

| | |
|---------------------|---|
| 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 |
| Kapitel: | 2: Shira |
| 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>

1. Dein Leib wagen Miere und die Isar hin,
denn Herren diesen Leib der lieben an.
Siegen will ich den Herren, dann lasst schaden wir ein
Rosa und Peiter werf er los kann.
2. Meine Freude und mein Leid ist der Herren,
und er wird mich nicht los.
er ist mein Gott, ich will ihn preisen,
der Gott meines Vaters, ich will ihn ehren.
3. Das Herz ist ein Kriegsfeind,
Kerr ist sein Name.
4. Die Wagen des Pharaos und seine Krieger
wurf er aus kann.
die Schilder sind verschliss
ohne unerkannten Krieger.
5. Die Pharaos befehlten sie,
sie schaute am Feste wie Peitut.
6. Dame Rechte, o Herr, beweise die Kraft
deine Rechte, o Herr, verhantest den Pharaos.
In der Fülle einer Heilheit wirft du nieder die Pharaos, und wenn du sie
du lässt in deinen Gräben,
so schreckt sie wie Knoppen.
7. Dein Schilder sind eines Körpers
fließt an die Waser sich hoch.
standet aufrecht wie ein Thron die Wagen
erschüttert die Pharaos rückt in Blas.
8. Die Feind sprach:
Sich jagen nach, halb sie, rüttelt den Hohen,
schlägt meine Götter.
ich schaue mein Schwert, euren Hosen werdet ihr
in den Hosen durchzackt durch einen Hosen,
und ein dachte des Hosen.
die verkannten was Blas in seinem Hosen.
11. Wer ist wie du, Herr, unter den Menschen
wer ist wie du so heilig und heilig,
heiligheit in Reichtumsetzen, Wer ist verkannt
der verkannt auf deine Kugeln
die verkannt sie die Rinde.

SHIRA

- 1 Damals sangen Mose und die Israeliten dem Herrn dieses Lied; sie hoben an: Singen will ich dem Herrn, denn hoch erhaben ist er; Ross und Reiter warf er ins Meer.
- 2 Meine Stärke und mein Loblied ist der Herr, und er ward mein Heil; er ist mein Gott, ich will ihn preisen, der Gott meines Vaters, ich will ihn erheben.
- 3 Der Herr ist ein Kriegsheld, Herr ist sein Name.
- 4 Die Wagen des Pharao und seine Streitmacht warf er ins Meer, ins Schilfmeer sind versenkt seine auserlesenen Krieger.
- 5 Die Fluten bedeckten sie, sie fuhren zur Tiefe wie Steine.
- 6 Deine Rechte, o Herr, herrlich in Kraft, deine Rechte, o Herr, zerschmettert den Feind.
- 7 In der Fülle deiner Hoheit wirst du nieder die Gegner; du lässt los deinen Grimm, er verzehrt sie wie Stoppeln.
- 8 Beim Schnauben deines Zorns türmten die Wasser sich hoch, standen aufrecht wie ein Damm die Wogen, erstarrten die Fluten mitten im Meer.
- 9 Der Feind sprach:
"Ich jage nach, hole ein, verteile den Raub, sättige meine Gier; ich zücke mein Schwert, meine Hand vertilgt sie."
- 10 Du bliesest darein mit deinem Hauch, und sie deckte das Meer; sie versanken wie Blei in mächtigen Wassern.
- 11 Wer ist wie du, Herr, unter den Göttern? wer ist wie du so hehr und heilig, furchtbar in Ruhmestaten, Wunder verrichtend?
- 12 Du recktest aus deine Rechte, da verschlang sie die Erde.
- 1 אָז יִשְׁרָאֵל וּבָנָיו יִשְׁרָאֵל אֶת-הַשִּׁירָה הַזֹּאת לְיְהוָה וַיֹּאמְרוּ לְאָמָר אֲשִׁירָה לְיְהוָה כִּי-גָאָה גָּאָה סֹס וּרְכָבָו רַמָּה בַּיָּם:
- 2 עַזִּי וּמָרְתָּתִי וְהַיִּהְלִי לִישְׁעָה כִּי-אָלִי וְאָנוּהוּ אֱלֹהִי אָבִי וְאֶרְמָמָנוּהוּ:
- 3 יְהוָה אֵישׁ מַלְחָמָה יְהוָה שָׁמָן:
- 4 מִרְכָּבָת פְּרֻעָה וְחִילָוּרָה בַּיָּם וּמִבָּחָר שָׁלַשְׁיו טָבָעוּ בַּיָּם-סָוףּ:
- 5 תְּהִמָּת יְכִסְיָמוּ יְרָדוּ בִּמְצָולָת כְּמוֹ-אָבָן:
- 6 יְמִינָךְ יְהוָה נָאָרֵי בְּכָה יְמִינָה יְהוָה תְּרֻעָץ אָוָבָן:
- 7 וּבָרָב גָּאוֹנָה תְּהִלָּס קָמִיד חַשְׁלָח חַרְנָךְ יְאַכְלָמוּ כְּקַשׁ:
- 8 וּבְרוּחָ אֲפִיךְ נְעַרְמוּ מִים נְצָבוּ כְּמוֹ-נֶגֶד נְזָלִים קָפָאוּ תְּהִמָּת בְּלָבִים:
- 9 אָמָר אָוָבָן אַרְדָּפָ אֲשִׁיגָן אֲחַלָּק שָׁלֵל תְּמַלְאָמוּ נְפֵשִׁי אָנָּרִיךְ חַרְבִּי הַוּרִישָׁמוּ יְדֵי:
- 10 נְשִׁפְתָּ בְּרוֹחָךְ כְּפָמוּ יָם אַלְלָו כְּעֹזְפָּרָת בַּמִּים אֲדִירִים:
- 11 מִי-קָמָכָה בְּאַלְמָיְהוּ מֵי כְּמָכָה נָאָרֵר בְּקָדְשָׁנוּרָא תְּהִלָּתָ עַשָּׂה פָּלָא:
- 12 נְטִיתָ יְמִינָךְ תְּבָלָעָמוּ אָרֶץ:

