* 24 (1870), 495-562.
SCHÜTZ, RAINER: *Aspekte der Koranrezitation ägyptischer Tradition am Beispiel von Rezitationen der Sure ar-Raḥmān*, Magisterarbeit Ludwig-Maximilians-Universität München 1990 [masch.schr.].
SEEGER, CHARLES: "Prescriptive and Descriptive Music-Writing", in: *MQ* 44 (1958), 184-195.
SEGAL, JUDAH BENZION: *The Diacritical Point and the Accents in Syriac*, London etc. 1953 (= London Oriental Series 2).
SEGAL, MOSES HIRSCH: *A Grammar of Mishnaic Hebrew*, Oxford 1927, ND Oxford 1980.
SEIDEL, HANS: *Musik in Altisrael. Untersuchungen zur Musikgeschichte und Musikpraxis Altisraels anhand biblischer und ausserbiblischer Texte*, Frankfurt a.M. etc. 1989 (= Beiträge zur Erforschung des Alten Testaments und des antiken Judentums 12).
SENDREY, ALFRED: *Bibliography of Jewish Music*, New York 1951.
– *Musik in Alt-Israel*, Leipzig 1970.
SHARVIT, URI: "The Musical Realization of Biblical Cantillation Symbols (teʿamīm) in the Jewish Yemenite Tradition", in: *Yuval* 4 (1982), 179-210.
– "*ha-mesōrōt ha-musīqaliōt še-be-ʿal-pē bi-qrav qehillōt yiśraʾel – darkhē bediqā wekiwwūnē meḥqar*" (The Oral Musical Traditions Found among Jewish Communities), in: *Peʿamim* 31 (1987), 132-153.
SHERESHEVSKY, ESRA: "The Accents in Rashi's Commentary", in: *JQR* 62 (1972), 277-287.
SHILOAH, AMNON: *Music Subjects in the Zohar. Texts and Indices*, Jerusalem 1977 (= Yuval Monograph Series 5).
– "Some Comments on the Cantillation of the Ten Commandments", in: *The Ten Commandments in History and Tradition*, edd. Ben-Zion Segal, Gershon Levi, Jerusalem 1990.
– *Jewish Musical Traditions*, Detroit 1992 (= Jewish Folklore and Anthropology Series).
SHIN'AN, AVIGDOR: *ʾaggadatam šel metūrgemanīm* [Die Aggadah in den Targumim. Beschreibung und literarische Analyse des aggadischen Materials in den palästinensischen Übersetzungen zum Pentateuch], Ph.D. Diss. Jerusalem 1978/9.
– "Sermons, Targums, and the Reading from Scriptures in the Ancient Synagogue", in: L. LEVINE, *Synagogue*, 97-110.
SLOTKI, ISRAEL W.: "Antiphony in Ancient Hebrew Poetry", in: *JQR* N.S. 26 (1936), 199-219.
SMITH, JOHN ARTHUR: "The Ancient Synagogue, the Early Church and Singing", in: *Music and Letters* 65 (1984), 1-16.
– "First-Century Christian Singing and its Relationship to Contemporary Jewish Religious Song", in: *Music and Letters* 75 (1994), 1-15.
– "Concordances for Singing-terms Common to the Septuagint and the Greek New Testament", in: *Research Chronicle* 28 (1995), 1-19.
SMITH, JONATHAN Z.: *To Take Place. Toward Theory in Ritual*, Chicago, London 1987.

SMOIRA, MICHAL: "Ne'ima – An Attempt at Elucidation of the Term", in: *Proceedings of the Fifth World Congress of Jewish Studies Jerusalem 1969*, Sect. IV.2, Jerusalem 1973, 63-69 (hebr.); 282-283 (engl. abstract).

SOKOLOFF, MICHAEL: *A Dictionary of Jewish Palestinian Aramaic of the Byzantine Period*, Ramat-Gan 1990 (= Dictionaries of Talmud, Midrash and Targum 2).

SPANIER, ARTHUR: *Die massoretischen Akzente. Eine Darlegung ihres Systems nebst Beiträgen zum Verständnis ihrer Entwicklung*, Berlin 1927 (= Veröffentlichungen der Akademie für die Wissenschaft des Judentums, Sprachwissenschaftliche Sektion 1).

SPECTOR, JOHANNA: "The Significance of Samaritan Neumes and Contemporary Practice", in: *Studia Musicologica* 7 (1965), 141-153.

– "Written Tradition and Contemporary Practice in the Biblical Cantillations of the Samaritans", in: *Fourth World Congress of Jewish Studies*, Bd. 2, Jerusalem 1968, 153-156.

– "Chant and Cantillation", in: *Musica Judaica* 9/1 (1987), 1-21.

– "Chanting", in: *The Encyclopedia of Religion*, edd. Charles J. Adams, Mircea Eliade et al., Bd. 3, New York, London 1987, 204-213.

SPEIDEL, JOHANN CHRISTOPH: *Unverwerffliche Spuren von der Alten Davidischen Sing-Kunst*, Stuttgart 1740.

SPERBER, ALEXANDER: *A Historical Grammar of Biblical Hebrew. A Presentation of Problems with Suggestions to their Solution*, Leiden 1966.

– *The Targum and the Hebrew Bible*, Leiden 1973 (= The Bible in Aramaic IV.B).

SPIECKERMANN, HERMANN: "Exodus und Tempelberg: Ex 15", in: id., *Heilsgegenwart. Eine Theologie der Psalmen*, Göttingen 1989 (= Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments 148), 96-115.

SPIEGEL, MIRA: *he-'amirā ha-zmartīt (qantīllaziā) šel ha-mišnā we-ha-talmūd* (Biblical Cantillation of the Mishna and Talmud – a Study based on Traditional Readings of Yemenite, Moroccan, Iraqi, Kurdistani and Ashkenazi Jews), M.A. Diss. Jerusalem 1990 [masch.schr.].

SPOLSKY, BERNARD: "Triglossia and Literacy in Jewish Palestine of the First Century", in: *International Journal for the Sociology of Language* 42 (1983), 95-109.

STÄHLIN, OTTO: *Clemens Alexandrinus. Stromateis. Teppiche wissenschaftlicher Darlegungen*, aus dem Griechischen übersetzt von Otto Stählin, München 1936 (= Bibliothek der Kirchenväter II.17).

STEIN, EDMUND: *Philo und der Midrasch. Philos Schilderung der Gestalten des Pentateuch verglichen mit der des Midrasch*, Berlin 1931 (= BZAW 57).

STEMBERGER, GÜNTER: *Das klassische Judentum. Kultur und Geschichte der rabbinischen Zeit 70-1040*, München 1979.

– *Einleitung in Talmud und Midrasch*, München ^{8}1992.

STINE, PHILIP C.: "Writing and Religion", in: *Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*, edd. Hartmut Günther, Otto Ludwig, Berlin 1994, 1. Halbband, 604-610 (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 10.1).

STOCK, BRIAN: *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton 1983.

– *Listening for the Text. On the Uses of the Past*, Baltimore, London 1990.

STOLZ, FRITZ: *Jahwes und Israels Kriege. Kriegstheorie und Kriegserfahrungen im Glauben des alten Israels*, Zürich 1971 (= Abhandlungen zur Theologie des Alten und Neuen Testaments 60).

STONE, MICHAEL E. (ed.): *Jewish Writings of the Second Temple Period. Apocrypha, Pseudepigrapha, Qumran Sectarian Writings, Philo, Josephus*, Assen/Maastricht, Philadelphia 1984 (= CRINT II.2).

STRAUSS, HANS: "Das Meerlied des Mose – ein 'Siegeslied' Israels?", in: *ZAW* 97 (1985), 103-109.

SZYSZMAN, SIMON: "La Famille des Massorètes Karaïtes Ben Asher et le Codex Alepensis", in: *Revue Biblique* 73 (1966), 531-551.

TALBI, MUHAMMAD: "*La Qirā'a bi-l-alḥān*", in: *Arabica* 5 (1958), 183-190.

TASAT, RAMÓN ALBERTO: *The Cantillation and the Melodies of the Jews of Tangier, Morocco*, D.M.A. Diss. University of Texas, Austin 1993 (UMI Microform 9323312).

TAYLOR, CHARLES: "Understanding and Explanation in the Geisteswissenschaften", in: *Wittgenstein: to Follow a Rule*, edd. Steven H. Holtzman, Christopher M. Leich, London 1981, 191-210.

THOMA, CLEMENS; SIMON LAUER: *Die Gleichnisse der Rabbinen.* Erster Teil: *Pesiqta deRav Kahana (PesK). Einleitung, Übersetzung, Parallelen, Kommentar, Texte*, Zweiter Teil: *Von der Erschaffung der Welt bis zum Tod Abrahams: Bereschit Rabba 1-63. Einleitung, Übersetzung mit Kommentar, Texte*, Bern etc. 1986 bzw. 1991 (= Judaica et Christiana 10, 13).

THOMA, CLEMENS; HANSPETER ERNST: *Die Gleichnisse der Rabbinen.* Dritter Teil: *Von Isaak bis zum Schilfmeer: BerR 63-100; ShemR 1-22. Einleitung, Übersetzung mit Kommentar, Texte*, Bern etc. 1996 (= Judaica et Christiana 16).

TISHBY, ISAIAH: *The Wisdom of the Zohar. An Anthology of Texts*, 3 Bde., Oxford ^{3}1991.

TOUMA, HABIB HASSAN: "Die Koranrezitation: Eine Form der religiösen Musik der Araber", in: *Baessler-Archiv* N.F. 23 (1975), 87-120.

TOV, EMANUEL: *Der Text der Hebräischen Bibel. Handbuch der Textkritik*, Stuttgart 1997; orig.: *biqqōret nusaḥ ha-miqra'*, Jerusalem 1989 (= The Biblical Encyclopaedia Library 4).

TOWNER, WAYNE SIBLEY: *The Rabbinic "Enumeration of Scriptural Examples". A Study of a Rabbinic Pattern of Discourse with Special Reference to Mekhilta d'R. Ishmael*, Leiden 1973 (= Studia Post-Biblica 22).

TREITLER, LEO: "Homer and Gregory. The Transmission of Epic Poetry and Plainchant", in: *MQ* 60 (1974), 333-372.

– "'Centonate' Chant: Übles Flickwerk or E pluribus unus?", in: *JAMS* 28 (1975), 1-23.

– "Transmission and the Study of Music History", in: HEARTZ/WADE, *Report*, 202-211.

– "Oral, Written, and Literate Process in the Transmission of Medieval Music", in: *Speculum* 56 (1981), 471-491.

– "The Early History of Music Writing in the West", in: *JAMS* 34 (1982), 237-279.

– "Reading and Singing: on the Genesis of Occidental Music-Writing", in: *EMH* 4 (1984), 135-208.

– "Paleography and Semiotics", in: *Musicologie médiévale. Notations et séquences. Actes de la table ronde du C.N.R.S. à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 6-7 septembre 1982*, ed. Michel Huglo, Paris 1987, 17-25.

– "Mündliche und schriftliche Überlieferung: Anfänge der musikalischen Notation", in: *Die Musik des Mittelalters*, edd. Hartmut Möller, Rudolf Stephan, Laaber 1991 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 2), 54-93; orig: "The 'Unwritten' and 'Written Transmission'" (s.u.).

– "The 'Unwritten' and 'Written Transmission' of Medieval Chant and the Startup of Musical Notation", in: *Journal of Musicology* 10 (1992), 131-191.
– "Can We Reconcile the Social and Scientific Functions of History?", in: *Tendenze e Metodi nella Ricerca Musicologica. Atti del Convegno Internationale Latina 1990*, ed. Raffaele Pozzi, Florenz 1995 (= Historiae Musicae Cultores Biblioteca 71), 39-59 (geringfügig geänderte Fassung von "The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past", in: *Journal of the Royal Musical Association* 116 [1991], 280-298).
TREPP, LEO: *Der jüdische Gottesdienst. Gestalt und Entwicklung*, Stuttgart etc. 1992.
TRIBLE, PHYLLIS: "Bringing Miriam out of the Shadows", in: *Bible Review* 5/1 (1989), 170-190.
ULLMANN, MANFRED: *Wa-ḫairu l-ḥadīṯi mā kāna laḥnan*, München 1979 (= Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 1979.9).
URBACH, EPHRAIM E.: *The Sages. Their Concepts and Beliefs*, 2 Bde., Jerusalem ²1979.
VERMES, GEZA: *Scripture and Tradition. Haggadic Studies*, Leiden 1961 (= Studia Post-Biblica 4).
VON DEN STEINEN, WOLFRAM: *Geschichte als Lebenselement*, Bern, München 1969.
VON SODEN, WOLFRAM: *Sprache, Denken und Begriffsbildung im Alten Orient*, Mainz 1974 (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwiss. Klasse 1973.6).
WALTER, MICHAEL: "Musik und Sprache. Voraussetzungen ihrer Dichotomisierung", in: id. et al. (edd.): *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*, München 1992 (= Materialität der Zeichen A.10), 9-31.
– *Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift - Zeit - Raum*, Stuttgart, Weimar 1994.
WATTS, JOHN D. W.: "The Song of the Sea – Ex XV", in: *VT* 7 (1957), 371-380.
WEIL, DANIEL MEIR: *The Masoretic Chant of the Bible*, Jerusalem 1995.
WEIL, GÉRARD E.; P. RIVIÈRE; M. SERFATY: *Concordance de la Cantilation du Pentateuque et des Cinq Megillot*, Metz 1978 (= Documentation de la Bible 1).
WEIMAR, PETER: *Die Meerwundererzählung. Eine redaktionskritische Analyse von Ex 13,17-14,31*, Wiesbaden 1985 (= Ägypten und Altes Testament 9).
WEINFELD, SHMUEL YEHUDA HALEVI: *ṭa'amē ha-miqra' šel kol kaf-'alef kitvē ha-qōdeš* [Die Akzente aller 24 biblischen Bücher], Jerusalem ²1981.
WEINGREEN, JACOB: "Oral Torah and Written Records", in: *Holy Book and Holy Tradition. International Colloquium Held in the Faculty of Theology, University of Manchester*, edd. Frederic F. Bruce, Ernest G. Rupp, Oxford 1968, 54-67.
WEISBERG, DAVID: "The Rare Accents of the Twenty-one Books", in: *JQR* 56 (1966), 315-336; 57 (1967), 56-70, 226-238.
WEITZMAN, STEVEN: *Song and Story in Biblical Narrative. The History of a Literary Convention in Ancient Israel*, Bloomington 1997.
WENZEL, HORST: *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.
WERNER, ERIC: "The Music of Post-biblical Judaism", in: *New Oxford History of Music*, ed. Egon Wellesz, Bd. 1, London 1957, 313-335.
– *The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium*, London, New York 1959; NA: *The Sacred Bridge II*, New York 1984.
– "Trop and Tropus. Etymology and History", in: *Hebrew Union College Annual* 46 (1975), 289-296.

WERNER, THOMAS: "Vernichtet und vergessen? Bücherverbrennungen im Mittelalter", in: *Memoria als Kultur*, ed. Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1995 (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 121), 149-184.

WESTERMANN, CLAUS: *Das Loben Gottes in den Psalmen*, Göttingen ^{4}1968.

WHITE, SIDNIE A.: "4Q 364 & 365: A Preliminary Report", in: *The Madrid Qumran Congress. Proceedings of the International Congress on the Dead Sea Scrolls, Madrid 18-21 March 1991*, edd. Julio Trebolle Barrera, Luis Vegas Montaner, Leiden 1992 (= Studies in the Texts of the Desert of Judah XI.1), 217-228.

WICKES, WILLIAM: *A Treatise on the Accentuation of the Three so-called Poetical Books of the Old Testament, Psalms, Proverbs, and Job*, Oxford 1881, NA (ed. Aron Dotan): *Two Treatises on the Accentuation of the Old Testament*, New York 1970.

– *A Treatise on the Accentuation of the Twenty-one so-called Prose Books of the Old Testament*, Oxford 1887, NA (ed. Aron Dotan): *Two Treatises on the Accentuation of the Old Testament*, New York 1970.

WIDENGREN, GEO: "Holy Book and Holy Tradition in Islam", in: *Holy Book and Holy Tradition. International Colloquium Held in the Faculty of Theology, University of Manchester*, edd. Frederic F. Bruce, Ernest G. Rupp, Oxford 1968, 210-236.

WINCH, PETER: "Was heisst 'Eine primitive Gesellschaft verstehen?'", in: *Sprachanalyse und Soziologie. Die sozialwissenschaftliche Relevanz von Wittgensteins Sprachphilosophie*, ed. Rolf Wiggershaus, Frankfurt a.M. 1975, 59-104.

WINTER, JAKOB; AUGUST WÜNSCHE: *Mechiltha. Ein tannaitischer Midrasch zu Exodus*, erstmalig ins Deutsche übersetzt und erläutert, Leipzig 1909.

WINTER, PAUL: "Lc 2,49 and Targum yerushalmi", in: *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft* 45 (1954), 145-179.

WOHLENBERG, DIETER: *Kultmusik in Israel. Eine forschungsgeschichtliche Untersuchung*, Diss. Hamburg 1967.

WOLBERGER, LIONEL ARIE: *Music of Holy Argument: The Ethnomusicology of Talmudic Debate*, Ph.D. Diss. Wesleyan University Middletown (Conn.) 1991 (UMI Microform 9131480).

WOLFSON, ELLIOT: "Biblical Accentuation in a Mystical Key. Kabbalistic Interpretations of the Te'amim", in: *Journal of Jewish Music and Liturgy* 11 (1988/9), 1-16; 12 (1989/90), 1-13.

WÜNSCHE, AUGUST: *Biblioteca Rabbinica. Eine Sammlung alter Midraschim. Zum ersten Male ins Deutsche übertragen*, 5 Bde., Leipzig 1880-1885 [enthält GenR, ExR, LevR, NumR, DeutR, CantR, EkhaR, EstR, QohR, RutR, PesK, MMishle].

YA'AR, AVISHAI: *The Cantillation of the Bible. The Aleppo Tradition (Pentateuch)*, Ph.D. Diss. City University New York 1996 (UMI Microform 9630523).

