

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, Heidi

Kapitel: Einleitung

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>

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 Barthes¹

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 Klangs –, 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 *mūsīqā* 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. Huckle, *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 *indigenous 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 Hanoach 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 traditionellen 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 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 zitieren, sondern ernstnehmen.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 *Musiktheologie* 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 Akzente²²) – 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 lobsingend. 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 Judentums²⁶ gehört die Vorstellung von der doppelten Tora, von einer schriftlichen Offenbarung (*tōrā še-bi-khtav*) und einer mündlichen (*tōrā še-be-‘al-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 Literatur²⁸ 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 *מחנה*, die Gemara dazu folgt in der zehnten Zeile nach dem Zeichen *ג*. 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.

במה
ידועת מתי קדשה בני בשולי אסור במדוך של אכן דלה ידועת
המקל הכה דאס הוא קעל בדבר אחד חמרה הוא בדבר א
שנט שקוק מרשידי כון שמדוך של ען דלה אסרין הסס ה
בייט "לרי דקרי אחי" ידועת בני בשולי לפי שמס
החלטי ידועת מתי קדשה בני בשולי דלה אסרין דהסנת טעם ה
המקל והשט עס שדן אן קעל נאן מדי דהא שמוט וסעס
במדוך של אכן ו של ברל שד ועוד דאן נראה שיה בכלל חבלין דלה מדי
אחד לאשווי גומט-אצי' דרעס סיל כספ ס"ב דעלה (ד' ק.)
והסין לאשווי גומט ענין שמעט בני במרה דערבוב (ד' ק.)
במחבין שמעטת שם חמט שוק עליה: **אודר** אשמה
(*) (שם שטת יד דה גיט גלג)

[illegible]

האשתי בחזק של חן וסמיה ירבה
אלה שייך תחמוד בכל מופיעה הך
שרי אפי' במדוה של חן כעין
י לא בלה שער ושומן הדובים
י דהי אשחם ומכסל דשרי לבני
כל ק יטל לחקן הדבר כמסבירה
דדה יא) חן דמן מערבי יא) אשתי
י שומן ונללים אינן בכלל חבלין):
הכל כשיא עסק לקח רגל וסמ
יס אסור וילחם אחי לאשווי גומה
יא) דדה הוי מסבירה יא) ש"ל):
תבטל

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:

	<i>schriftliche Tora</i>	<i>mündliche Tora</i>	<i>Gelehrten generationen in Palästina/Babylon</i>
1. Jh.	Kanonisierung des TANAKH		
200 d.Z.		MISCHNA	MIDRASCHIM/ Tannaiten
5. Jh. Anfang		TALMUD YERUSHALMI	TARGUMIM Amoräer
6./7. Jh.		TALMUD BAVLI	zum ganzen Saboräer TANAKH
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 niederschlagen 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 Zeichensmenge.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-šir*) bei den Festmählern 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 (*šir*). Überhaupt wird in der Sekundärliteratur oft kaum unterschieden zwischen *šir* '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 Hayya 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 rekurren, 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: בחלומים

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 leichten 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).