13 Gnädig hast du geleitet das Volk, das du erlöst,
hast es machtvoll geführt zu deiner heiligen Wohnstatt. 13 נָחַת בְּחִסְדֶּךָ עַמּוֹן גָּאֵלֶךָ
גָּהָלֶךָ בְּעֹזֶךָ אֱלֹנֶךָ קָדְשֶׁךָ:

14 Die Völker hörten's, und sie erbebten;
Angst ergriff Philistäas Bewohner. 14 שָׁמְעוּ עַמִּים יָרְגֹּזְוּן
חָלֵל אָחוֹז יִשְׁבֵי פְּלִשְׁתָּה:

15 Damals erschraken die Gewaltigen Moabs –
Zittern ergriff sie. 15 אָנוּ נְבָהָלָה אַלְפֵי אָדוֹם אַלְיִ מֹאָב
יָאָחֹזָמוּ רָעֵד נָמְנוּ כָּל יִשְׁבֵי כְּנָעָן:

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. 16 תְּפֵל עַלְיָהֶם אִמְתָּחָה וְפָחָד
בְּגָדֵל וּרְוֹעֵךְ יִדְמֹו קָאָבָן
עַדְ-יִעָּבֵר עַמְּךָ יְהָוָה
עַדְ-יִעָּבֵר עַמּוֹן קָנִיתָה:

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. 17 תְּבָאָנוּ וְחַטְעָנוּ
בְּקָר נְחַלְתָּךְ
מִכּוֹן לְשִׁבְתָּךְ
פְּעַלְתָּךְ יְהָוָה
מִקְדָּשׁ אֲדָנִי כָּוָנָנוּ יְדִיךְ:

18 Der Herr ist König immer und ewig!
18 יְהָוָה אֵימָלֵךְ לְעוֹלָם וְעַדְ:

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
mittendurch das Meer gezogen waren. 19 קֵי בָּאָסָוּ פְּרֻעָה
בְּרַכְבָּו וּבְפְרַשְׁיוּ בִּים
וַיָּשֵׁב יְהָוָה
עַלְלָהֶם אַתְּמֵי הַיּוֹם
וּבְנִי יִשְׂרָאֵל הַלְּכוּ בִּיבְשָׁה
בְּתוֹךְ הַיּוֹם: פ

20 Da griff die Prophetin Mirjam,
Aarons Schwester, zur Handpauke,
und alle Frauen zogen hinter ihr her
mit Handpauken und im Reigen. 20 וַתִּקְחֵחַ מְרֻךָם הַגְּבִיאָה
אֲחוֹת אַהֲרֹן אַתְּ-תִּתְּפַחַד בִּירָה
וַחֲצָאָנָה כָּל-הַנְּשִׁים אַחֲרֶיהָ
בְּחַפְּשִׁים וּבְמַחְלָתִים:

21 Und Mirjam sang ihnen vor:
Singet dem Herrn, denn hoch erhaben ist er;
Ross und Reiter warf er ins Meer. 21 וַיְמַעַן לְהָם מִרְיָם
שִׁירָו לְיְהָוָה כִּי-גָאָה גָּאָה
סּוֹס וּרַכְבָּו רַמָּה בִּים: 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.

ischen 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 Anspielungen⁴⁹⁰ 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 Šēma‘ 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 (*šibbeħū*) die Geliebten und *verherrlichten* Gott, und es brachten die Lieblinge Lobgesänge (*zemīrōt*) dar, Lieder (*šīrōt*) und Verherrlichung (*tišbahōt*), 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 'anū 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 Lied⁴⁹² sangen (*šibbeħū*) 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 übereinander gelagert 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 hadaš*. 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 Sa'adya Ga'on. 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 Sa'adya, 16). Diese Erweiterung steht im Seder des Rav Amram (gest. ca. 875), dem ältesten erhaltenen Gebetbuch, in der Ge'ulla 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 Pharaos 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, lobpreisen 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 širā*) 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’ vor⁴⁹⁸.

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 *šīrā* (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-šabbeah*), 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 *bešallah* bis *kī anī ha-šem rofēkha* [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 Pessah [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 MEHOLOT (REIGEN)] (Ex 15,20). – Und woher hatten sie in der Wüste Handpauken und Meholot⁵⁰³? – 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 Meholot 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 *meholot* 'Reigen' wird hier als Bezeichnung für ein Instrument aufgefasst, cf. infra p. 250 n. 542.

504 PRE 42 (p. 100a); vgl. MekhY *bešallah šira* (p. 151); Rashi (zur Stelle) hat *sadqaniyyōt* 'gerechte [Frauen]' statt *sadiqim* '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 öfters 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 Schilfmeercomplexes (Ex 14-15) diskutiert wird.