YEIVIN, ISRAEL: *hašpaʿā taḥbīrīt we-hašpaʿā mūsīqalīt ʿal darkē haqafat tibbōt zeʿīrōt* (Syntactical and Musical Influence of Maqqef), in: *Leshonenu* 23 (1959), 35-48.

– "*haṭʿamat tōrā še-be-ʿal pē be-ṭeʿamīm*" (Prosodic Accents to Rabbinic Literature), in: *Leshonenu* 24 (1960), 47-69, 167-178, 207-231.

– *Introduction to the Tiberian Masorah*, ed. Ernest J. Revell, Missoula 1980 (= Masoretic Studies 5); orig. *mavoʾ la-masōrā ha-ṭiverīanīt*, Jerusalem 1978.

YERUSHALMI, YOSEF HAYIM: *Zachor: Erinnere Dich! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis*, Berlin 1988; orig.: *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*, Seattle 1982.

ZENGER, ERICH: *Das Buch Judit*, Gütersloh 1981 (= JSHRZ I.6).

– "Tradition und Interpretation in Ex 15, 1-21", in: *Congress Volume Vienna. VTS* 32 (1981), 452-483.

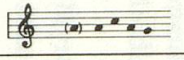
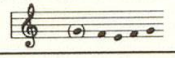
ZIRKER, HANS: *Die kultische Vergegenwärtigung der Vergangenheit in den Psalmen*, Bonn 1964 (= Bonner Biblische Beiträge 20).

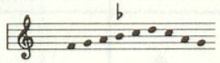
ZUBER, BEAT: *Vier Studien zu den Ursprüngen Israels. Die Sinaifrage und Probleme der Volks- und Traditionsbildung*, Freiburg, Göttingen 1976 (= Orbis Biblicus et Orientalis 9).

ZUMTHOR, PAUL: *Einführung in die mündliche Dichtung*, Berlin 1990; orig.: *Introduction à la poésie orale*, Paris 1983.

– "Körper und Performanz", in: *Materialität der Kommunikation*, edd. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeifer, Frankfurt a.M. 1995, 703-713.

Tabelle 1: Disjunktive Akzente (21 Bücher)

Nr.	Name[1]	Zeichen	Ex.[2]	Position	Belegstelle	Melodiewendung[4]	Bemerkungen	Grad	Name
1	Sillūq/ Sof pasūq	׃	הָאָֽרֶץ׃	>	Gen 1,1		Versende Kj: nur 21 oder allein	I	סוֹף־פָּסוּק / סִלּוּק
2	Atnach/ Etnachta	֑	כִּי־טֽוֹב	>	Gen 1,4		Versteiler Kj: nur 19	I	אֶתְנַחְתָּא
3	Segol/ Segolta	֒	הָֽאָדָם֒	post	Gen 2,23			II	סְגוֹל
4	Shalshelet	֓	וַיְמָאֵ֓ן	>	Gen 39,8		7mal in 21 Büchern am Versanfang, gefolgt von Paseq	II	שַׁלְשֶׁלֶת
5	Zaqef qaton	֔	אֶֽרֶץ֔	>	Gen 1,10			II	זָקֵף קָטֹן
6	Zaqef gadol	֕	לַהֲבְדִּֽיל֕	>	Gen 1,14		Variante von 5	II	זָקֵף גָּדוֹל
7	Revi'i*/ Revia'	֗	וְהָאָֽרֶץ֗	>	Gen 1,2			III	רְבִיעַ
8	Tipcha*/ Tarha	֖	בְּרֵאשִׁ֖ית	>	Gen 1,1		vor 2 oder 1	II	טִפְחָא
9	Zarqa	֗	וַיֹּאמֶר֗	post	Gen 2,23		vor 3	III	זַרְקָא
10	Pashta	֙	וְלִמְשֹׁל֙ הַשָּׁמַ֙יִם֙	post (+ >)	Gen 1,18 Gen 1,9			III	פַּשְׁטָא
11	Yetiv	֚	טֶ֚רֶם	präp	Gen 2,5		Variante von 10 in isolierter Position	III	יְתִיב
12	Tevir	֛	פִּרְי֛	>	Gen 1,12		vor 8	III	תְּבִיר

13	Geresh	אֹ	הֵמָּה הַמַּיִם	>	Gen 7,14 Gen 1,9			IV	גֵּרֵשׁ
14	Gershayim	אֹ	וַיִּפַּע	>	Gen 2,8		Variante von 13 auf oxyton. Worteinheiten	IV	גֵּרְשַׁיִם
15	Pazer (qaton)	אֹ	הרֹמֶשֶׂת	>	Gen 1,21			IV	פָּזֵר (קָטֹן)
16	Pazer gadol Qarne fara	אֹֽ	בָּאָמָּה	>	Num 35,5		nach 26	IV	פָּזֵר גָּדוֹל / קַרְנֵי־פָרָה
17	Telisha gedola	אֹ֫	דֶּשֶׁא	präp.	Gen 1,12			IV	תְּלִישָׁא גְּדוֹלָה
18	Legarmeya	אֹ |	וְכֹל | שְׁיַח שְׁמָעֵנוּ |	(>)	Gen 2,5 Gen 23,6			IV	מוּנַח לְגַרְמֵיהּ

* Die Positionen 7 und 8 sind in BHS gegenüber der traditionellen Klassifizierung vertauscht (vgl. die Zuordnung der hierarchischen Grade).

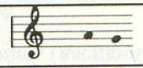
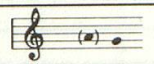
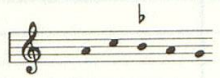
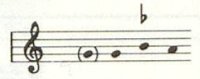
1) Name: die Namen differieren in den verschiedenen Traditionen (aschkenasisch, sefardisch, yemenitisch).

2) Ex. Beispiele stammen aus den angegebenen Belegstellen.

3) Position: die wenigen Zeichen, die nicht über bzw. unter der betonten Silbe stehen (> / impositiv), haben eine feste Position im Wort und stehen entweder am Ende (postpositiv) oder am Anfang (präpositiv). Bei Pashta (10) wird in der BHS das Zeichen immer auf der betonten Silbe wiederholt, wenn die Wortbetonung nicht auf der letzten Silbe liegt. Dadurch wird eine Verwechslung mit Qadma (24) vermieden. (In Ausgaben, die stärker auf die Praxis ausgerichtet sind, z.B. in der Ausgabe Qoren, sind oft auch die übrigen postpositiven Akzente auf der betonten Silbe wiederholt.)

4) Melodiewendung: Taktstriche trennen Varianten; in Klammern steht der 'Rezitationston', auf dem zusätzliche Silben einer Worteinheit gesungen werden.

Tabelle 2: Konjunktive Akzente (21 Bücher)

Nr.	Name	Zeichen	Ex.	Position	Belegstelle	Melodiewendung	Bemerkungen	Name
19	Munach	אָ	עֵץ פְּרִי וְהָאָדָם	>	Gen 1,11 Gen 4,1			מוּנַח
20	Mahpakh	אָ	תַּדְשֵׁא	>	Gen 1,11		vor 10	מַהְפַּךְ
21	Merkha	אָ	אֵת הַשָּׁמַיִם	>	Gen 1,1			מֵרְכָא
22	Merkha khefula	אֶ	וַיָּבֵא לוֹ	>	Gen 27,25		14mal im Tanakh davor 23, danach 8	מֵרְכָא כְּפוּלָה
23	Darga	אָ	וַיִּקְרָא	>	Gen 3,20		immer in Kombination: 23-12 oder 23-19-7	דַּרְגָּא
24	Azla Qadma	אֹ	וְשָׁם הַנָּהָר קָוּוֹ הַמַּיִם	> >	Gen 2,14 Gen 1,9			אַזְלָא קַדְמָא
25	Telisha qetana	אָ	אַשֶּׁר	post	Gen 1,21		vor 24	תְּלִישָׁא קְטַנָּה
26	Yareach ben Yomo/Galgal	אָ	אַלְפֵּים	>	Num 35,5		16mal in 21 Büchern kommt vor 16	יָרֵחַ בֶּן יוֹמוֹ

Nr.	Name	Zeichen	Ex.	Position	Belegstelle	Melodiewendung	Bemerkungen	Name
	Mayela		לְדֹרֹתֵיכֶם בְּשַׁבַּעֹתֵיכֶם	(>) (>)	Num 15,21 Num 28,26		Sekundärakzent: (8) vor 1,2 auf 1 Wort	מְאַיְלָא
	Maqel		וְהַכֹּהֵן		Lev 7,8		Sekundärakzent: (10/21) vor 1,2 auf 1 Wort	מַקֵּל
	Paseq	א ׀	הִנֵּה ׀ בֵּרַכְתִּי		Gen 17,20		'Pausenzeichen'	פַּסֵּק
	Meteg/ Gaya	אָ	הָאָדָם		Gen 3,22		Sekundärakzent: Nebenton gleiche Form wie 1, aber links vom Vokalzeichen	מֵתֶג גַּעְיָה
	Maqqef	א־	כִּי־טוֹב	>	Gen 1,25		'Bindestrich'	מַקֵּף

Tabelle 3: Zuordnung von Konjunktiven und Häufigkeiten

Nr.				19	20	21	22	23	24	25	26
			0 Konj.	Munach	Mah-pakh	Merkha	Merkha khefula	Darga	Qadma	Telisha qetana	Yareach ben Yomo
		Anzahl in Tora		8777	3042	9117	5	1091	1733	451	1
1	Sof pasuq	5852	X			$\underline{X}$					
2	Atnach	5483	X	$\underline{X}_2$							
3	Segol	368	X	X_2							
4	Shalshelet	4	$\underline{X}$	—	—	—	—	—	—	—	—
5	Zaqef qaton	6992	X	X_2							
6	Zaqef gadol	524	$\underline{X}$	—	—	—	—	—	—	—	—
7	Revia‘	2430	X	X_2				(X)			
8	Tipcha	11285	X			$\underline{X}$	X				
9	Zarqa	371	X	X		X			(X)	(X)	
10	Pashta	5429	X	(X)	X	X			(X)	(X)	
11	Yetiv	356	$\underline{X}$	—	—	—	—	—	—	—	—
12	Tevir	2678	X	(X)		X		X	(X)	(X)	
13	Geresh	1112	X	(X)					X	(X)	
14	Gershayim	510	X	X							
15	Pazer qaton	154	X	$\underline{X}_6$							
16	Pazer gadol	1		$(X)_5$							$\underline{X}$
17	Telisha gedola	266	X	$\underline{X}_5$							
18	Legarmeya	283	X	X		X			X		

0 Konj.	Diese Kolonne gibt an, ob ein Disjunktiv ohne Konjunktiv stehen kann (X) bzw. muss (<u>X</u>).
<u>X</u>	Unterstrichene Kreuze bezeichnen ausschliessliche Kombinationen.
X_2	Ein Index gibt an, wie oft ein Konjunktiv vor dem betreffenden Disjunktiv wiederholt werden kann.
(X)	markiert sekundäre und tertiäre Konjunktive in stereotypen Akzentkombinationen, ohne dass diese hier weiter differenziert werden; z.B. kann vor Pazer gadol (16) mit Yerach ben Yomo bis zu fünfmal Munach stehen.

Die Daten zu dieser Tabelle stammen aus den Angaben von Weinfeld, *ṭaʿamē ha-miqraʾ* (Tabellen), und Price, *The Syntax*, 23-33.

Tabelle 4: Zarqa-Tafel

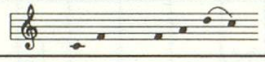
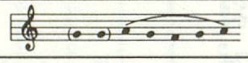
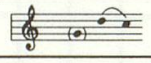
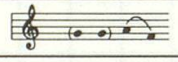
	Akzentname	Nr./Kombination	melodische Formel
1	Pashta	**10**	
2	Munach – Zarqa	19 – **9**	
3	Munach – Segol	19 – **3**	
4	Munach – Munach – Revi'i	19 – 19 – **7**	
5	Mahapakh – Pashta	20 – **10**)	
6	Zaqef qaton	(**19** –) **5**	
7	Zaqef gadol	**6**	
8	Merkha – Tipcha	21 – **8**	
9	Munach – Etnachta	19 – **2**	
10	Pazer	**15**	
11	Telisha qetana	25	
12	Telisha gedola	**17**	
13	Qadma we-Azla	24	
14	Azla – Geresh	24 – **13**	
15	Gershayim	**14**	
16	Darga – Tevir	23 – **12**	
17	Yetiv	**11**	
18	Pesiq		
19	Sof pasuq	**1**	
20	Shalshelet	**4**	
21	Qarne fara	**16**	
22	Merkha khefula	22	
23	Yerach ben Yomo	26	

Tabelle 5: Versionen des Juditliedes im Vergleich mit Ex 15

Ex	BHS		LXX Judit	Hebr. B	Hebr. C*	Judit
15,1	אָז יָשִׁיר־מֹשֶׁה	Damals sang Mose	καὶ ἐξῆρχεν Ἰουδὶθ und Judit stimmte an	אז שרה יהודית damals sang Judit	ותשר יהודית und Judit sang	XVI,1
	אֶת־הַשִּׁירָה הַזֹּאת	dieses Lied	τὴν αἴνεσιν ταύτην dieses Loblied	את השירה הזאת dieses Lied	את השירה הזאת dieses Lied	
	לַיהוָה	dem Herrn			לה׳ dem Herrn	
	וַיֹּאמְרוּ לֵאמֹר	(und sie sprach/en) folgendermassen	καὶ εἶπεν Ἰουδὶθ und Judit sprach	לאמור folgendermassen	ותאמר לאמור und sie sprach folgendermassen	
					הללו את ה׳ בתוף Lobt den Herrn mit Trommeln	XVI,2
15,21	שִׁירוּ לַיהוָה	singt dem Herrn ...	ἐξάρχετε τῷ θεῷ μου ἐν τυμπάνοι stimmt an meinem Gott mit Trommeln	שירו ליי בכנור singt dem Herrn mit Harfen	שירו לה׳ במחול singt dem Herrn mit Reigentänzen	
			ᾄσατε τῷ κυρίῳ μου ἐν κυμβάλοι singt meinem Gott mit Zimbeln	שירו לו שיר חדש singt ihm ein neues Lied	שירו לו שיר חדש singt ihm ein neues Lied	
			ἐναρμόσασθε αὐτῷ ψαλμὸν καὶ αἶνον lasst ihm erklingen Psalm und Lobgesang			
			...ἐπικαλεῖσθε τὸ ὄνομα αὐτου ruft an seinen Namen	רוממו וקראו בשמו erhöht und ruft seinen Namen	גילו וקראו בשמו jubelt und ruft seinen Namen	
15,3	יְהוָה אִישׁ מִלְחָמָה	der Herr ist ein Kriegsmann		יי עושה מלחמות führt Kriege	ה׳ איש מלחמות der Herr ist ein Kriegsmann	XVI,3
	יְהוָה שְׁמוֹ׃	Herr ist sein Name		יי שמו Herr ist sein Name	ה׳ שמו Herr ist sein Name	
15,11	מִי־כָמֹכָה בָּאֵלִם	Wer ist wie du unter den Göttern		יי גדול אתה gross bist du	ה׳ אלהים גדול אתה gross bist du, Gott	XVI,13
	מִי כָּמֹכָה נֶאְדָּר בַּקֹּדֶשׁ	Wer ist wie du so hehr und heilig		ומפואר בגבורה prächtig an Stärke	ונורא בכח furchtbar an Kraft	
	נוֹרָא תְהִלֹּת	furchtbar in Ruhmestaten		ואין מי keiner	ואין keiner	
	עֹשֵׂה פֶלֶא׃	wunderverrichtend		יכול לעמוד לפניך kann bestehen vor dir	דומה לך gleicht dir	

* Die hebräischen Versionen nach Dubarle, *Judith*, Bd. 2, 88-92.

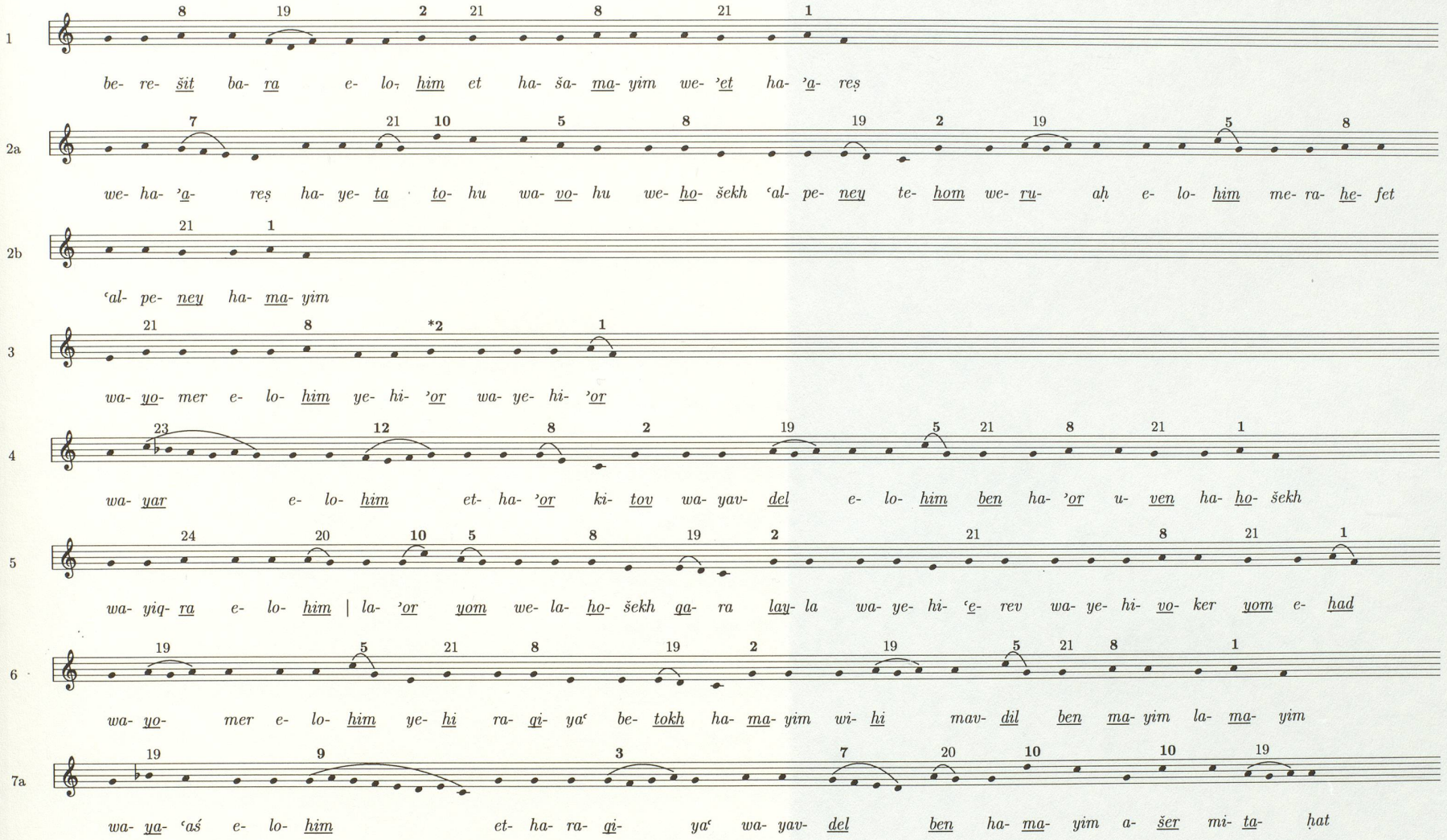
Tabelle 6: Der Sangesmodus der *Shira*

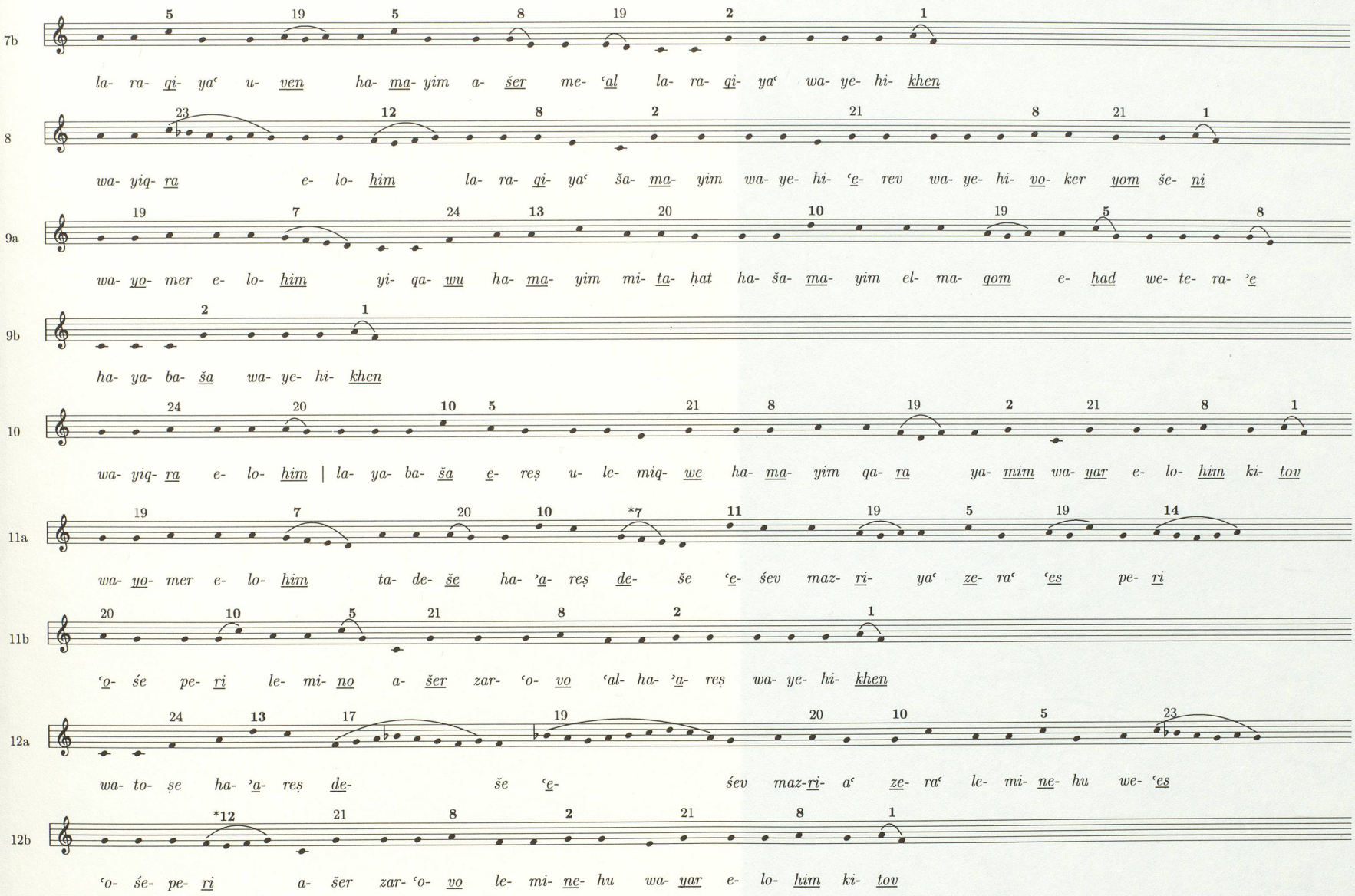
	I mSot V,4	II Mekh *bešallaḥ*	III tSot VI,2-4	IV ySot V,6	V bSot 30b-31a	VI ExR 23,9
R. Aqiba T2 (≈50-135)	Ex. 15 wie *Hallel*	Ex 15 wie *Hallel*	Ex 15 wie *Hallel* Minderjähriger + heiliger Geist	Ex 15 wie *Hallel* Minderjähriger	Ex 15 wie *Hallel* Erwachsener	
R. Eliʿezer, Sohn von R. Jose dem Galiläer T3 (≈130-160)			Ex 15 wie *Hallel* Erwachsener	Ex 15 wie *Hallel* Erwachsener	Ex 15 wie *Hallel* Minderjähriger	
R. Neḥemya T3	Ex 15 wie *Shemaʿ*	Ex 15 wie *Shemaʿ* + heiliger Geist	Ex 15 wie *Shemaʿ*	heiliger Geist auch der Kleinste singt (Jes 63,11)	Ex 15 wie *Shemaʿ*	
R. Elʿazar b. Taddai		Ex 15 wie [*Shemaʿ*]				
R. Jose der Galiläer T2		Kleinkind/Säugling + Ungeborene singen Ps 8,3	Kleinkind/Säugling singen Shekhina	Kleinkind/Säugling singen Shekhina	Kleinkind/Säugling singen Shekhina (Ps 8,3)	
R. Meiʾir T3		Ungeborene singen Ps 68,27 Dienstengel singen Ps 8,2	Ungeborene singen Ps 68,27 Ps 8,3	Ungeborene singen Ps 68,27	Ungeborene singen Ps 68,27	
R. Abahu im Namen R. Jose b. Chananyas				Mose/Israel singen zusammen		
R. Tanḥum					sie sehen	
R. Yehoshuaʿ b. Levi pA1						erst singt Mose, dann Israel

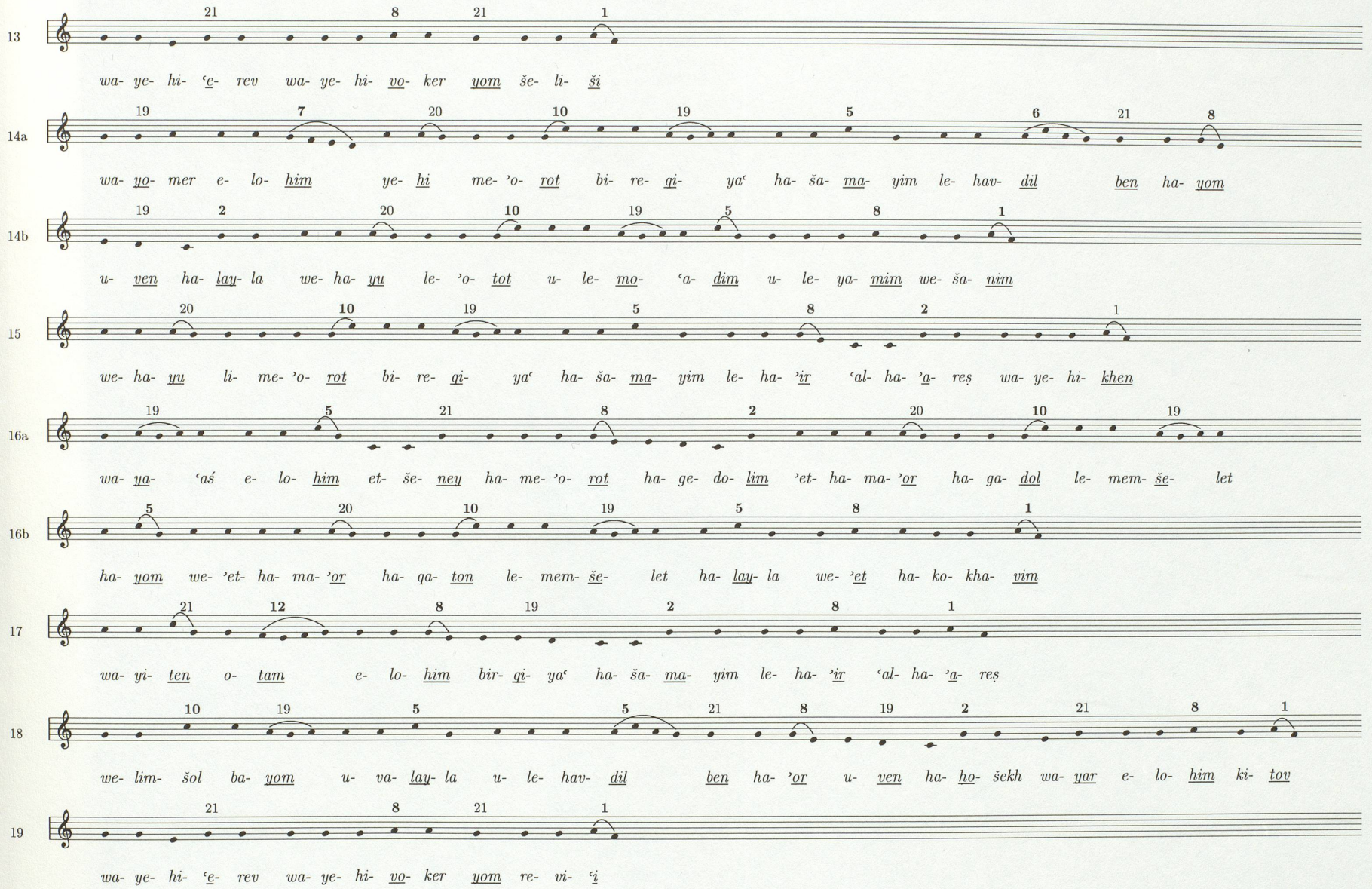
T2, T3 Zweite bzw. dritte Generation der Tannaiten

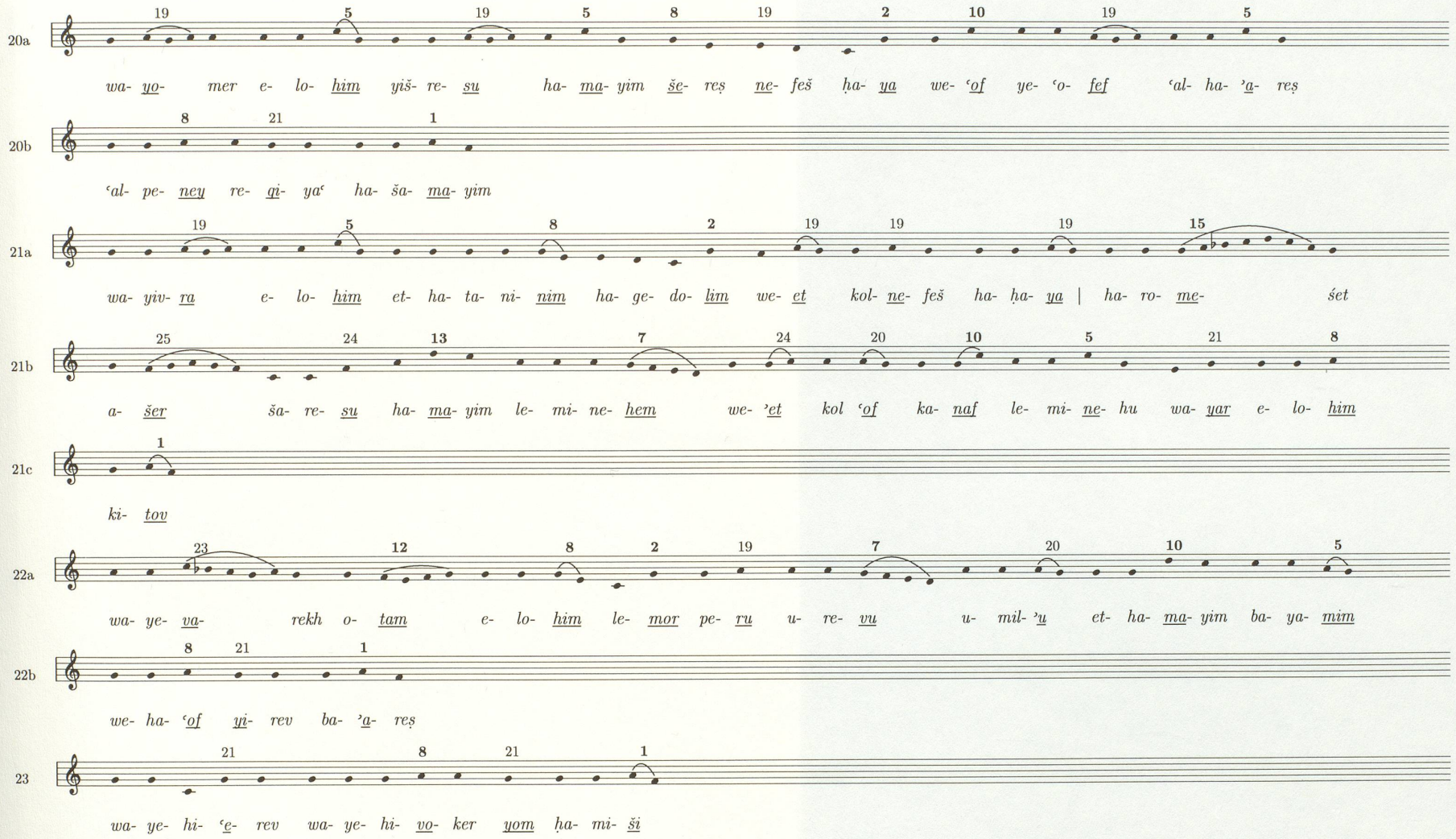
pA1 Erste Generation der palästinensischen Amoräer

Übertragung: Kantillation von Genesis 1,1-23

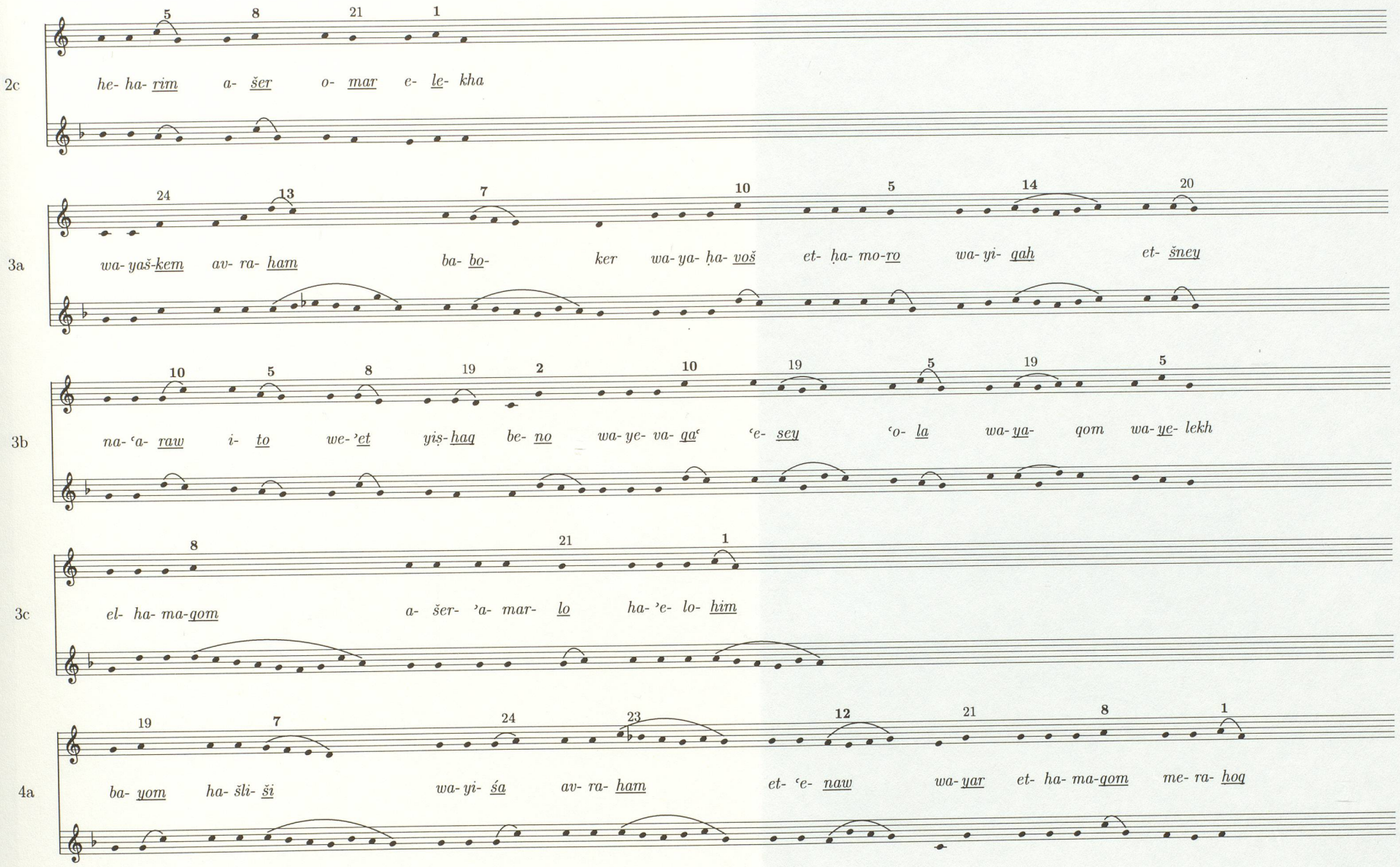



7b
5 19 5 8 19 2 1
la- ra- qi- yaʿ u- ven ha- ma- yim a- šer me- ʿal la- ra- qi- yaʿ wa- ye- hi- khen
8
23 12 8 2 21 8 21 1
wa- yiq- ra e- lo- him la- ra- qi- yaʿ ša- ma- yim wa- ye- hi- ʿe- rev wa- ye- hi- vo- ker yom še- ni
9a
19 7 24 13 20 10 19 5 8
wa- yo- mer e- lo- him yi- qa- wu ha- ma- yim mi- ta- ḥat ha- ša- ma- yim el- ma- qom e- had we- te- ra- ʾe
9b
2 1
ha- ya- ba- ša wa- ye- hi- khen
10
24 20 10 5 21 8 19 2 21 8 1
wa- yiq- ra e- lo- him | la- ya- ba- ša e- reṣ u- le- miq- we ha- ma- yim qa- ra ya- mim wa- yar e- lo- him ki- tov
11a
19 7 20 10 *7 11 19 5 19 14
wa- yo- mer e- lo- him ta- de- še ha- ʾa- reṣ de- še ʿe- śev maz- ri- yaʿ ze- raʿ ʿes pe- ri
11b
20 10 5 21 8 2 1
ʿo- śe pe- ri le- mi- no a- šer zar- ʿo- vo ʿal- ha- ʾa- reṣ wa- ye- hi- khen
12a
24 13 17 19 20 10 5 23
wa- to- ṣe ha- ʾa- reṣ de- še ʿe- śev maz-ri- aʿ ze- raʿ le- mi- ne- hu we- ʿes
12b
*12 21 8 2 21 8 1
ʿo- śe- pe- ri a- šer zar- ʿo- vo le- mi- ne- hu wa- yar e- lo- him ki- tov