506 Bender, *Das Lied Exodus 15*; P. Haupt, *Moses' Song of Triumph*; H. Schmidt, *Meerlied*; Rozenzlaar, *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 Prämissen 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 Schilfmeer⁵¹⁰ 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 sūp*: 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 *'-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-Levitern 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 – präronciert 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 intensiv⁵²¹ (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 überwunden⁵²², und Cassuto wehrte sich zur gleichen Zeit entschieden gegen die „Vivisektion“ der Bibelkritik⁵²³. Im Gegensatz zur historisch-kritischen Perspektive betonen Jacob und Cassuto als Prämissen 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 Loewenstein, *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 Quellschriften 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 Shema‘ 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 Lob 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 eingeraumt, “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 trummelnden 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 *meholōt* 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 Bibelcommentaren 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 *mahōl* als Variante zu *halil* 'Pfeife, Flöte' in Ableitung von der Wurzel *h-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 Psalmode 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 wechselhörigen 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 wechselhörigen 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 *-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 wechselhörige 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, *Psalmode*, 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, *Psalmode*, 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 wechselhörige 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 'wechselhörig' (*ἀντιφώνοις ἀρμονίαις*), 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 zusammengesetzt 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 ὑμνους*) 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 Therapeutiden in widerhallenden und wechselhörigen 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: *MGG2*, 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 ἀντήχον καὶ ἀντιφώνον*), die das "Lied am Meer" (*παράλιον ψδήν*), diesen "wunderbaren und höchst angemessenen Hymnus", singen (*πάγκαλον καὶ πρεπωδέστατον ὑμνον ἄδειν*) (*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 selbst⁵⁴⁹ – Ex 15 ebenfalls als Modell für eine kultische Inszenierung, quasi als Hintergrund für einen charismatischen Gottesdienst dient. Dabei könnte es in der Beschreibung Philos ebenso sehr 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 Stichworts möglicherweise auf etwas anderes gerichtet ist⁵⁵⁰, 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 ἀρμονίαις 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 wohltonendes, panharmonisches Melos. All diese Myriaden wurden von Mose dazugebracht, mit einmütigen Herzen die gleiche Hymne zu singen. [...] Der Prophet [...] stimmte das Loblied an (κατήρχε τῆς ψόδης), 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 ἀρμονίαις] 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 (ψόλας) oder entsprechend in Prosa (ρήσεις) fordern. [...] [269] So wollen wir nicht zögern, sondern einen Chor aufstellen und die dem Heiligen entsprechende Ode singen (τὴν ἵεροπρεπεστάτην ἄδωμεν ψόλην), indem wir alle auffordern zu sprechen: "Singen wir (ἄισωμεν) 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 *asirā* 'singen will ich' in den adhortativen Plural *ἄισωμεν* '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 '-n-h implizit in diese Richtung interpretiert. Max Haas hat die relevanten lexikographischen Ermittlungen zu '-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 ‘-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 ‘-n-h I und IV allenfalls durch die Information aus der vergleichenden Semitistik, dass mit der Lautverschiebung von *g* zu ‘in ‘-n-h zwei Wurzeln verschmelzen, die etwa im Arabischen als ‘-n-h ‘im Sinn haben, meinen’ und *gannā* ‘nasal sprechen, singen’ getrennt bleiben. Dieser Erklärung steht die Bemerkung Fischers entgegen, *gannā* ‘singen’ sei etymologisch von hebräisch ‘-n-h zu trennen. Ihm zufolge bedeuten “hebr. ‘anā, aram. ‘nā [...] ‘antworten, anheben (zu sprechen, zu singen)’ und gehören etymologisch zu arab. ‘ānā ‘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 ‘-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 λέγοντα ‘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 ‘-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 *gannā* ‘singen’ von einem onomatopoetischen Adjektiv herleitet, das “den sanften, brummenden Ruf der Antilopen wiedergibt, mit dem sie ihre Jungen anlocken”; über *gannā* ‘Frau mit sanfter, gazellengleicher Stimme’ entsteht Fischer zufolge als Denominativ dann das Verb *gannā* ‘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 ‘-n-h primär mit ‘entgegnen, antworten’ übersetzt werden kann“.⁵⁶¹ Die Bedeutung von ‘-n-h als ein Modus des Singens ergäbe sich dann jeweils erst aus dem Kontext.

Diese Schlussfolgerung reduziert das Problem der Homonymie von ‘-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 ‘-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 (*ma'anōt*) 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 (‘*innūy*)? – Wenn alle [Frauen] zusammen anstimmen (*kullan 'ōnōt ka-ahat*). – [Und was heisst] Klagelied (*qīnā*)? – Wenn eine vorsagt und die übrigen nach ihr anstimmen (*kullan 'ōnōt aharēha*), 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 ‘-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 ‘*innūy*’ 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 ‘*innūy*’ ist ein Derivat von ‘-n-h’ im Pi’el, während umgekehrt das Verb *qinnēn* 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 ‘-n-h festmacht: Beide Erklärungen (*qīnā* und *‘innūy*) brauchen das Verb ‘-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 ~~كُلُّ~~ 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 ‘-n-h aufschlussreich für die Vermutung der Gleichzeitigkeit von verschiedenen Bedeutungen. Wenn mit *‘innūy* die ‘Anstimmung eines Klageliedes’ gemeint ist, ist sowohl der Aspekt ‘gebeugt, elend sein’ von ‘-n-h II als auch der des ‘Lied Anstimmens’ von ‘-n-h III angesprochen.⁵⁶⁸ Ebenso ist bei der Erklärung des Sangesmodus mit der gleichen Form (‘ōnōt) zweierlei gemeint: ‘ein Lied anstimmen’, also ‘singen’ oder in einen Gesang ‘einstimmen’. Diese explizit polyseme Verwendung der Wurzel ‘-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 ‘-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 ‘-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 ‘-n-h im Pi’el ‘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 Bibellexegese 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 Meerestliedes 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 angeprochen 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 jüdischeexegetische 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 tatsächlicheexegetische 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 wartet, 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 Heils geschichte, wiederum nicht im Sinn einer ‘historischen Reportage’, sondern im Licht einer typologischen Interpretation, nebeneinander gestellt.⁵⁷⁴ Die Szene mit der Spaltung des Meeres, durch das Israel trockenen Fusses hindurch geführt 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 Vergangenwärtigung*.