13
21 8 21 1
wa- ye- hi- ʿe- rev wa- ye- hi- vo- ker yom še- li- ši
14a
19 7 20 10 19 5 6 21 8
wa- yo- mer e- lo- him ye- hi me- ʾo- rot bi- re- qi- yaʿ ha- ša- ma- yim le- hav- dil ben ha- yom
14b
19 2 20 10 19 5 8 1
u- ven ha- lay- la we- ha- yu le- ʾo- tot u- le- mo- ʿa- dim u- le- ya- mim we- ša- nim
15
20 10 19 5 8 2 1
we- ha- yu li- me- ʾo- rot bi- re- qi- yaʿ ha- ša- ma- yim le- ha- ʾir ʿal- ha- ʾa- reṣ wa- ye- hi- khen
16a
19 5 21 8 2 20 10 19
wa- ya- ʿaś e- lo- him et- še- ney ha- me- ʾo- rot ha- ge- do- lim ʾet- ha- ma- ʾor ha- ga- dol le- mem- še- let
16b
5 20 10 19 5 8 1
ha- yom we- ʾet- ha- ma- ʾor ha- qa- ton le- mem- še- let ha- lay- la we- ʾet ha- ko- kha- vim
17
21 12 8 19 2 8 1
wa- yi- ten o- tam e- lo- him bir- qi- yaʿ ha- ša- ma- yim le- ha- ʾir ʿal- ha- ʾa- reṣ
18
10 19 5 5 21 8 19 2 21 8 1
we- lim- šol ba- yom u- va- lay- la u- le- hav- dil ben ha- ʾor u- ven ha- ho- šekh wa- yar e- lo- him ki- tov
19
21 8 21 1
wa- ye- hi- ʿe- rev wa- ye- hi- vo- ker yom re- vi- ʿi

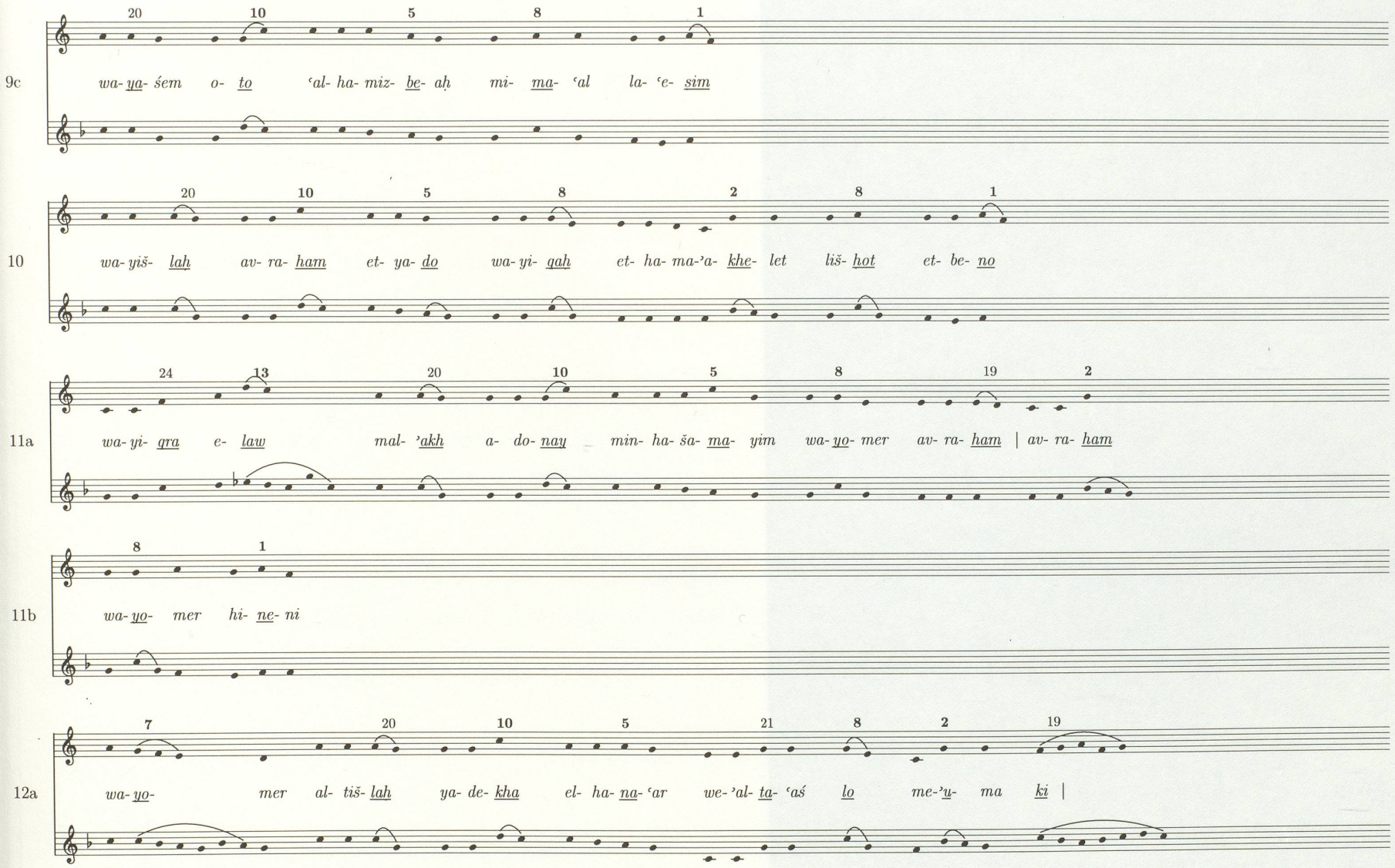

20a
19 5 19 5 8 19 2 10 19 5
wa- yo- mer e- lo- him yiš- re- su ha- ma- yim še- reṣ ne- feš ḥa- ya we- ʿof ye- ʿo- fef ʿal- ha- ʾa- reṣ
20b
8 21 1
ʿal- pe- ney re- qi- yaʿ ha- ša- ma- yim
21a
19 5 8 2 19 19 19 15
wa- yiv- ra e- lo- him et- ha- ta- ni- nim ha- ge- do- lim we- et kol- ne- feš ha- ḥa- ya | ha- ro- me- śet
21b
25 24 13 7 24 20 10 5 21 8
a- šer ša- re- su ha- ma- yim le- mi- ne- hem we- ʾet kol ʿof ka- naf le- mi- ne- hu wa- yar e- lo- him
21c
1
ki- tov
22a
23 12 8 2 19 7 20 10 5
wa- ye- va- rekh o- tam e- lo- him le- mor pe- ru u- re- vu u- mil- ʾu et- ha- ma- yim ba- ya- mim
22b
8 21 1
we- ha- ʿof yi- rev ba- ʾa- reṣ
23
21 8 21 1
wa- ye- hi- ʿe- rev wa- ye- hi- vo- ker yom ḥa- mi- ši

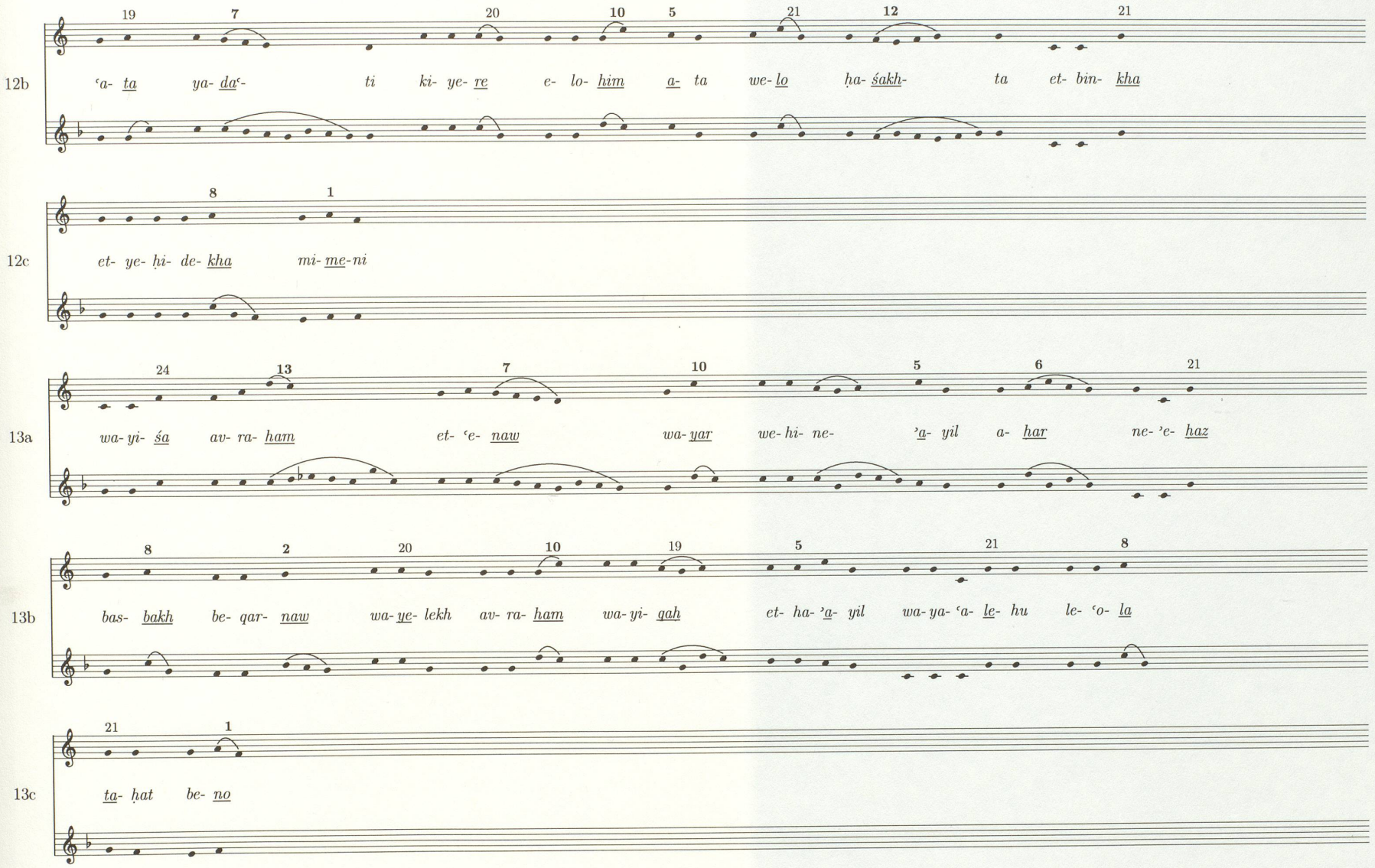
Übertragung: Kantillation von Genesis 22,1-24
(oberes System: an Shabbat; unteres System: an Rosh ha-Shana)

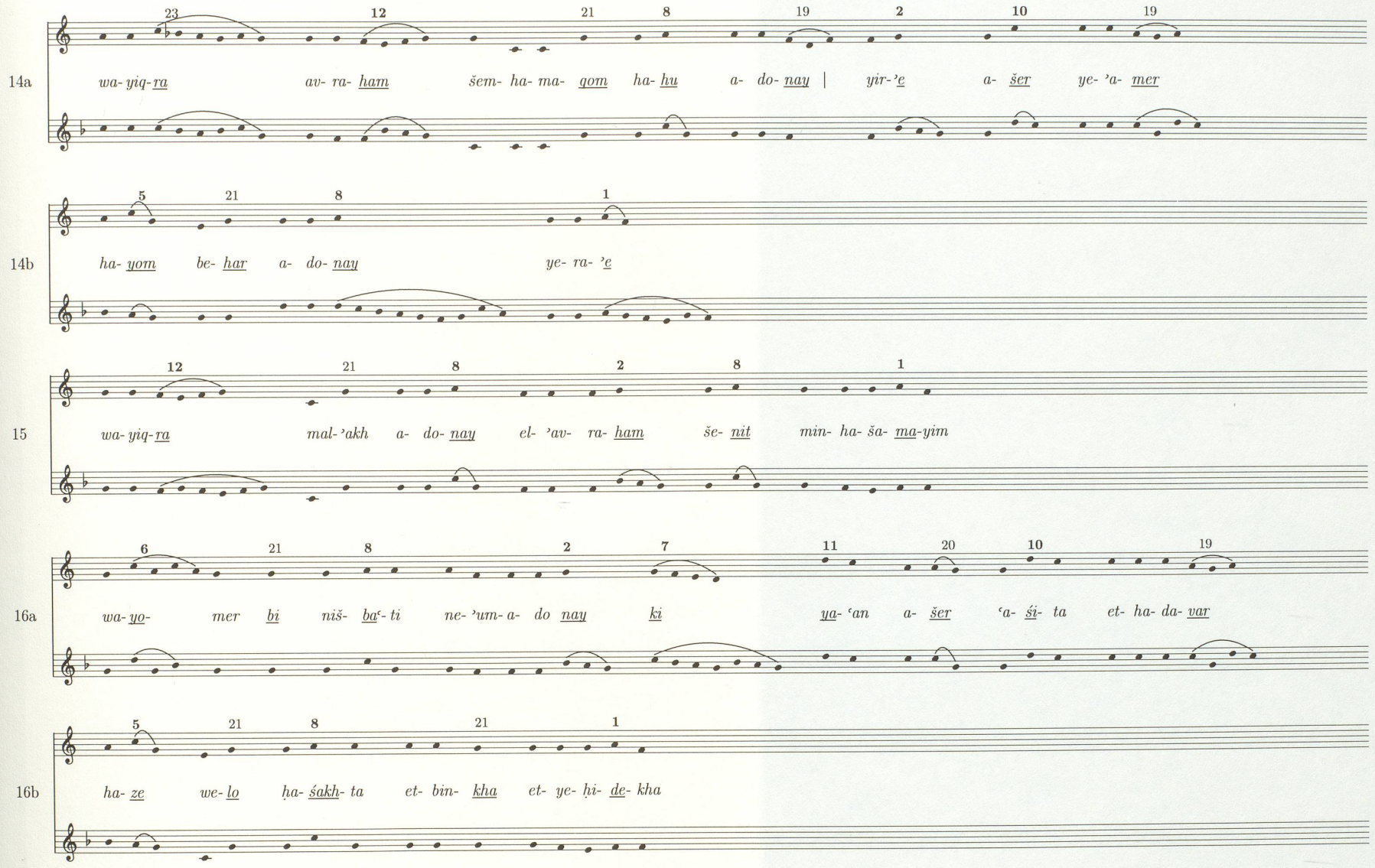

2c
5 8 21 1
he- ha- rim a- šer o- mar e- le- kha
3a
24 13 7 10 5 14 20
wa- yaš-kem av- ra- ham ba- bo- ker wa- ya- ḥa- vošet- ḥa- mo-ro wa- yi- qah et- šney
3b
10 5 8 19 2 10 19 5 19 5
na- ʿa- raw i- to we- ʾet yiṣ- haq be- no wa- ye- va- qaʿ ʿe- sey ʿo- la wa- ya- qom wa- ye- lekh
3c
8 21 1
el- ha- ma-qom a- šer- ʾa- mar- lo ha- ʾe- lo- him
4a
19 7 24 23 12 21 8 1
ba- yom ha- šli- ši wa- yi- śa av- ra- ham et- ʿe- naw wa- yar et- ha- ma-qom me- ra- hoq

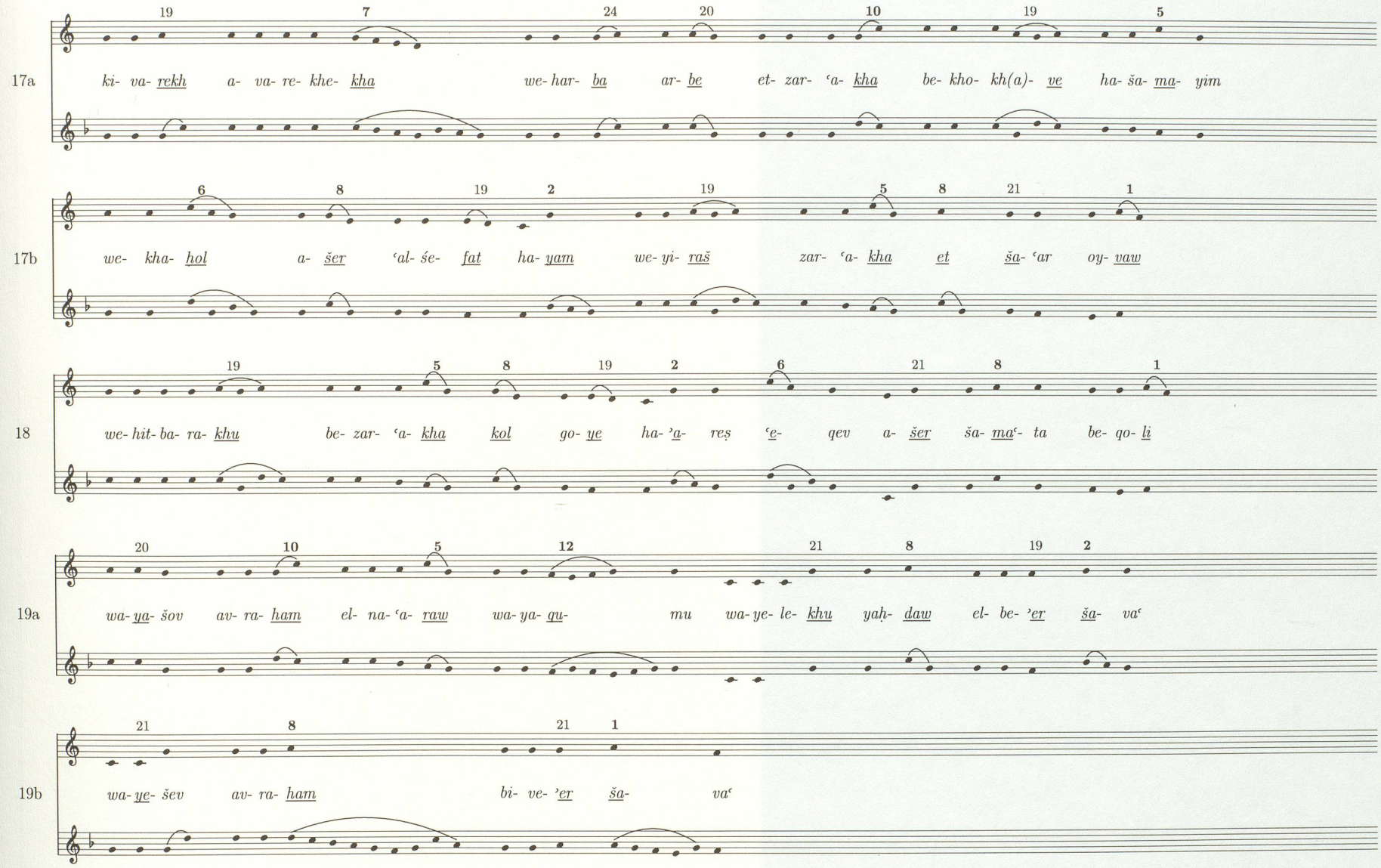
5a
24 13 7 21 10 5 19
wa- yo- mer av- ra- ham el- na-ʿa- raw še- vu- la- khem po ʿim-ha- ḥa- mor wa-ʾa- ni
5b
5 21 2 8 21 1
we- ha- na-ʿar nel(e)- kha ʿad-ko we- niš-ta- ḥa- we we- na- šu- va a- le- khem
6a
24 13 19 7 10 19 5
wa- yi- qah av- ra- ham et- ʿa- sey ha-ʿo- la wa- ya- śem ʿal- yiṣ- haq be- no
6b
19 5 8 2 21 8 1
wa- yi- qah be- ya- do et- ha- ʾeš we-ʾet- ha- ma-ʾa- khe- let wa- ye- le- khu še- ne- hem yaḥ- daw
7a
24 13 20 10 19 5 8 19 2
wa- yo- mer yiṣ- haq el- ʾav- ra- ham a- viw wa- yo- mer a- vi wa- yo- mer hi- ne- ni be- ni

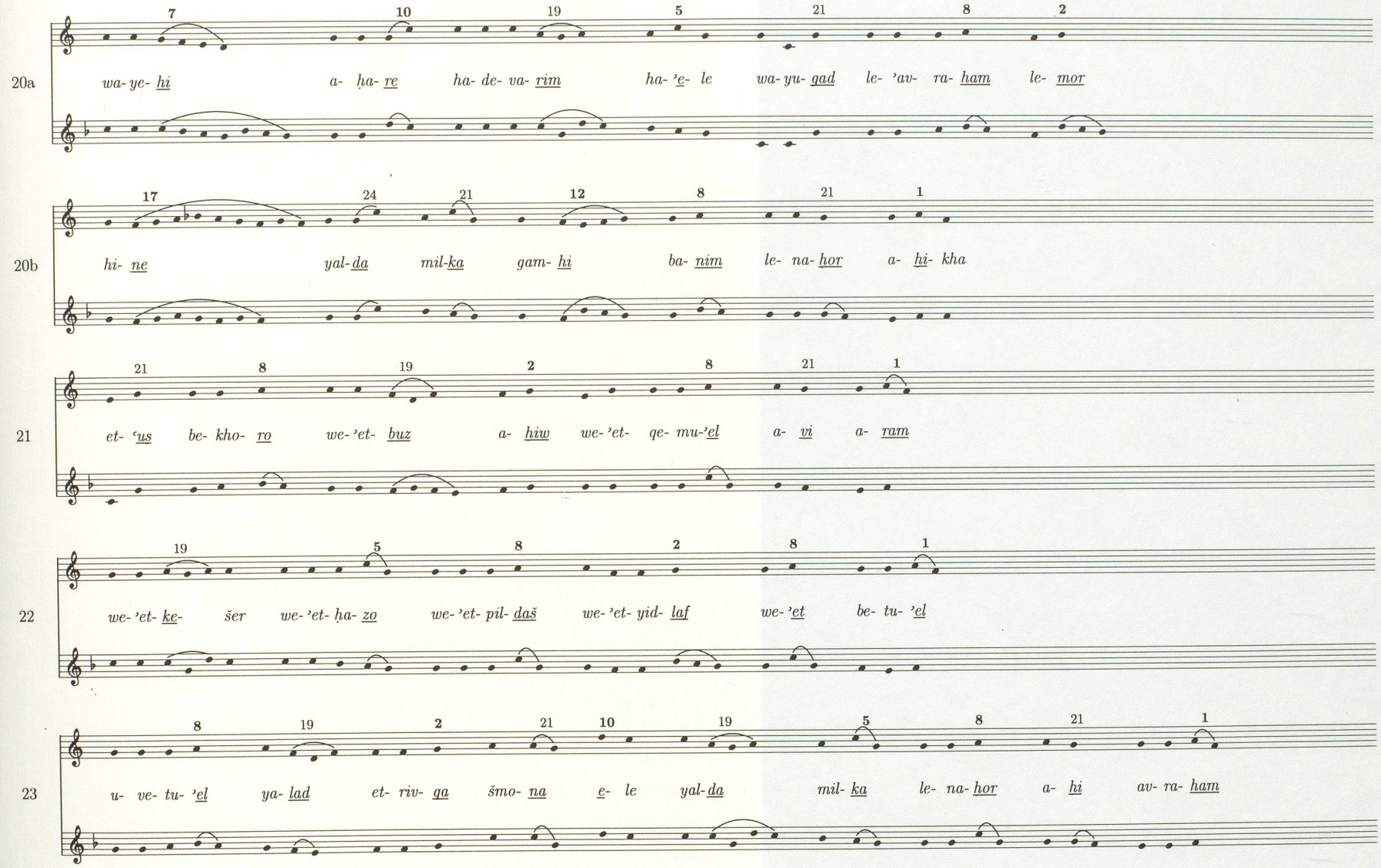
7b
7 20 10 19 5 21 8 1
wa- yo- mer hi- ne ha- ʾeš we- ha- ʿe- sim we-ʾa- ye ha- śe le- ʿo- la
8a
10 5 *6 21 12 8 2 21
wa- yo- mer av- ra- ham e- lo- him yir-ʾe- lo ha- śe le- ʿo- la be- ni wa- ye- le- khu
8b
8 1
še- ne- hem yaḥ- daw
9a
7 9 19 19 3 24
wa- ya- vo- ʾu el- ha- ma- qom a- šer a- mar- lo ha- ʾe- lo- him wa- yi- ven
9b
20 10 5 8 2 10 19 5
šam av- ra- ham et- ha- miz- be- aḥ wa- ya- ʿa- rokh et- ha- ʿe- sim wa- ya- ʿa- qod et yiṣ- haq be- no

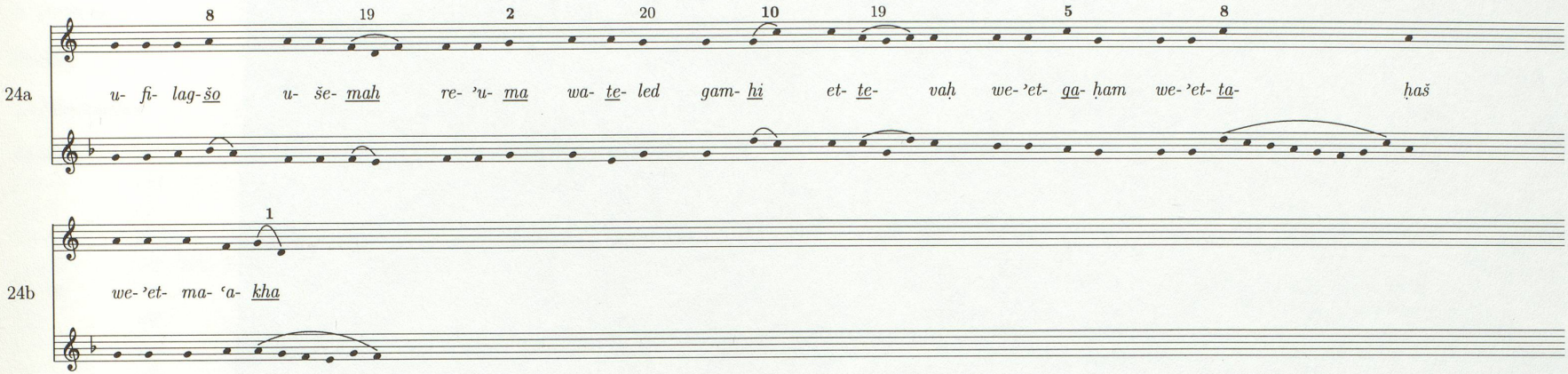

9c
20 10 5 8 1
wa- ya- śem o- to ʿal- ha- miz- be- aḥ mi- ma- ʿal la- ʿe- sim
10
20 10 5 8 2 8 1
wa- yiš- lah av- ra- ham et- ya- do wa- yi- qah et- ha- ma-ʾa- khe- let liš- hot et- be- no
11a
24 13 20 10 5 8 19 2
wa- yi- qra e- law mal- ʾakh a- do- nay min- ha- ša- ma- yim wa- yo- mer av- ra- ham | av- ra- ham
11b
8 1
wa- yo- mer hi- ne- ni
12a
7 20 10 5 21 8 2 19
wa- yo- mer al- tiš- lah ya- de- kha el- ha- na- ʿar we- ʾal- ta- ʿaś lo me- ʾu- ma ki |


12b
19 7 20 10 5 21 12 21
ʿa- ta ya- daʿ- ti ki- ye- re e- lo- him a- ta we- lo ha- śakh- ta et- bin- kha
12c
8 1
et- ye- ḥi- de- kha mi- me- ni
13a
24 13 7 10 5 6 21
wa- yi- śa av- ra- ham et- ʿe- naw wa- yar we- hi- ne- ʾa- yil a- har ne- ʾe- haz
13b
8 2 20 10 19 5 21 8
bas- bakh be- qar- naw wa- ye- lekh av- ra- ham wa- yi- qah et- ha- ʾa- yil wa- ya- ʿa- le- hu le- ʿo- la
13c
21 1
ta- ḥat be- no


14a
23 12 21 8 19 2 10 19
wa- yiq- ra av- ra- ham šem- ha- ma- qom ha- hu a- do- nay | yir- ʾe a- šer ye- ʾa- mer
14b
5 21 8 1
ha- yom be- har a- do- nay ye- ra- ʾe
15
12 21 8 2 8 1
wa- yiq- ra mal- ʾakh a- do- nay el- ʾav- ra- ham še- nit min- ha- ša- ma- yim
16a
6 21 8 2 7 11 20 10 19
wa- yo- mer bi niš- baʿ- ti ne- ʾum- a- do nay ki ya- ʿan a- šer ʿa- śi- ta et- ha- da- var
16b
5 21 8 21 1
ha- ze we- lo ḥa- śakh- ta et- bin- kha et- ye- ḥi- de- kha


17a
19 7 24 20 10 19 5
ki- va- rekh a- va- re- khe- kha we- har- ba ar- be et- zar- ʿa- kha be- kho- kh(a)- ve ha- ša- ma- yim
17b
6 8 19 2 19 5 8 21 1
we- kha- hol a- šer ʿal- še- fat ha- yam we- yi- raš zar- ʿa- kha et ša- ʿar oy- vaw
18
19 5 8 19 2 6 21 8 1
we- hit- ba- ra- khu be- zar- ʿa- kha kol go- ye ha- ʾa- reṣ ʿe- qev a- šer ša- maʿ- ta be- qo- li
19a
20 10 5 12 21 8 19 2
wa- ya- šov av- ra- ham el- na- ʿa- raw wa- ya- qu- mu wa- ye- le- khu yaḥ- daw el- be- ʾer ša- vaʿ
19b
21 8 21 1
wa- ye- šev av- ra- ham bi- ve- ʾer ša- vaʿ


20a
7 10 19 5 21 8 2
wa- ye- hi a- ḥa- re ha- de- va- rim ha- ʾe- le wa- yu- gad le- ʾav- ra- ham le- mor
20b
17 24 21 12 8 21 1
hi- ne yal- da mil- ka gam- hi ba- nim le- na- hor a- hi- kha
21
21 8 19 2 8 21 1
et- ʿus be- kho- ro we- ʾet- buz a- hiw we- ʾet- qe- mu- ʾel a- vi a- ram
22
19 5 8 2 8 1
we- ʾet- ke- šer we- ʾet- ḥa- zo we- ʾet- pil- daš we- ʾet- yid- laf we- ʾet be- tu- ʾel
23
8 19 2 21 10 19 5 8 21 1
u- ve- tu- ʾel ya- lad et- riv- qa šmo- na e- le yal- da mil- ka le- na- hor a- hi av- ra- ham


8 19 2 20 10 19 5 8
24a
u- fi- lag-šo u- še- mah re- ʾu- ma wa- te- led gam- hi et- te- vaḥ we-ʾet- ga- ḥam we-ʾet- ta- ḥaš
1
24b
we-ʾet- ma-ʿa- kha

9. Indices

Stellen

1. Bibelstellen

Genesis

1,1	142, 147, 155
1,1-4	71
1,1-5	37-38
1,1-23	195, 203, 208
1,1-25	216-217
1,6	158
1,7	162
1,9	148
1,13	191 n. 431
1,19	191 n. 431
1,21	157
1,22	197 n. 444
1,23	157, 191 n. 431
1,29	159
2,12	158
2,15	158
2,24	142
3,1	190
3,11	158, 159
4,1	164
4,7	154
4,10	159
4,26	284
6,7	158
9,27	158
10,14	147 n. 347
10,16	147 n. 347
11,5	139
11,21	197 n. 444
12,18	54
13,14	162
14,22	341
15,6	333-334
15,8	147
16,8	149-150
17,10	296 n. 664
18,15	141
22,1-24	171 et n. 387, 201 n. 450, 209
22,5	139, 204 n. 453
22,6	143 n. 339
22,11	100 n. 233, 141
24,34	143
24,49	158
25,34	188 n. 423
29,20	152
32,27-29	340
34,29	139
35,17	157
35,22	162 n. 372
35,24	147 n. 347
36,26	156
39,14	139 n. 331
40,16	189
41,8	143 n. 339
41,12	158
41,37	162
43,2	139
46,23	191
49,14	142
49,6-7	154

Exodus

2,6	344
2,7	162
2,23	344
3,4	100 n. 233
4,22	343
4,26	284
4,31	333
7,19	156

8,1 156
12,36 344
12,39 189
13,8 234
14 239
14,3 289
14,4 290
14,5 344
14,13-14 233 n. 496, 270, 288-289
14,19 296 n. 664
14,20 297-299
14,22 277 n. 624
14,30-31 230, 233 n. 496, 261, 263, 333-334
15,1 232 et n. 494, 232, 241, 254, 261, 265-266, 269-270, 283-287, 343 n. 783
15,1-18 109 n. 258, 170, 229, 240, 242, 263
15,1-21 226, 229, 234, 239, 243, 248-249, 281
15,2 232 n. 494, 260, 294 n. 661, 304, 316 n. 717, 317-319, 326, 330-331, 341
15,2-3 302
15,3 233 n. 496, 266, 304, 326 n. 739
15,8 260, 277 n. 624
15,11 231-232, 261, 266, 326 et n. 739
15,15 284
15,16-21 264, 277 n. 623
15,17 233 n. 496
15,18 141, 231-232, 296, 326 et n. 739
15,20 235, 240, 249-250, 264, 298, 300, 317
15,21 232, 240, 248, 251, 255-256, 263, 265-266, 301, 316-317
16,15 164
16,31 42 n. 59
17,9 154
19,8 270 n. 605
19,19 102
20,2-17 156, 170
24,3 270
25,33 154
28,19 139
32,16 123 n. 293
32,18 159
34,11 163
37,1 84, 330