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 (yaširū 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 *yaširū 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]ein Ruhm verkündigen” (*tehillatī yesapperū*),⁵⁷⁸ mit den vollbrachten Wundertaten begründet wird, dass er “im Meer einen Weg und in starken Wassern eine Bahn” mache. 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 *yaširū tehillatō* und funktioniert idiomatisch – wie *amar širā* ‘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 aufzugreifen⁵⁸⁰ – 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 prüfst 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 (ἵνεσάν 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’ extrapoliert 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 einzige 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 αἰνεσιν 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) übereinander gelagert werden. Wie jener stimmt Judit das Lied an, wobei doppelt betont wird, dass das *ganze* Volk an dem Gesang beteiligt ist (ἐν παντὶ Ἰσραὴλ, 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 ‘*anā* 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-ta'an ... miryam* in Ex 15,21 oder zu der Wendung *wa-to'mer k'emor* ‘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-ta'an miryam* hier *w-m'ny' yhwdyt* ‘und Judit entgegnete’, dann *sbhw l-mry'* ‘lobingt dem Herrn’.⁵⁹⁰ Die ambivalente Bedeutung von ‘*anā*’, die in Ex 15,21 angelegt ist, pflanzt sich in der griechischen Version des Juditliedes in der Doppelung des Verbs *ἔξαρχειν* 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 pseudopigraphen 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 *mahōl* ‘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: *אָתָּה־מִרְיָם / כָּל־עַמּוֹ*.

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 Heils geschehens, 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 Reinszierung 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 Bibliae* – 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 Weisheit⁶⁰⁰] 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 Ägypten 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* (ἡνεσαν ὄμοθυμαδόν). 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 Lobliedes 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 ὄμοθυμαδόν ‘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 hüpfen sie und priesen dich (ἀνοῦντές 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 ὄμοθυμαδόν *’khd* (šbhw) ‘wie ein einziger (lob sangen sie)’ (Lagarde, *Libri*, [p. 61: ~~καὶ μαρτίρι~~]); die Vokabel *’khd*, ein Derivat von *hd* ‘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-ehad* ‘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 μᾶ φωνῆ (bzw. *qol ehad, 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 *bešallah* 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 *yahdaw* ‘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, *bešallah* 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 Prämissen 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

| | | | | | | |
|--------------|--------------|------------|-------------|-------------|-------------------|-------------|
| מִכֶּתֶת | חָרָב | וְהַרְגָּג | וְאָבְדָּן | וַיַּעֲשָׂו | בְּשִׁנְאִים | כְּרָצְנָם |
| וּבְשִׁוּעָן | הַבִּידָה | הַרְגָּג | הַיְהוּדִים | וְאָבְדָּן | חַמְשִׁי | מָאוֹת |
| וְאַת | | | | | אַשְׁת | |
| וְאַת | | | | | פְּרִישְׁנְדְּתָא | |
| וְאַת | | | | | דְּלִפּוֹן | |
| וְאַת | | | | | אַסְפְּתָא | |
| וְאַת | | | | | פּוֹרְתָּא | |
| וְאַת | | | | | אַדְלִיא | |
| וְאַת | | | | | אַרְיְידְתָא | |
| וְאַת | | | | | פְּרִמְשִׁתָּא | |
| וְאַת | | | | | אַרְיִסִּי | |
| וְאַת | | | | | אַרְיִדי | |
| וְאַת | עַשְׂרָת | | | | וִיזָּתָא | |
| בְּנֵי | הַמִּזְבֵּחַ | בְּנֵי | הַיְהוּדִים | הַרְגָּג | וּבְבָזָה | לְאָ |
| שְׁלַחוּ | אֶת | יָדָם | בַּיּוֹם | הַהְוָא | בְּאַ | מִסְפַּר |
| | | | | | | בְּשִׁוּעָן |

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. Hanina b. Papa vorgetragen wird. Frensdorff schliesst aus der Formulierung *kol ha-širōt 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

הבאים אוזריהם בים לא פועלם על אוזר ובז' ישראל הכלכו
 ביבשה בתוך הים והמים להם חמה מימי נס ומשמאם ווישען
 יהה ביום ההוא את ישראל מיל מילרים וירא ישראל את מילרים
 מות על שפטם וירא ישראל את היל הגדלה אשר עשה יהה
 במילרים ויראו העם את יהה ויאמינו ביהוה ובמושת עבדו

 א' ישר משה ובז' ישראל את השירה הזאת ליהוה ויאמרו
 לאכזר אשירה ליהו כי גאל נא סוס סוס
 ורכבו רמה בים עז' ואמרת יה וידוי כל'י
 לשועה זה אל' ואגוזדו אכל'י
 אבי וארכמאנדו יהו איש מלוחמה יהוה
 שעמו מרכבת פרעה וחיל יה בים ומבהר
 שלשו טבעו בים סוף תחתם יסימו ירדו במילותם כמו
 אבן ימיך יהוה נארוי בכח
 יהוה תרעען אויב וברב אונך תהרים
 لكمיר תשלוח זריך יאכלמו קש
 אפיק גערמו בים נצבו כבוי נצ'ב
 גאלם לפאו תלבות לבב ים אמר
 אויב ארדף אשיג אוזלק שלל תמלאכו
 גפשי אריך זרבו תוריישמו ידי געפה
 ברוחץ כסכו ים פללו כעופרת במים
 אלירם מי כמכה באכם יהוה כי
 כמכה נארר בקרש גורא תהלת שעשה
 פכל נטית ימיך תבלעמו ארץ גזית
 בחוזך עם זו גאלת גהלה בעז אל גהה
 קדרש שמעו עבומים ירגון חיל
 איזוז ישבי פלשת או צבאות אלוכוי
 אדום איל' בוואב יאוזמו רעל גמגנו
 כל ישבי גען תפל עליהם איכתה
 ופוזר בזבב זרועל יLEMו CABן עדר
 יUBLר עבר יהוה עדר יUBLר עם זו
 קנית תבאמו ותלעמו בדר נאולך מכון
 לשבעתך פעלת יהוה מכידש אדי כווננו
 ידריך יהוד יוכך לעלם ועה כי
 בא סוס פרעה ברכמו וברשוי בים וישב יהוד עליהם את מי
 הים ובי' ישראל הילו ביבש תחן