Leviticus
7,8 163
8,23 219 n. 477
9,14 143 n. 339
11,42 120 n. 283
18,17 142
20,7 163
23,21 164
23,44 91 n. 206

Numeri
2,3-31 170 n. 384
10,14-27 170 n. 384
10,35 323
15,21 162
15,37-41 44
15,41 229
16,28 159
18,26 341
19,2 159
20,15 158
21,17 284, 287, 337
23,18 139
28,26 162
35,7 157
35,23 134 n. 326

Deuteronomium
1,19 153
4,2 101
4,44 181
5,6-21 156, 170
6,4 111
6,4-9 44
6,23 234
11,2-4 260
11,13-21 44
19,14 169 n. 382
22,6 190
27,8 123
27,11-26 251 n. 543
28,15-68 170
28,29 134 n. 326
28,30 119 n. 282
28,37 158
29,21 163 n. 373
31,10-13 91 n. 206
31,12 182 n. 410
31,16 154
31,19 328 n. 745
31,24 287, 337
32 109 n. 258, 240 n. 509, 271, 273 n. 613, 276
32,13 318
32,15 343 n. 785
33 343 n. 785
33,2 98

Josua
2,10 260
3,13 260
4,22-23 260
10,12-13 284, 287, 335-337

Judices
5 248, 264, 267, 273, 276
5,1 287, 337
5,2 291
11,34 250 n. 541

1Samuel
3,10 100 n. 233
6,6-12 323-324, 326-327
18,6 250 n. 541

2Samuel
1,17-18 328 n. 745, 335
22 276
22,1 287
23,1 349

1Könige
8,12 284
8,13 336

2Könige
22, 1-13 91 n. 206

Jesaja
6,3 270 n. 607, 296-299
11,15 259
12,2 260
12,4 323, 326 n. 739
24,9 29 n. 34
24,16 330 n. 755
26,1 294 n. 659
26,17 294
30,29 287, 330 n. 755, 337
35,5 284
35,6 270 n. 609, 284
35,10 293
38,20 45 n. 71
40,3 143
42,10 287
43,6 155 n. 361
43,16-21 262
44,2 343 n. 785
51,10 260
51,11 259, 262
58,2 106 n. 246
58,8 284
60,5 284

61,3 123
63,11 306
65,11-13 260
65,16 293

Jeremia
9,19 256
17,7 52 n. 88
23,27 30 n. 38
29,5 139
31,4 250 n. 541
31,12 284
36,18 125
51,21 259

Ezechiel
1,5-10 329
2,8-33 335 n. 767
3,12 296
16,1-10 318
20,25 94, 128
26,17 123

Hosea
12,11 319 n. 720
12,5 340
9,1 29 n. 34

Jona
3,2 44
3,7 42 n. 59

Habakuk
3,19 45 n. 71

Haggai
2,22 259

Sacharja
10,10 259

Psalmen
8,3 304-305, 307, 319
30,1 287, 337
35,10 98 n. 228
40,4 330 n. 755
42,9 341-342
66,6 260
68,7 344-345
68,26 250 n. 541, 297-300
68,27 304-307, 319
72,20 349
77 260
77,7 45 n. 71
78,12-13 260
81,3 250 n. 541
93,1 323, 326 n. 739
93,2 295
98,1 293-294, 323, 326 n. 739, 330 n. 755, 333
99,1 323, 326 n. 739
105,43 262
106 260-262
113 308
113-118 234
114 260, 308 n. 696
118 308
118,14 260
119,60 42 n. 59
119,126 102 n. 238
126,2 284
136 260
130,1 330 n. 755
136,13 296 n. 664
145 349
149,1 287
149,3-4 250 n. 541
149,6 290
150,4 250 n. 541

Proverbia
3,9 97 n. 225
8,22-23 110
26,16 42 n. 59
31,26 292-293, 312 n. 707

Job
3,16 319
6,5 329

Canticum
1,1 286
1,7 164
2,1 330-331
2,14 96 n. 221, 183 n. 414
4,8 333-334
4,11 97
5,10 318

Ekha
3,14 45 n. 71
4,2 155 n. 361
5,14 45 n. 71

Qohelet
12,9 101

Ester
9,7-9 273-274

Daniel
12,7 341

Nehemia
2,12 141
2,8 123
8,2 182 n. 410
8,4-8 91, 103
8,8 92, 101, 111 n. 263
9,9-11 229, 261
12 251 n. 543

1Chronik
15,2 284
28,9 123

2Chronik
5,13 270
20,21 287

Acta
15,21 91 n. 206

Apc
4,2-11 302 n. 680
5,9 291 n. 653
10,9-11 335 n. 767
15,3 291 n. 653

2. Apokryphen und Pseudepigraphen

Judit
XV,9 270
XV-XVI 264, 266, 272

Ben Sira
24,8-9 110 n. 261
25,18 42 n. 59
45,9 46 n. 78

Jub
49 234 n. 500

Sap Sal
X,18-21 268-269, 272
X,20 302 n. 680
X,21 270, 312 n. 707, 318 n. 719
XIX,7-9 269 n. 601

3Makk
2,6-8 263, 272
2,11 263 n. 583
6,4 263 n. 582

AscJes
7,15 270 n. 607
9,28 270 n. 607

ApcEliae
32,15 259

ApcPetri
21,10 270 n. 607

0Henoch
19 6, 270 n. 607

2Henoch
19,6 270 n. 607

Ant Bibl
10,2-6 268 n. 598
10,3 289 n. 646
21,9 270
32,1 267, 270, 272

3. Rabbinische Literatur

Mischna
Pes X,5 234
Suk III,10 310 n. 700
Meg I,4 45 n. 68
III,10 182
III,2 178 n. 400
III,4-6 177 n. 397
III,4 178 n. 399
III,6 37 n. 42
IV,6 134 n. 326
IV,2-6 177 n. 397
MQ III,9 256
Sot V,4 304
IX,11 29 n. 34
Avot 1,1 22 n. 27
V,6 110
V,24 212 n. 463
Arakh II,6 96 n. 221
Yad IV,6 111 n. 262

Tosefta
Ber
1,11 256 n. 564
2,1 229 n. 484
Shab 13,5 111 n. 262
Meg
2,5 125 n. 297
4(3), 28 134 n. 326
4,12 178
4,18 178 n. 399
Sot 6,2-4 304
San 12,10 98 n. 226

MekhY
p. 116 270 n. 604
p. 146 314 n. 711
p. 179 43 n. 61

MekhS
p. 38 344 n. 787
p. 144 102

Sifra Lev
1,1 216 n. 472

Sifre Deut
6,9 273 n. 613

Sifre Num
naśō 2 308 n. 695

Talmud yerushalmi
Ber I,9 229 n. 484
Shevi II,1 333 n. 761
V,3 179 n. 403

Taan II,5 289 n. 646
Meg I,1 103 n. 241
I,11 45 n. 74
III,7 273
IV,1 91 n. 206, 92 n. 210, 103, 125 n. 297, 125
IV,3 179 n. 402
IV,5 178 n. 399
IV,6 179 n. 404
IV,7 134 n. 326
Sot V,6 291, 305
AZ II,8 43 n. 61

Talmud bavli
Ber 8a 44 n. 69
12a 230 n. 488
13b 44 n. 67
14b 229, 232 n. 494
20a 182 n. 409
21a 230 n. 488
24a 96 n. 221, 183 n. 414
28a 307 n. 693
52b 43 n. 62
56b 345 n. 789
62a 42 n. 56, 98-99, 116
Shab 88b 43 n. 60
103b 112 n. 265, 273
141a 24
Eruv 13a 112
Pes 6b 292 n. 657
21b 42 n. 57, 43 n. 62, 100
36a 256 n. 564
117a 45 n. 73, 273 n. 614, 308 n. 697
119a 42 n. 56, 43 n. 62
Yom 52a-b 43 n. 61, 154
Suk 38a-b 310 n. 700
50b 28 n. 36
Taan 16a 47 n. 80, 96, 183 n. 414
Meg 3a 42 n. 58, 92
16b 274 n. 615 et n. 617
17b 103 n. 241, 120 n. 284
18b 125 n. 297
23a 182 n. 412
24a-b 134 n. 326, 178 n. 399
29b 37 n. 42
32a 47 n. 80, 94, 95 n. 218, 129 n. 313
53a 179 n. 404
Hag 6b 43 n. 63
13b 329
Ned 37a 42 n. 58
37b 92 n. 210
Sot 20a 112 n. 265 et n. 267
30b 301 n. 678, 306, 313
41a 178 n. 399
48a 29 n. 34
Git 7a 29 n. 34
60b 135 n. 327
Qidd 18b 44 n. 66
30a 120 n. 283
70a 183 n. 414
San 4a 44 n. 66
21b 43 n. 62
34a 43 n. 60
91b 285
99a 95
101a 29 n. 34, 97
102a 42 n. 56, 43 n. 61
AZ 18a 43 n. 62
Tem 14b 126

Sof I,10 273 n. 613
III,3 119 n. 281
III,7 119
III,10 95 n. 216
X,1 91 n. 206, 103 n. 241
XII,10 274 n. 615
XII, 10-11 276 n. 618
XII,12 338 n. 774
XIII,1 274 n. 615
XIII,3 274 n. 617
XVI,12 44 n. 69
XVIII,4 44 n. 69, 182 n. 410

GenR
36,8 92 n. 210, 100, 125 n. 297
43,9 341
54,4 232 n. 498, 323 n. 729, 324, 326 n. 743
78,3 340 n. 778
80,6 43 n. 61

ExR
2,6 100
21,4 300 n. 673
22,3 229 n. 484, 334 n. 764
23 283
23,1 295, 300
23,4 292, 312 n. 707
23,5 333
23,7 298, 301 n. 677
23,8 317
23,9 288 n. 644, 307, 314 n. 711
23,11 293
23,12 295 n. 661, 296 n. 664
23,13 329 n. 748
24,2 291 n. 656
40,1 180 n. 406

LevR
19,2 111

NumR
3,6 344
16,11 45 n. 73

CantR
1,2 43 n. 61
1,36 294 n. 659
2,1 330
3,8 329 n. 748
4,2 270 n. 604
4,5 349 n. 794
4,20 333 n. 761
4,24 46 n. 75, 96

EkhR
2,19 95 n. 219
3,23 340 n. 778

QohR
7,5 94 n. 215
7,30 349 n. 794

Tan (War)
Bereshit 1,1 112 n. 265

TanB
be-haʿalōtkha 12 (p. 50) 45 n. 73

MHG
Gen (p. 39) 43 n. 60
Ex (p. 286) 304 n. 683

MTeh
1,6 45 n. 74, 46 n. 80, 234 n. 502, 349
1,20 330 n. 753
4,13 288 n. 644

8,5 307 n. 692, 320 n. 724
18,6 288 n. 644, 338 n. 774
19,2 179 n. 404
22,1 288 n. 644
35,2 98 n. 228
40,2 288 n. 644
68,14 307 n. 692, 319 n. 723
113,2 291 n. 653
145,1 288 n. 644

PesR
25,3 97 n. 225
47 318 n. 719

PRE
35,1 45 n. 72
42 235, 318 n. 719

SER
11 323 n. 729

BatM
1,110 328 n. 747, 329 n. 751

BHM
3 (p. 12) 354 n. 802
3 (p. 103) 328, 329 n. 751

OsM
p. 523b 328 n. 746 et n. 747

MBer
54,9 323 n. 729, 326 n. 741

MShmuelB
12,3 323 n. 729, 326 n. 741

MZuta Shir
1,1 291 n. 655, 334 n. 765, 338 n. 774, 343 n. 784
2,1 330 n. 754, 331 n. 759
5,2 330 n. 753, 335 n. 766

AgShir
p. 6-7 343
p. 10 291 n. 655, 334 n. 765
p. 28 330 n. 754
p. 29 330 n. 753, 331
p. 38 335

3Henoch
1,11 270 n. 607

Zohar
I, 15b 165 n. 375

Targumim
FT
Ex 15,3 288 n. 645
Ex 15,18 291 n. 653
Ex 15,21 255
Neof
Ex 14,13-14 289
Ex 15,18 301
Onq
Jos 10,12 337 n. 772
Ps 68,7 345 n. 790
PsJ
Ex 15,2 318 n. 719
Ex 15,21 255

Sidd Rav Sa'adya
16 231 n. 493, 232 n. 494
352 178 n. 401
359 233 n. 496

Machzor Vitry
65 231 n. 493
78 231 n. 494
91 99 n. 229
304 234 n. 500

Siddur Baer
72-74 229 n. 487
547-52 328 n. 746 et n. 747

Siddur Sefat Emet
39 231 n. 493

4. Koran

12,2 128 n. 307
16, 103 92 n. 209, 128 n. 307
25,32 128 n. 311
73,2-4 128 n. 311

Personen

Der Personenindex verzeichnet alle im Haupttext vorkommenden Namen sowie die in den Fussnoten, soweit die Erwähnung über einen rein bibliographischen Nachweis hinausgeht.

Ackermann, Aron 56, 77, 73 n. 167, 155 n. 360
Adler, Israel 13, 18 n. 20, 40 n. 49, 73 n. 167, 99 n. 232, 239 n. 508, 248, 251 n. 543, 254 n. 555
al-Faruqi, Lois Ibsen 46 n. 79, 126 n. 302, 131 n. 320
al-Qirqisānī, Ja'qub 116, 172
Albright, William Foxwell 242
Allony, Nehemia 11 n. 2, 46 n. 79, 120 n. 284, 123 n. 293
Alvarez-Pereyre, Frank 66 n. 141, 90 n. 204
Ambühl-Adalian, Heidi 10
Ammann, Caspar 59 n. 117
Arbinger, Roland 219 n. 476, 221 n. 480
Arends, Leopold 58
Arom, Simcha 66 n. 141, 80
Assmann, Aleida 113, 118
Assmann, Jan 113, 118
Austin, John L. 353
Avenary, Hanoch 12, 13 n. 7, 63 n. 134, 65, 70 n. 156, 73 n. 167, 86 n. 198, 95 n. 217, 239 n. 508, 248, 249 n. 538, 254 n. 555
Bachmann-Medick, Doris 16 n. 13
Bar Hebräus, Gregorius 107
Barthes, Roland 11, 79
Baumann, Max Peter 15 n. 11
Bayer, Bathja 39 n. 46, 41 n. 52, 170 n. 383, 239 n. 508, 249 n. 538
Ben Asher, Ahron 51, 103 n. 239, 122
Ben Asher, Moshe 44 n. 65, 105 n. 245, 120, 122-123
ben David, 'Anan 122
Ben-Bil'am 46 n. 79
Benjamin von Tudela 82 n. 192
Berger, Morroe 133 n. 324
Bergsträsser, Gotthilf 60

Bet-Arye, Mal'akhi 329 n. 750, 330 n. 752
Bietenhard, Hans 303 n. 682, 314 n. 713
Binder, Abraham Wolf 50 n. 83
Blume, Friedrich 13
Bodenheimer, Alfred 9
Bohlius, Samuel 52
Bohlman, Philip V. 12 n. 5, 15
Bomberg, Daniel 55
Boyarin, Daniel 331 n. 757, 346 n. 793
Braudel, Fernand 19 n. 23
Braun, Joachim 12 n. 3, 249 n. 537 et n. 539
Brenner, Martin L. 239 n. 506, 241 n. 513, 243
Breuer, Mordechai 76, 77, 109 n. 258, 142 n. 336, 148 n. 352, 154 n. 358, 155 n. 360, 164 n. 376, 197 n. 445
Buber, Martin 244
Bäuml, Franz H. 185 n. 419, 193
Böschenstein, Johannes 59 n. 117

Carruthers, Mary 125 n. 299, 219 n. 476
Casetti, Pierre 241
Cassuto, Umberto 244, 246, 250 n. 542
Chiesa, Bruno 102 n. 238, 116 n. 276, 117 n. 278, 122 n. 291
Childs, Brevard S. 239 n. 506, 246
Chomsky, Noam 79, 167 n. 379, 184
Christensen, Dieter 15 n. 11
Clemens von Alexandrien 106
Clifford, James 15 n. 13
Coats, George W. 239 n. 506, 241 n. 514
Corbin, Solange 40 n. 49, 41 n. 52, 46 n. 81
Cross, Frank Moore 239 n. 506, 240-242
Crüsemann, Frank 239 n. 506, 241

Dahlhaus, Carl 18
Dan, Yosef 336 n. 769
Davis, Arthur 56 n. 108
Davis, Ruth Frances 65 n. 142
Delekat, Lienhard 256 n. 562
Delitzsch, Franz 88
Denny, Frederick Mathewson 126 n. 302, 128 n. 312, 129 n. 314, 130 n. 322, 134 n. 325
Diemling, Maria 9
Dietzfelbinger, Christian 267
Dimant, Devorah 262 n. 579, 272 n. 612
Domhardt, Yvonne 9
Dor, Rémy 23 n. 28
Dorigo, Maya 9
Dotan, Aron 51 n. 85, 53 n. 92, 53, 67, 84 n. 194, 98 n. 229, 99 n. 232, 101 n. 236, 116 n. 278, 120, 122 n. 291, 136 n. 329, 160, 164 n. 374
Drumbl, Johann 21
Dubarle, André Marie 264 n. 586, 267 n. 593
Duerr, Hans Peter 15 n. 13
Dünki, Jean-Jacques 9

Eggebrecht, Hans Heinrich 14 n. 9
Einstein, Alfred 62
Elbogen, Ismar 36 n. 42, 40 n. 49, 41 n. 55, 61, 95 n. 217, 180 n. 407, 309 n. 698, 310 n. 701, 330 n. 756
Engberg, Gudrun 66 n. 143, 69 n. 155, 70-72, 115 n. 273
Enns, Peter 269-270, 290 n. 651, 314 n. 711

Faltin, Peter 206
Finnegan, Ruth 127 n. 303, 191
Fischer, Wolfdietrich 255

Fishbane, Michael 259, 260 n. 574, 261, 346
Flender, Reinhard 40 n. 47, 53 n. 92, 55, 62 n. 131, 66 n. 141, 72, 79-80, 82, 109 n. 258, 147 n. 349, 148 n. 352, 157 n. 364, 209 n. 460 et n. 461, 213 n. 467
Fohrer, Georg 239 n. 506, 241
Forkel, Johann Nikolaus 40
Freedman, David Noel 239 n. 506, 240-242
Friedmann, Aron 58 n. 119
Frigyesi, Judit 221 n. 482

Gadient, Cyrilla 9
Gaster, Theodor H. 342 n. 781
Geertz, Clifford 15
Georgi, Dieter 268 n. 599
Georgiades, Thrasybulos 248 n. 531, 251 n. 544
Gerlich, Thomas 10
Gerson-Kiwi, Edith 65, 193 n. 437, 239 n. 508, 249 n. 538, 250 n. 541 et n. 542, 254 n. 555
Gesenius, Wilhelm 60
Goerwitz, Richard L. 79 n. 181
Goldberg, Arnold 27, 110 n. 261, 111, 281, 303 n. 682, 305 n. 689, 311 n. 704, 312 n. 707, 319 n. 722
Goldin, Judah 232 n. 497, 282 n. 629, 311 n. 706, 314 n. 711, 337 n. 773
Goshen-Gottstein, Moshe H. 38 n. 44
Graetz, Michael 9
Graham, William A. 111 n. 263, 126 n. 302
Green, Dennis Howard 185 n. 419
Greve, Martin 9
Grewendorf, Günther 188 n. 424 et n. 425
Grossfeld, Bernard 301 n. 678 et n. 679
Grözinger, Karl Erich 18, 27, 28 n. 34, 94 n. 215, 95, 102 n. 238, 287 n. 639, 288, 296, 303 n. 682, 311, 323 n. 728, 326 n. 740 et n. 742, 329 n. 750, 335 n. 768, 342 n. 782, 353
Grünwald, Ithamar 9, 322 n. 727, 342 n. 781
Gunkel, Hermann 241, 248

Haas, Max 10, 19 n. 24, 31, 38 n. 45, 46 n. 81, 63 n. 134, 71 n. 161, 73 n. 168, 91 n. 209, 96 n. 220, 187 n. 421, 188 n. 424, 192 n. 433, 251, 254-255
Hadassi, Judah 123 n. 293
Halevi, Jehuda 46 n. 79, 117, 359
Halloun, Moïn 9
Harrán, Don 58 n. 117
Haug, Andreas 212 n. 464, 213
Haumann, Heiko 9
Haupt, Leopold 58 n. 119
Hay, Lewis S. 239 n. 505
Haïk-Vantoura, Suzanne 82
Heine, Heinrich 35 n. 40
Heinemann, Isaak 229 n. 491, 231 n. 494, 322, 325 n. 734, 340 n. 779
Heister, Hanns-Werner 14 n. 9
Herzog, Avigdor 39 n. 46, 65 n. 140, 86, 169 n. 380, 170 n. 385, 213 n. 467
Hieronymus 106
Høeg, Carsten 40 n. 47, 70-71
Hoerburger, Felix 129
Hofman, Shlomo 18 n. 20, 122 n. 291
Hourlier, Jacques 252 n. 546, 256
Hucke, Helmut 12 n. 4, 69 n. 154, 73, 252 n. 546
Huglo, Michel 252 n. 546
Humboldt, Wilhelm von 184

Ibn al-Ğazarī 129 n. 313

Ibn Esra, Abraham 56, 94 n. 213, 104
Idel, Moshe 9, 343 n. 786, 345 n. 791
Idelsohn, Abraham Z. 12, 40, 62, 64, 66, 72, 74, 82, 85-86, 95 n. 217, 172, 179 n. 404, 180 n. 408, 239 n. 508, 249 n. 538

Jacob, Benno 244, 246, 250 n. 542
Jakob von Edessa 107
Jammers, Ewald 167
Janzen, J. Gerald 239 n. 506, 246 n. 530
Japhet, J. M. 56 n. 108
Jeffery, Peter 19 n. 23, 69 n. 154
John, Eckhard 9
Josephus, Flavius 91 n. 206, 271

Kadari, Yehuda 157 n. 364, 172 n. 388, 196 n. 442, 213 n. 467, 214
Kahle, Paul 44 n. 65, 57, 66, 120, 124
Karo, Josef 134
Kaufmann, Dorothee 9
Kellermann, Andreas 126 n. 302, 128-130, 323
Kimelman, Reuven 230 n. 488
Kircher, Athanasius 52 n. 89
Klein, Michael L. 288 n. 645
Kligman, Mark Loren 65 n. 142, 169 n. 381
Kogon, Manuela 9
Kogut, Simcha 44 n. 64, 77, 93 n. 212
Kollender, Rachel 65 n. 142, 169 n. 381
Koskoff, Ellen 182 n. 415
Krupp, Michael 9
Kugel, James L. 251 n. 544, 276 n. 621, 277 n. 623, 287 n. 639, 313 n. 710, 314 n. 713, 336 n. 769, 337 n. 773 - n. 775
Kutscher, Eduard Yechezkel 116 n. 274
Kutschera, Franz von 184 n. 417

Lachmann, Robert 12, 35, 44, 64-65, 194, 205
Lang, Marcel 9, 157 n. 364, 195 n. 440, 200 n. 449, 212 n. 463, 213 n. 467, 214 n. 469, 218 n. 473, 219
Lauer, Simon 9, 299 n. 672
Le Déaut, Roger 291 n. 653
Lenhardt, Thomas 229 n. 491, 296 n. 665, 309 n. 698
Levin, Saul 73 n. 167, 125
Levine, Etan 301 n. 678
Levita, Elija 52, 104
Levy, Isaac 65 n. 140
Levy, Kenneth 192 n. 433
Lieberman, Saul 121 n. 289, 331 n. 757
Loewenstamm, Samuel E. 260 n. 573, 316 n. 717
Lord, Albert B. 175, 191-193, 206
Lévi-Strauss, Claude 20 n. 23

MacKinnon, James W. 12 n. 4, 28 n. 35
Maharil (= Jakob b. Moses ha-Levi Mölln) 134 n. 326
Maier, Johann 264 n. 584
Maimonides 28 n. 34, 109, 124 n. 295, 182, 216 n. 472, 276 n. 618
Mann, Jacob 36 n. 42
Mann, Thomas W. 239 n. 506, 246 n. 530
McNamara, Martin 291 n. 653, 302 n. 680
Mehler, Ulrich 17 n. 17
Meyers, Carol 249 n. 540
Milikowsky, Chaim 280 n. 626
Mowinckel, Sigmund 240-241
Muilenburg, James 239 n. 506, 241
Münster, Sebastian 52

Nachama, Estrongo 173 n. 391

Natronai II Ga'on von Sura 102 n. 238
Ne'eman, Yehoshua Leib 50 n. 83, 157 n. 364
Norin, Stig I. L. 239 n. 506, 242
Noth, Martin 239 n. 506, 241, 336 n. 770
Nowacki, Edward 252 n. 546, 253
Nulman, Macy 65 n. 142

Obadya (der Proselyt) 52 n. 88
Ong, Walter J. 23 n. 28, 115 n. 272, 191, 221 n. 481, 350

Parry, Milman 175, 191-192
Peirce, Charles S. 177 n. 396, 186, 268 n. 598
Petachja von Regensburg 99 n. 231
Philo 91 n. 206, 251-254, 257, 271
Poethig, Eunice Blanchard 249 n. 540
Price, James D. 55, 78, 84 n. 193, 140 n. 332, 145 n. 342, 146, 148 n. 352, 152 n. 356, 156 n. 362, 159, 161 n. 370, 162 n. 372, 164 n. 377, 195 n. 441, 200 n. 449, 204 n. 453, 208 n. 461, 210

Quasten, Johannes 239 n. 507

Rabinowitz, Isaac 284 n. 634
Randhofer, Regina 65 n. 142, 67, 69 n. 154, 80 n. 185, 148 n. 352, 172
Rashi 40 n. 54, 43 n. 61 et n. 63, 44 n. 69, 45, 56, 93-94, 96, 98-101, 182, 235 n. 504, 276, 294 n. 659, 316, 323 n. 730, 325, 326 n. 738, 337 n. 771, 342 n. 781
Reif, Stefan C. 309 n. 698
Reuchlin, Johannes 52, 58 n. 117
Revell, Ernest J. 66, 69, 72, 73 n. 167
Ringer, Alexander 82 n. 192, 88
Rosenzweig, Franz 244
Rosowsky, Solomon 40 n. 54, 50 n. 83, 73 n. 167, 157 n. 364, 164 n. 377, 196 n. 443, 199 n. 447, 205
Rubin, David C. 219 n. 476, 221 n. 482, 224 n. 483

Sachs, Curt 12, 39 n. 46, 40, 63, 65, 74, 193, 248, 251 n. 543
Sacks, Jonathan 174
Safrai, Shmuel 177 n. 396, 182 n. 413
Said, Edward 13 n. 8
Saussure, Ferdinand de 184
Sa'adya Ga'on 28 n. 34, 56, 88, 95 n. 218, 220, 233 n. 496
Schaffner, Martin 9
Schenker, Adrian 122 n. 291, 123 n. 294
Schenker, Heinrich 86
Schmidt, Hans 241
Schmidt, Werner H. 239 n. 506
Schneider, Heinrich 233 n. 499, 337 n. 773
Schoeler, Gregor 9, 134 n. 325, 322 n. 727, 324 n. 731, 326 n. 740
Schäfer, Peter 22 n. 27, 27 n. 30, 91 n. 207, 111 n. 263, 115 n. 271, 175 n. 394, 279 n. 625, 298 n. 669 et n. 670, 300 n. 674, 303 n. 682, 305 n. 687, 312 n. 705, 314 n. 711 et n. 713
Schönberg, Jakob 61 n. 128
Schütz, Rainer 126 n. 302, 128 n. 309, 130
Seeger, Charles 85 n. 196
Segal, Judah Benzion 70
Seidel, Hans 239 n. 508
Seidel, Werner 248 n. 532
Sendrey, Alfred 239 n. 508
Sharvit, Uri 65 n. 142
Shiloah, Amnon 18 n. 20, 40 n. 49, 156 n. 362

Shin'an, Avigdor 9, 36 n. 42, 177 n. 398, 289 n. 648
Shreffler, Anne 9
Slotki, Israel W. 251 n. 544, 303 n. 682
Smith, John Arthur 28 n. 33 et n. 35, 339 n. 776
Smoira, Michal 46 n. 81
Snaith, Norman H. 240 n. 510
Spanier, Arthur 40 n. 47, n. 48, n. 49, 57, 78, 144 n. 341
Spector, Johanna 65 n. 140, 73 n. 167, 74, 94 n. 214, 127 n. 303, 180 n. 408
Sperber, Alexander 60-61, 162 n. 372
Spieckermann, Hermann 231 n. 495, 239 n. 506, 243 n. 517
Stemberger, Günter 22 n. 26, 26 n. 29, 27 n. 30, 36 n. 42, 100 n. 233, 112 n. 268, 115 n. 271, 259 n. 572, 262 n. 579, 281 n. 628
Stine, Philip C. 111 n. 263
Stock, Brian 38 n. 45, 185 n. 419
Stoffer, Thomas H. 219 n. 476
Stolz, Fritz 239 n. 506, 240 n. 511
Strauss, Hans 239 n. 506, 243 n. 517
Stäblein, Bruno 252 n. 546
Szyszman, Simon 122 n. 291

Tasat, Ramón Alberto 65 n. 142, 180 n. 408
Taylor 15 n. 13
Thoma, Clemens 9, 299 n. 672
Touma, Habib Hassan 126 n. 302, 130 n. 321
Towner, Wayne Sibley 287 n. 639, 287, 289 n. 646
Treitler, Leo 14, 20 n. 23 et n. 24, 63 n. 134, 167 n. 378, 187 n. 421, 192

Ullmann, Manfred 46 n. 79
Uval, Ezri 9, 157 n. 364

Vermes, Geza 262
von den Steinen, Wolfram 115 n. 272

Watts, John D. W. 239 n. 506, 241
Weil, Daniel Meir 82-86
Weil, Gérard E. 82 n. 192, 121 n. 289, 136 n. 329, 144 n. 341, 146 n. 345, 147 n. 346 et n. 349
Weimar, Peter 246 n. 530
Weinfeld, Shmuel Yehuda Halevi 50 n. 83, 148 n. 352
Weisberg, David 155 n. 360
Weitzman, Steven 239 n. 506, 243, 246 n. 530, 254 n. 553, 263 n. 582, 267
Wellhausen, Julius 240
Wenzel, Horst 335 n. 767
Werner, Eric 40 n. 54, 46 n. 81, 68, 73 n. 167, 86 n. 198, 95 n. 217, 248 n. 532
Westermann, Claus 239 n. 506, 241, 248
White, Sidnie A. 264 n. 584
Wickes, William 53-55, 60, 76, 78, 83, 84 n. 194, 145 n. 342, 147-148, 164 n. 377
Willimann, Joseph 10
Winch, Peter 16 n. 13, 17 n. 18
Winter, Paul 319 n. 721
Wohlenberg, Dieter 53 n. 92
Würsch, Renate 9

Ya'ar, Avishai 36 n. 41, 175, 197 n. 444, 205
Yeivin, Israel 53 n. 92, 67, 70 n. 156, 75-76, 78, 83, 84 n. 193 et n. 194, 92 n. 210, 95 n. 218, 136 n. 329, 142 n. 336, 143, 145, 148 n. 352, 160 n. 368, 161 n. 370, 164 n. 376, 170 n. 383

Zarlino, Gioseffo 52 n. 89
Zenger, Erich 239 n. 506, 241 n. 514, 246 n. 530, 264 n. 586, 265 n. 589, 266

Sachen

Akklamation 232, 253, 270, 302, 326
Akzente
- Datierung 67, 70, 75, 77, 104, 106, 115, 124, 350
- Disjunktive 51, 55, 144-146, 197, 209
- Funktion 56-58, 60, 61, 72, 88, 108, 137, 145, 164-165, 187, 206, 350, 358
- hermeneutischer Aspekt 56, 58, 77, 78, 155 n. 360
- Klassifikation 51-53, 59, 76, 79, 83, 136, 145-146
- Konjunktive 51, 55, 79, 144-145, 160-162, 197, 209
- melodische Wendungen 85, 136, 145, 155-162, 194, 196, 200, 203, 205
- melodischer Aspekt 59, 65, 75, 76, 88, 92, 108, 117, 137, 140, 142, 146, 154-155, 157-160, 164, 192, 351
- 'musikalische Gründe' für Irregularitäten 56, 84, 154, 197
- Namen 51, 136
- phonetischer Aspekt 137-143, 187
- prosaische Bücher 169, 209 n. 460, 221, 352
- stereotype Kombinationen 151, 153, 163-164, 186, 188, 196, 202-203, 205-209, 213-214, 220-221, 224, 352
- syntaktischer Aspekt 137, 143-150, 187, 190
- Ursprung 56, 57, 71, 74, 87, 357, 361
- Verschriftlichung 37-38, 42, 67, 103, 115-116, 118, 123-124
- Zeichensystem 19, 48, 56, 184, 186

Akzentsystem 164, 351
- Grammatik 54, 78, 151, 154, 161, 195, 205
- Konstituentenanalyse 55
- melodischer Aspekt 201
- poetische Bücher 109
- prosaische Bücher 109, 135
- Regeln 52, 76, 79, 83, 142-143, 145, 152-154, 159, 165, 188-190, 196, 198, 223, 358
- Sprachähnlichkeit 78, 84, 165, 168, 184-185, 188, 191, 206, 210, 223
- Struktur 53, 58, 78-81, 173

Akzentuation
- babylonische 66-67
- palästinische 66-67
- tiberianische 66-67, 109

Akzentzeichen 20, 38, 68, 98, 100-102, 105, 116, 360
Amida 91 n. 207, 177
Antiphonie, Responsorium 233, 250-253, 256, 265, 314, 316
arabisch, Araber 116-117, 123, 128, 358

aschkenasische Tradition 50, 58 n. 117, 61, 116, 136, 157, 160, 172, 213
Aufführungspraxis 248, 250, 303, 309
Auswendiglernen 113

Bar Mitzwa 39, 178, 211-212, 214
Ba'al Qorē *v.* Vorleser
Bibelkanon 23, 111, 169, 243, 247
Bibelversionen
  Peshitta 70, 301
  Septuaginta 69, 106, 255, 266, 301
  Vulgata 301
Bibelwissenschaft 53, 59, 236, 239, 244-246
Blinde als Vorleser 133-135
Byzanz, byzantinisch 62, 68, 212 n. 465

Centonisierung 63, 193
Chazzan 179-180
Cheironomie *v.* Handzeichen
Christentum 120, 126
christliche Liturgie 233 n. 499
christlicher Kult 29, 49, 69 n. 154, 74, 251, 253
combining constraints 224
Corpus 78, 85, 109, 167, 185, 188, 281

David 45
Deboralied 248, 264, 267-268, 273, 277, 287
Denken
  musikbezogenes 263, 280, 321, 346, 350, 353
  vernetztes 28, 219-220, 279, 307, 319-322, 326, 330, 332, 337, 345-347
Diaspora 12, 86, 118, 169, 172, 174, 177, 214, 357
dichte Beschreibung, *thick description* 16

Einstimmigkeit 29
ekphonetische Zeichen 55 n. 102, 62, 68-72, 87
Empirie, Feldforschung 51, 62, 64, 66-67, 79, 81, 85, 90
Ethnologie 16

Festtagsliturgie 170-171, 178, 209, 234, 268, 330 n. 756
Formeln 41, 65, 155, 157, 175, 187, 192-199, 202-203, 205, 212, 214-215, 219, 222-223, 352
Formelsystem 65, 160-161, 192, 194, 201, 203, 205-206, 219
Frauen
  Beteiligung am Gesang 252, 297, 300, 310 n. 700, 315-317
  Stimme 96 n. 221, 183
  Toralesung 181-183
  und Tanz 265
  und Trommel 249-250
Fremdheit 12, 16-17, 21, 353