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 Meerestlied 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 *levinā* ‘Ziegel’ ein Derivat von *lavan* ‘weiss’ und bezeichnet den leeren Zwischenraum, während *ariāh* ‘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 *את/מי הים*, Maimonides und *Miqra'ot gedolot* haben *את הים/את מ/ליים*, die von mir eingesehenen Rollen und die Ausgabe Qoren trennen der Version des Masoreten Lonzano (16. Jh.) folgend *את מ/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 *levinā* bezeichnet ursprünglich einen Backstein, übertragen auf den Text den “mit Wörtern ausgefüllten” Raum, der oben und unten mit Leerraum umgeben ist; das Wort *ariāh* ‘Latte’ bezeichnet als Masseinheit die Hälfte einer *levinā*, 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

Um mit dieser These weiter zu arbeiten, müsste 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 darüber bereithalten, kann durch inhaltsgesame Detaillanalysen eruiert werden. Es gilt, nach verwertbaren Assoziationen zu hängen, auch indirekte Hinweise aufzupinsen, um die kargen Angaben über Klangfarben in einer Auseinandersetzung mit der Tradition zusammenhang zu erwecken.

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 begehbarer 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 Textcorpora 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 Berührungs-punkte 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 Schriftexege-se; 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 kate-goriale 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 Prämissee 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 ein-zelnen Auslegungen zur Shira in den verschiedensten Zusammenhängen des ganzen Corpus auftauchen können und dass sie oft in mehreren parallelen Ver-sionen überliefert sind. Diese Streuung ist einerseits bedingt durch die zitat-geprägte Faktur der rabbinischen Überlieferung, andererseits durch die unter-schiedlichen Kriterien, nach denen die einzelnen Bücher angelegt sind: fort-laufende 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 Parallelbeispiel 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 *'az 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 ebenso sehr 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 *yašir*) 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 *yašir 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 *yašir*, 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 *bešallah* *Shirta* 1 (p. 116); Parallelen: MekhS *bešallah* (p. 70f.); Tan *bešallah* 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 *yašir* 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 *yašir* '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 širā*), dem wird zuteil, eines in der kommenden Welt zu sagen.⁶³⁶

Die beiden Auslegungen des Lemmas *'az yašir 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 verkürzt.

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 *saw* 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 yašir* 'dann wird singen'. In der Zukunft werden die Israeliten dem Herrn ein Lied singen ('*atidin lōmar širā*).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 *yašir* 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 Bibel-hebräischen häufigen Denominationen der Wurzel *š-y-r*, das Verb *šar* 'singen' oder die figura etymologica *šar šir(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 širā*, wörtlich 'ein Lied sagen', bevorzugt. Wenn das Meereslied nun *širā* ist, weil es zur Gattung der Lieder gehört, aber auch *(ha-)širā* 'das Lied' ist im Sinne eines Eigennamens oder eines Exemplars, das die Gattung prototypisch vertritt, dann verweist das Idiom *'-m-r širā* 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 širā* 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 *bešallah* § 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 gesungen⁶⁴⁰ 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 Zahlen-sprüchen, 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 rekurren (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 nimmt 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 (*twšbhh*) 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 *besallaḥ* 2 (p. 96); Parallel: 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 Prolepsis 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] (*gal wa-homer*), wenn ihr ihm Lobpreis (*ševah*) 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 (*šir*) und Lobpreis (*ševah*) 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 širā*) 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 taharišūn*, die ausdrucksstark auf die Wurzel *h-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 *bešallah* 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 Zusitzung 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 śīrā*), 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 loben. 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 rahōq*) 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-śīrōt 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 ḥomerīm śīrōt 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 (*ōmerim šīr lašōn zakhar*), wie es heisst: SINGT DEM HERRN EIN NEUES LIED (*šīr hadaš*) (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 hadaš* vorkommt.⁶⁶⁰ Die Auslegung basiert mit hin auf der Gegenüberstellung des (weiblichen) Meeresliedes als Prototyp des diesseitigen Dankliedes und dem maskulinen *šīr hadaš* 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*.

grundätzliche, 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 *ševeh*, 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 *bešallah 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 *bešallah* 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 grellerer 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 *bešallah* § 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 SINGEN⁶⁶⁸ 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 murnten 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 NAH-TEN 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 singen⁶⁷¹ 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 *yašir* ‘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 lobsing. 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 *’az yašir* ‘damals sang’ kleidete sich der Heilige, gelobt sei er, in ein Prachtgewand, auf dem alle *’az* 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 dreiradikalisches 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 *αἴσομεν* ‘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, lärmern’ erklärt wird.

677 In ExR 23,7 finden sich ausserdem die Lehnwörter ‘Legionen’ (*lgywnwt*) und ‘Palast’ (*pltyn*).

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: *nešabah 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 *lobsing* und das ‘Lied’ (*šīrā*) als ‘*Loblied*’ präzisiert.⁶⁷⁹ Dariüber 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* (*khd'*) 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 Bibel-hebräischen *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 *'khd'* (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): *וְכֹל יִשְׂרָאֵל יִמְרִין*.

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 wechselhörigen 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 vor gestellt. Dabei wird die Redundanz der Texte dadurch aufgewogen, dass hier mit 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 Sota*, 107, 111-116.

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 ('ōnīn aħaraw), so wie man das Hallel rezitiert; deshalb heisst es FOLGENDERMASSEN.

R. Nehemya sagt: so wie man das Shema^c rezitiert, so rezitierten sie [sc. das Lied], und nicht so, wie man das Hallel rezitiert.

UND SIE SPRACHEN FOLGENDERMASSEN (Ex 15,1).

R. Nehemya sagt: Der heilige Geist ruhte auf den Israeliten, und sie sangen das Lied (*amrū šīrā*) wie Menschen, die das Shema^c rezitieren.

R. Aqiba sagt: Mose fing an mit den Worten: SINGEN WILL ICH DEM HERRN (ib. 1). Und die Israeliten setzten ein nach ihm ('ōnīn aħaraw) und beendeten mit ihm, so wie man das Hallel in der Synagoge rezitiert.

R. El'azar 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. Me'ir 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

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 *bešallah* § 242, 148b (oben).

684 Tan *bešallah* 11 (p. 87b) hat eine Parallelie zum Dictum R. El'azar b. Taddais, während der Rest der Diskussion fehlt: "UND SIE SPRACHEN FOLGENDERMASSEN (Ex 15,1). Was heisst FOLGENDERMASSEN? – R. El'azar 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 *bešallah* *Shirta* 1 (p. 120f.); in der MekhS *bešallah* (p. 73f.) fehlt das Dictum R. Me'irs.

wie ein Knabe, der in der Schule das Hallel rezitiert, und man nach ihm auf jeden einzelnen Satz antwortet ('ōnīn 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. Eli'ezer, der Sohn von R. Jose dem Galiläer sagt: Wie ein Erwachsener, der das Hallel in der Synagoge vorliest (*magre'*), und sie antworten nach ihm ('ōnīn 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. Nehemya sagt: Wie Menschen, die das Shema' rezitieren, wie es heisst: UND SIE SPRACHEN FOLGENDERMASSEN (*l'emor*) (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-'anū kallam šīrā*) und sprachen: DIESER IST MEIN GOTT.⁶⁸⁹

R. Me'ir 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 (*magre'*), und sie antworten nach ihm ('ōnīn 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. Zuckermanel wiedergegebene Lesart der Hs. Erfurt ist unverständlich, da die Beispiele von R. Aqiba und R. Eli'ezer gleich lauten (vgl. Ed. Zuckermanel [p. 303, Apparat zu Z. 21], und Schäfer, *Untersuchungen*, 49 n. 165).

688 Diese Formulierung, die einen Bezug zu dem Lemma der Auslegung *l'emor* schafft, kommt nur hier vor. Die Hs. Wien hat an der Stelle die stereotype Wendung aller übrigen Beispiele: 'ōnīn aḥaraw (Ed. Zuckermanel, Apparat zu Z. 23).

689 Die Meinungen von R. Jose und R. Me'ir nach der Hs. Wien. Die Lesart der Hs. Erfurt ist korrupt, die Auslegungen von R. Jose ist dort verkürzt und mit jener von R. Me'ir vermischt (Ed. Zuckermanel [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 (*ševah*) und sprachen: DIES IST MEIN GOTT, ICH WILL IHN VERHERRLICHEN (ib. 2).

R. Me'ir⁶⁹⁰ sagt: Sogar Unge borene 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. Nehemya 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 Hananyas: 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 aħaraw ra'šē peraqīm). Mose sagt: SINGEN WILL ICH DEM HERRN (Ex 15,1), und sie sagen⁶⁹¹: 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. Nehemya 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. Nehemya 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. Tanhum 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 (*ha-parasā*) [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. Tanhum 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. Nehemyas 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 *našō* 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^c sind verschiedene Usanzen überliefert. Eine gewisse Übereinstimmung besteht darin, dass der Vorbeter einen Vers oder einen Abschnitt intonierte, worauf die Gemeinde ihn ablöst oder einsetzt, so dass alle gemeinsam weiter sprechen.⁶⁹⁸

Die Gegenüberstellung der Positionen R. Aqibas und R. Nehemyas weist also bei weitem nicht die Eindeutigkeit auf, die Liturgie- und Musikhistoriker-Innen aus ihr herausgelesen haben. Weder Hallel noch Shema^c repräsentieren von vornherein und präzise eine bestimmte Rezitationsweise. Denn die Rabbinen setzen bei ihren Erklärungen die liturgischen Usanzen bezüglich Hallel und Shema^c 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^c 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 konsequenteren wird die Exemplifikation zu Shema^c 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 rezitierte. 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^c ib., 16-26, 496f., und Lenhardt, *Gott der Welt*, 291; zum Problem der historischen Ermittlung liturgischer Usanzen bei der Rezitation von Shema^c 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 entgegengesetzt. 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. Nehemya 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 *huqqat* § 764, 525b (Mitte): "R. Abin ha-Levi sagt: Als Israel das Meereslied (*śirāt ha-yam*) 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. Nehemya 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. Nehemyas 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. Nehemya 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. Nehemya 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. Nehemya 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. Nehemya verstehen kann.

Allerdings wird das Bild etwas irritiert durch die Parallelversion der Mekhilta des R. Yishma'el. Hier wird nicht nur R. Nehemya, 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. Nehemyas mit einer anderen Möglichkeit, das Shema' zu rezitieren, und stimmt überein mit der Darstellung R. Jose b. Hananyas 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 folgendermassen' 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 Vers⁷⁰⁹. R. Nehemya 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. Nehemyas. 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. Nehemya 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 Begriffs geschichte von ‘Antiphonie’ aufzugreifen⁷¹² und die terminologischen Usanzen der Rabbinen hinsichtlich der von ihnen beschriebenen Formen des Wechsel gesangs abzuklären. Angesichts der Häufung von Varianten und der vorge fundenen Repetitivität der Beispiele empfiehlt es sich, die allzu eindeutig scheinenden Übersetzungen der Wurzel ‘-n-h⁷¹³ 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 ‘-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 yiśra'el)*” (MekhY *bešallah 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. Nehemyas 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 *yaśir* 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 ‘az *yaśir 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 Vor tragsvarianten mit ‘einwerfen’, ‘nachsprechen’, ‘mitsprechen’, und Kugel (*Idea*, 116ff.) spricht pauschal von “antiphony”, während Schäfer (*Vorstellung*, 48-51) neutral mit ‘antworten’ über setzt.