Gedächtnis 44, 125, 133, 168, 218-219, 221, 223, 346, 347
generative Grammatik 80, 83, 185
Gesamtheit Israels 253, 267, 270, 300, 302, 308, 317, 319-321
Gesang 21, 28-29, 94-95, 345, 347, 353
  der Engel 296, 339-340
gregorianischer Choral 62-63, 81, 167, 192 n. 433
griechisch 70, 107, 116, 301

Haftara 72, 134 n. 326, 169, 181
Haggada 27
Halakha 27, 183
Hallel 254, 308-310, 312-313, 315, 317
Handlung, musikalische 21, 354
Handschriften

Bibel 120
Codex Aleppo 121, 124
Codex Leningrad B 19a 53, 121
Codex Sinaiticus 8 71
Kairoer Propheten-Codex 121, 123
Handzeichen 72-74, 99-100, 116, 136
Hebräisch 30, 42, 92, 111, 116, 138, 140, 158, 284 n. 633, 359
Hebräischkompetenz 115, 168, 178, 210-211, 223
heilige Schrift, heilige Sprache 36, 91 n. 209, 110, 126
Hymne 326, 349
Hörer 89, 96-97, 129, 171, 181, 222, 351

illiterat *v.* mündliche Tradition
Improvisation 192 n. 433
Instrumentalmusik, -spiel 28-29, 45, 98
Interdisziplinarität 15, 22, 49, 350
interpretive turn 16
Interpunktion 143, 146
Islam 12, 44 n. 66, 126

Juditlied 264-267, 302

Kabbala 343 n. 786, 350
Kantillation 35-36, 57, 59, 62, 69, 100, 113, 130, 133, 153, 161, 164, 351
Alter 91, 102
Archetypen 20, 36, 62-63, 72, 82, 86, 172
Begriff 40, 48
der Tora 19
Praxis 20, 50, 59-60, 167-168, 352
Rekonstruktion 82, 84, 86, 168
Rhythmus 58, 61-62, 130, 166, 195 n. 441, 221
Tempo 143, 166, 210, 215
Unterweisung 37, 50, 74, 90, 127, 129, 171, 212-215, 309, 357
Kantor *v.* Chazzan
Karäer 105 n. 244, 116, 120, 122-124, 169 n. 381, 361
Kernton 160, 196, 202, 214
Klagelied 256, 335
kombinierte Assoziation 332, 346
Konsonantentext 37, 102, 104, 111, 174, 192, 216, 218, 322, 342
kontinuierliche Dichotomie, *continuous dichotomy* 54-55, 76, 79, 83, 147, 149
Koran 44 n. 66, 91 n. 209, 127-128, 132-133
Koranrezitation 117, 126-128, 130-133
Aufzeichnungsweise 132-133
kultische Inszenierung 232
Körper, Sinne 96, 98 n. 228, 99, 221, 351

laḥn, *alḥān* 117, 131
lectio sollemnis 40
Lesezyklus 37 et n. 42, 177-178
Leviten 82, 86, 91, 96 n. 221, 178, 325, 327, 358
Lied Davids 277, 287
linguistic turn 18
Linsengericht 188
Loblied, Lobgesang 261-262, 267-269, 289-292, 327, 339
logogene Musik 39, 41, 90

Masora 109, 114, 118, 120-121, 174, 219, 245
Masoreten 104, 122
Meereslied 21, 351-352
Akzentuierung 276, 311

als Modell 248, 264-266, 268, 285-286, 291, 293, 332, 339, 352-353
Darstellungsweise 273-277
Datierung 242-243, 247-248, 350
Entstehungsgeschichte 240-246
eschatologisch 283-286, 352
Kantillation 171, 234, 310
Reinszenierung 266-269, 311
Typologie 248, 251, 254, 259-261, 263, 353
und Beschneidung 171, 296 n. 664
mehrfacher Schriftsinn 22, 43, 281, 290, 319, 322, 333
Memorierung, Mnemotechnik 28, 37, 74, 95, 113, 118, 129, 133, 211-213, 215, 218, 220
Midrasch 23-24, 26, 31, 236, 293, 322, 344
von den singenden Kühen 324-327
von den Säuglingen 317-319, 331
von den vier Gruppen 288-290, 334
von den zehn Liedern 286, 288, 291-293, 335-337, 339
miqra' 36, 92-94, 97, 111, 127
Mirjam 235, 265, 315-316
Mirjamlied 240-241, 248, 250, 264-266
Mischna 23, 26, 72, 94-95, 118, 170
Module *v.* Formeln
Modus, Modalität 170, 176
Mose 265
Moselied 240, 271, 277, 287
mündliche Tora 22-23, 26, 100, 110, 114-115, 133
mündliche Tradition 19-20, 28, 36, 49, 51, 58, 78, 81, 89, 93, 100, 103, 107-108, 114, 126-127, 133, 169, 174-175, 185 n. 418, 187, 193, 218, 220, 222, 224, 236, 243, 253, 280, 282-283, 287, 330, 347, 351, 360
Krise, Sicherung 39, 115, 117-119
Mündlichkeit und Schriftlichkeit 26, 37, 89, 113, 124, 175, 192, 223, 246, 350-351
Musik in der Bibel 12, 239, 242, 247, 249
Musik und Text, Verhältnis 89-90, 95, 131, 144, 153, 165, 168, 185-186, 195, 197, 210, 220, 352
Musikauffassung, rabbinische 27, 351
Musikbegriff 11, 17, 35, 60, 88, 105, 131, 165, 234-236, 263, 270, 279, 316, 321, 345-346, 349
Musikbegriff 14 n. 9
Musikethnologie 15, 19, 36, 49, 62, 64, 172, 175, 191
Musikinstrumente 247, 249, 250
Musikverbot 45
mūsīqā 11, 118, 359

negīnā 42, 44-47, 94, 224
Netzwerkmodell 219
Neues Lied 231, 287, 294-295, 333
Neumen 19, 41, 46 n. 81, 71, 74, 187, 192 n. 433
ne'īmā 42, 44, 46-47, 95, 97, 108
niggūn 45-47, 97, 359
Notation 36, 52, 58, 60, 73, 96, 119

Odenlisten 233 n. 499, 337 n. 773
Offenbarung *v.* schriftliche Tora, mündliche Tora
orality v. Mündlichkeit und Schriftlichkeit
Orgel 29
Orientalismus 13 n. 8, 65, 172, 194

Pentatonik 61 n. 128, 85-86
performance 39, 130 n. 318, 166-167, 175, 210

Pessach 170-171, 229 n. 487, 233-234, 245, 268 n. 598, 288 n. 645, 289 n. 647, 291 n. 653, 330 n. 756
Phrasenstrukturgrammatik 78, 84, 144, 150-151, 188
Prosodie 70, 107, 196
Psalmen 82, 243, 260, 337 n. 773
Psalmodie 67, 69 n. 154, 72, 79-81, 172, 193 n. 437, 221, 251

Qedusha 270 n. 607, 296
qerī'ā 17, 42, 44
Quellen 13, 17-19, 21, 27, 30, 51, 57, 71, 236, 279-280, 282
Qumran 262, 264, 277
qīnā 256-257

Reformjudentum 61, 182 n. 415
Rekursivität 188, 190
rewritten bible 262, 264, 272
Rezitation *v.* Schriftlesung
Rezitationsmodus, -modelle 309, 311, 313-314
Rezitationston 196
rituelle Handlung 99
Rosh ha-Shana 28

Sangespflicht 21, 234, 295, 325, 351, 353
Scheinetymologie 322, 324-326, 328-329, 335-336, 343, 347
Schreiben, Schreiber 110, 112-113, 120-121, 125, 276, 349
Schreibverbot 115
Schriftauslegung 78, 101, 236, 259, 261, 268-269, 271, 281, 300, 322, 333, 344, 346
Schriftlesung 24, 27, 29, 77, 93, 97, 103, 120-121, 125, 154
schriftliche Tora 19, 22, 26, 110, 113-114, 133, 135, 218
schriftliche Tradition 19, 58, 81, 114, 126, 168
sefardische Tradition 116, 172
Sekundärsprache 115
Semiotik, Semiologie 62, 71, 186-187
Shabbatliturgie 170-171, 176, 178, 180
Shabbat 160 n. 371
Shekhina 268 n. 600, 312, 317-318, 320, 325-326
Sheliach Tzibbur *v.* Vorleser
Shema' 45, 91 n. 207, 112, 134 n. 326, 171, 177, 215, 229-230, 232-233, 245, 253-254, 263 n. 583, 296, 308-310, 312-313, 315, 317, 334 n. 764
Shira *v.* Meereslied

Shofar 28
shīr, *shīrā* 231, 233, 262 n. 578, 273, 282, 286, 291, 294 n. 661, 301-302, 315, 321, 323-324, 332, 337, 339-341, 343-344, 353-354
Siegeslied 248
Singen 17, 321
als Anerkennung Gottes 229, 295, 300, 317, 321, 326, 352, 354
als kollektive Handlung 254, 267-268, 270, 292-293, 295, 301-302, 317, 331, 352
als kommunikative Handlung 270, 351, 353
als kultische Handlung 352
der Kleinkinder, Säuglinge, Ungeborenen 231 n. 493, 271, 308, 317, 321, 325
in der Nacht 272, 342
Modus 234, 256-257, 302-303, 309
Priorität Israels 297, 299-300
prophetische/kollektive Inspiration 271, 303, 311
spontan 229, 248, 303, 317, 352

statt Kämpfen 288, 290, 295
und Glauben 261, 263, 334
und Weinen 341, 345
Singen der Geschöpfe 328, 337
der Kühe 324, 327, 341
der Narzisse 330
des Stiers 328-329
Sitz im Leben, Gattungskritik 132, 241-243, 247-248
Sprechakt, Sprechhandlung 21, 36, 127, 129, 166, 191, 222, 353
Sprechgesang 40
Statistik 78 n. 178, 85
Stimme 95-97, 103, 108, 118, 128, 130, 179 n. 405, 221, 321, 326, 341, 351, 354
Synagoge 177
Synagogengottesdienst 29, 91, 177, 261, 310
Synagogenliturgie 229, 308
syrisch, Syrer 36 n. 41, 46, 62, 67-68, 70, 72, 107, 169, 176, 257, 266, 269
Sänger *v.* Vorleser

Talmud 24, 72, 170
bavli 23, 26
yerushalmi 23, 26
Tanakh 23, 26
Tanz 239, 248, 250, 265-266
Targum 23-24, 26, 92-93, 179, 266, 301-302, 337
taʿam 42-44, 46-48, 77, 92, 94-95, 96 n. 221, 98-101, 103, 105, 107, 123, 164 n. 375, 360
Tempelmusik 28
Terminologie 144, 255-257, 270, 300-301, 332, 341
musikbezogene 17-19, 40-48, 73, 233, 251-253, 266, 286, 314 n. 711, 314-316, 321, 339, 341, 350
Textaussprache 44, 51, 114, 116, 118, 131, 133, 140-141, 164, 167, 176
textual community 38-39, 117, 129, 171, 173, 175-176, 180, 182, 211, 236, 352, 354, 357
Tiefenstruktur 144, 205-206
Tiqqūn qorʾīm 216-217
Toralesung *v.* Schriftlesung
Torarolle 37, 99, 101, 119-120, 121 n. 289, 123 n. 293, 177, 181, 216-217, 273, 360
Torastudium 77, 95, 99, 171, 343
Tosefta 23
Transkription
Musik 52 et n. 89, 58 n. 117, 64, 85 n. 196, 195 n. 441, 196 n. 442, 213
Sprache 31
Trichotomie 55, 81, 147 n. 349, 209 n. 460
Trommel, Handpauke 235, 239, 249, 266
Tropus 41

Überlieferungstreue 112, 127, 280, 349
Identität, Varianz 169, 173-176, 193-194, 201

Vatersprache 115
verba dicendi 71, 147
Vorleser 97, 126 n. 301, 129, 132, 156, 167, 171, 173, 181, 191, 202, 206-207, 209-210, 215, 217, 222, 351, 358

Wechselgesang 247, 249-252, 254, 257, 266, 303, 309, 312, 314-316, 337 n. 775

Yom Kippur 28

Zarqa-Tafel 59 n. 117, 212-216
Zohar 72, 170, 343 n. 783

Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft
Annales Suisses de Musicologie
Annuario Svizzero di Musicologia

Neue Folge/Nouvelle Serie/Nuova Serie

Erscheint jährlich und enthält die Schweizer Musikbibliographie

Band 1, 1981
Peter Ross
Sammelband mit Beiträgen von
M. Haas, W. Arlt, S. Leopold, F. Borel u. a.
169 S., 17 Abb., brosch. Fr. 48.–
ISBN 3-258-03090-1

Band 2, 1982
Wulf Arlt
Musik und lateinischer Ritus
168 S., 2 Abb., 12 Notenbsp., brosch. Fr. 48.–
ISBN 3-258-03349-8

Band 3, 1983
Dorothea Baumann
Bearbeitung in der Musik
Colloquium Kurt von Fischer
zum 70. Geburtstag
186 S., 2 Abb., 37 Notenbsp., brosch. Fr. 48.–
ISBN 3-258-03482-6

Band 4/5, 1984/85
Joseph Willimann
Sammelband mit Beiträgen von N. Gossen,
L. Welker, J. Kmetz u. a.
198 S., 97 Notenbsp., 6 Tabellen, 19 Abb.,
brosch. Fr. 48.–
ISBN 3-258-03842-2

Band 6/7, 1986/87
Joseph Willimann
Gedenkschrift Ernst Kurth 1886–1946
Beiträge von Kurt von Fischer,
Lee A. Rothfarb, Manfred Angerer,
Carl Dahlhaus, Hermann Danuser,
Helga de la Motte-Haber, Hans-Peter Rösler
162 S., brosch. Fr. 48.–
ISBN 3-258-04030-3

Band 8/9, 1988/89
Joseph Willimann
Sammelband mit Beiträgen von
A. Beaumont, G. Schubert, C. Walton u. a.
186 S., brosch. Fr. 48.–
ISBN 3-258-04159-8

Band 10, 1990
Joseph Willimann
Sammelband mit Beiträgen von
C. Hospenthal, Th. Bruggisser-Lanker,
B. Boccadoro u.a.
146 S., 9 Abb., 7 Notenbsp., brosch. Fr. 48.–
ISBN 3-258-04332-9

Band 11, 1991
Joseph Willimann
Musikwissenschaft in der Schweiz:
Forschung und Fragen
237 S., 15 Abb., zahlreiche Notenbsp.,
brosch. Fr. 48.–
ISBN 3-258-04513-5

Band 12, 1992
Joseph Willimann
Der junge Mozart
Kongressbericht Zürich 1991
158 S., 5 Abb., viele Notenbsp.,
brosch. Fr. 48.–
ISBN 3-258-04718-9

Band 13/14, 1993/94
Joseph Willimann
Musik des 20. Jahrhunderts –
Studien und Dokumente
u. a. Briefwechsel
Erwin Schulhoff – Alban Berg
456 S., zahlreiche Abb. und Notenbsp.,
brosch. Fr. 48.–
ISBN 3-258-04885-1

Band 15, 1995
Joseph Willimann/Thomas Schacher
Möglichkeiten und Grenzen
der musikalischen Werkanalyse
Gedenkschrift Stefan Kunze (1933–1992)
290 S., zahlreiche Notenbsp., brosch. Fr. 48.–
ISBN 3-258-05205-0

Band 16, 1996
Joseph Willimann
Sammelband mit Beiträgen von
H.Vlhová, M. Kirnbauer, R. Rapp,
C. Maeder, S. Wälli, G. Starobinski
165 S., Notenbsp., brosch. Fr. 48.–
ISBN 3-258-0550-X

Band 17, 1997
Joseph Willimann
Sammelband mit Beiträgen von
A. Gerhard, A. Landau, G. Clericetti,
G. Hanke Knaus, P. Dinkel. A. Březina,
A.C. Shreffler.
224 S., Notenbsp., brosch. Fr. 48.–
ISBN 3-906759-90-3

Band 18, 1998, vgl. folgende Seite

Band 18, 1998
Erschienen beim Verlag Peter Lang, Bern etc., hrsg. v. Joseph Willimann; Schwerpunktband Jean-Jacques Rousseau (1. Teil) und freie Beiträge (2. Teil); 384 S., zahlreiche Notenbsp., mehrere Abb., brosch. Fr. 48.– (Subskriptionspreis für Mitglieder Fr. 30.–); Inhalt:

Jean-Jacques Rousseau und sein Umfeld

Hugo Blank (Karlsruhe)
Jean-Jacques Rousseaus *Devin du village* und sein Weg über Favart zu Mozarts *Bastien und Bastienne* 11
Bibliographie 65
Verzeichnis der Partituren, Manuskripte, Bearbeitungen 100

Jean-Paul C. Montagnier (Metz)
Les motets de Jean-Jacques Rousseau 123

Jacqueline Waeber (Zürich/Genève)
«J'ai imaginé un genre de drame». Une réflexion sur la partition musicale du mélodrame de Pygmalion 147

Xavier Bouvier (Genève)
Réponse à la critique de Rameau des basses de Corelli: un manuscrit inédit de Charles-Henri Blainville (1711–ca 1777) 181

Forum und freie Beiträge

Raymond Meylan (Basel)
Un mystérieux fragment de musique rythmée aux Archives communales de Moudon 211

Dominik Sackmann (Basel)
Johann Sebastian Bachs vermeintliche «Arnstädter Gemeindechoräle» 229

Jürg Stenzl (Salzburg)
Der Anfang der Musikwissenschaft in der Schweiz als ein «Sonderfall»: Peter Wagner und die Folgen in Freiburg i.Ü. 251

Marcello Sorce Keller (Pregassona)
Siamo tutti compositori! Alcune riflessioni sulla distribuzione sociale del processo compositivo 259

Jahresbericht der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft für 1997 . . 315
Rapport annuel de la Société Suisse de Musicologie pour 1997 319

Andreas Fatton
Schweizer Musikbibliographie für 1997
Bibliographie musicale suisse pour 1997 331