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 ‘ōnīn aħaraw ‘sie antworten bzw. setzen ein nach ihm’;⁷¹⁴ dies unabhängig davon, ob dann nur die Gruppe weiterspricht oder alle zusammen. Die Grundbedeutung der Wurzel ‘-n-h wird also lediglich dahingehend differenziert, dass der – streng genommen tautologische – Zusatz *aħaraw* ‘nach ihm’ den sukzessiven Einsatz verdeutlicht. Demgegenüber wird der Part des Einzelnen mit mehreren Varianten beschrieben. Sowohl beim Shema‘ als auch beim Hallel kommen Formulierungen mit *qore* ‘er liest (laut aus einem Buch), rezitiert’ vor. Doch ziehen Mekhilta (II), Tosefta (III) und Bavli (V) beim Shema‘ eine Wendung vor, die den Aufruf des Vorbeters stärker markiert: *pōteah teħīlā* ‘er beginnt zuerst’. Demgegenüber wird die Rezitation des Hallel meist präzisiert mit dem Hif'il der Wurzel *q-r-*: *magre* ‘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, El‘azar b. Taddai) steht einige Male für den Einsatz der Gruppe noch ‘ōnīn oder ‘ōnīn aħaraw (‘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 ōmerim* ‘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 ‘-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 anzuhafte 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 ‘-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-ta'an 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 yiśra'ēl* zum ersten Mal wörtlich als 'Söhne Israels' (mask.) gelesen, um demgegenüber anzuseigen, dass Mirjam und die Frauen ebenfalls das ganze Lied sangen.⁷¹⁷ Dabei wird das Lemma *wa-ta'an 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 Hif'il decken (Kommentar zu Ex 15,21). Er fasst also die Form *wa-ta'an* als Hif'il 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 '-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 *beṣallaḥ Shirta* 10 (p. 152); Parallele: MekhS *beṣallaḥ* (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 (*zmṛty*) 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 (*yhl 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 *zmṛty* 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 Loewenstein, *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. Yohanan 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 אלה אבִּ 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 ‘ōz ‘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. Me’ir angehängt ist.

Die Auslegung R. Me’irs 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 *bešallah Shirta* 3 (p. 126f.): “Dies ist mein Gott (Ex 15,2). R. Eli‘ezer 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 *'ōlel* '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 *'ōlelīm* (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. Tanhums im Talmud bavli (V), das auf eine Frage antwortet, welche ohne Bezug auf Job 3,16 willkürlich schiene. R. Tanhum 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 *maghelōt* 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* (אַסְפְּגָלָרָה) 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 evolviert.

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 homophonem 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 Verbindungslien 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 24b⁷²⁹

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' (*wayiššarnā*)? – R. Yohanan 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. Yohanan sagte im Namen R. Me'irs: DANN SANG[EN] MOSE UND DIE KINDER ISRAEL (Ex 15,1). Und in seinem eigenen Namen sagte R. Yohanan: 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 verwaisten⁷³⁰ 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 Nahmani sagte: DER HERR WARD KÖNIG, MIT HOHEIT HAT ER SICH GEKLEIDET (Ps 93,1). – R. Yišhaq 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. Yišhaqs 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. Yišhaq 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 *yašir* ‘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 *yašir* ‘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-ga’ō*) (1Sam 6,12), und es steht anderswo: DENN HOCH ERHABEN IST ER (*ga’ō ga’ā*) (Ex 15,1). [...]⁷³³ – R. Shmu’el bar Nahman 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. Sing. 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 *ga'ō* (für das Muhen der Kühe) und *ga'ō* (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 Scheintypologie 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 “androgyn” Form *wa-yiššarnā* mit ihrem maskulinen Präfix und ihrem femininen Suffix so, dass zusammen mit den Kühen auch ihre ungeborenen Föten (*wuldym*) – 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 ‘/’ 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 auf⁷³⁹ und verdichten so das durch die Scheinetymologie ge-knüpfte Bedeutungsnetz. Das von R. Yišhaq 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 wurzel-verwandt an die Wendung *wa-'arōmemenhu* 'ich will ihn erheben' aus Ex 15,2 an. Adressatin der Hymne ist die Shekhina, deren Präsenz mit der Synekdoche 'Akazie' (*śiṭā*) für die aus diesem Holz gefertigte Lade poetisch umschrieben wird. Deutlich ist in der Mehrzahl der zitierten Lieder das Motiv der Akklamati-on 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 Geradeausge-hen der Küh, wenn sie ihre Stimme laut werden lassen, zum Singen wird. Das heisst, dass die Küh angesichts der Präsenz der Gottheit im Bereich der hei-lichen Lade angemessen reagieren und ihre Stimme zum Gotteslob erheben.⁷⁴³ Diese gegenseitige Sinnstiftung wirkt nicht zuletzt auf das Verständnis des Mee-resliedes (Ex 15) zurück, insofern als auch das Singen von Moses und Israel als 'Geradeausgehen' und richtiges Handeln anzusehen ist. Dieser Aspekt ist aus-geführt 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 Küh und spannten sie, wie es Brauch ist, mit

738 Vgl. Rashi zu 1Chr 16,35: "David verordnet einen Psalm im Morgengebet, einen im Abend-gebet."

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-yiśśarnā*: *amrū śīrā na'ā* '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 erkann-ten 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* ‘sing’. 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 Nahman (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 Assoziation 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 *Perek Shira* ‘Kapitel vom Gesang’, einem ausgedehnten Aufzählungsmidrasch.⁷⁴⁶ Der *Perek 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 *Perek 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 *Perek 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 Scheinetylologie 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* (*haylkhen*) ‘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, *Perek shira* (p. 523b); vgl. dazu Siddur Baer, 547-52, Grözinger, *Musik und Gesang*, 12, und die kommentierte kritische Edition von Bet-Arye (*Perek 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 (*yig‘ē šōr*) bei seinem Futter?“ Die stimmliche Artikulation des Rindviehs wird hier – wie in 1Sam 6,12 – mit der Wurzel *g-‘-h* benannt, einer Wurzel wohl bemerkt, 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-‘-h*) und dem Ausdruck für die Erhabenheit Gottes (*g-‘-h*) keine einmalige Auslegungsidee ist, beweist das folgende Dictum:

II

bHag 13b⁷⁴⁸

Resh Laqish sagte: Was ist es, das geschrieben steht: SINGEN WILL ICH DEM HERRN, DENN HOCH ERHABEN (*ga’ō ga’ā*) IST ER (Ex 15,1)? – [Es meint:] Ein Lied (*śirā*) für den, der erhaben ist über die Erhabenen. Wie der Meister gesagt hat: König⁷⁴⁹ 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 *ga’ō ga’ā* 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. Shim‘on 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 *Perek 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/śir(ā)* und *g-‘-h/g-‘-h*. Damit besteht hier für die Belege I und II der gleiche Bezugsrahmen wie in dem obigen Dictum R. Me’irs (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-‘-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 (*Perek 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 ‘Perek-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 2,1⁷⁵³

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 (*šel*) 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 Verbindungslien 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 (*Perek 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 *hava-šelet*, wobei das darin enthaltene Wort für Schatten *sel* 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 Verbindungsstruktur 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-’amaqē 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-Šīrim*, 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 Prämissen 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 ‘*amaqīm* ‘Täler’ ist aber nicht nur eine Metonymie für die Tiefen, in die hinabgestiegen wird; vielmehr liest die Auslegung das Wort ‘*amaqīm* als Notarikon, indem sie es in zwei Teile aufbricht, so dass sich der Ausdruck ‘*amaqē/’emeq-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 Verbindungsleitung 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 23,5⁷⁶¹

Eine andere Auslegung: SINGE VOM HAUPE DES GLAUBENS (Cant 4,8).⁷⁶² Die Israeliten werden ein Lied singen in der Zukunft (‘atīdīn 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 HAUPE DES GLAUBENS. R. Nehemya 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. Yishaq sagte: Sie sahen ja all die Wunder, die für sie getan worden waren, und da hätten sie nicht glauben sollen?! – Nein, sagte R. Shim'on 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 HAUPE 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 *bešallah* 6 (p. 114f.)⁷⁶⁴

DAMALS SANG MOSE. R. Nehemya 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*) assoziiert (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 *Perek 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 *ahare* § 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 ('amōd) 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 ('az) SPRACH JOSUA (Jos 10,12). Und 'az ist nichts anderes als Gesang (*šīrā*), wie es heisst: DANN ('az) 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 'az. Von der Shira, einem Lied, das mit dem Wort 'az 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-šēlat 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 ἵδοὺ αὕτη γέγραπται ἐν βιβλίῳ τῆς φύσης ist möglicherweise zu erklären aus der Rückübersetzung ins Hebräische: *ha-lō hī khetūvā 'al-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 *Perek 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 (šabah)* 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 hadaš* 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 5,1⁷⁷⁴; 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 rabbinischen 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 anderssprach-

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'* 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 ψόλη/ὕμνος⁷⁷⁶ noch das lateinische *canticum/carmen* zeigen absolute Bedeutungsunterschiede an, und in aramäischen Versionen verschmelzen *šīr* und *šīrā* zu *tūšbahta’/tišbahā*, womit allerdings auch eine semantische Verengung auf ‘lobsing’ verbunden ist. Das heisst nun allerdings nicht, dass dem Begriffs-paar 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 weit-gehende 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 erschlies-sen und dann Verbindungen aufzudecken, führt aber auf die Spuren des rabbi-nischen Diskurses. So lässt sich auch eine komplexe Traditionseinheit wie der “Midrasch von den zehn Liedern” nicht monokausal erklären, vielmehr wird sei-ne 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 Bei-spiele nur noch kurзорisch vorgeführt und mit den nötigen Hinweisen in das bereits bestehende Geflecht eingebunden. Zum Schluss dieses Kapitels soll ein Koordinatennetz von thematischen Anhaltspunkten und exegetischen Strate-gien 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, *Concor-dances*, 1-3.

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 erwiederte: Deine Genossen sollen preisen (*yeqallesū*).

Er sagte zu ihm: Aber siehe, es ist *meine* Zeit zu preisen gekommen!

Er erwiederte: 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] KÄMPF-TE (*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-yaśar* 'er sang'. Sie basiert also nicht nur wie die bisherigen Beispiele auf einer phonemischen Assoziation, sondern macht sich den Umstand der Homographie beider Wortformen (ישָׁר) zunutze und produziert so einen *al-tigre*-Midrasch, der mit dem Schlussatz implizit aufgelöst wird.⁷⁷⁹ Eine zusätzliche Falschleistung 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' (*šer al-* statt *šer al-*).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 *š* und *ś*. 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-yithannen* ‘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. Nehemya 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-’arōmemenhu*) (Ex 15,2). R. Berakhya sagt im Namen R. El’azars: 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. Yišaq 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-’arōmemenhu* (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 (*ševah ‘al 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 *br’šyt* ‘am Anfang’ durch ein Anagramm zu *šyr t’b* ‘begieriges Lied’ umgewandelt, woran sich dann katenenartig Auslegungen zu *’az 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 3,6⁷⁸⁷

[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* *pisha* 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 Verbindungsline 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 Verbindungslien aufzuzeigen und Sinn zu stiften. Ein solcher Knotenpunkt, der 'Lied und Gesang' repräsentiert, ist sicher die Shira.

