

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: Epilog

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>

Epilog

Am Ausgangspunkt dieser Untersuchung stand der Befund, dass ein Sammelbegriff ‘Musik’, wie er seit dem Spätmittelalter auch in den semitischen Sprachen als Lehnwort auftritt, im ganzen rabbinischen Schrifttum nicht vorkomme. Dem scheint ein einziger Beleg, aus dem Midrasch zu den Psalmen, zu widersprechen, in dem von “Musikern” die Rede ist:

Ein Gleichnis: Wie eine Gruppe von [Musikern], die einen Hymnus singen wollten vor dem König. Er sagte zu ihnen: ihr alle seid Sänger/beliebt (*ne’imim*); ihr alle seid Spieler (*zammarim*); ihr alle seid lobenswert; ihr alle seid würdig, vor dem König eine Hymne zu singen. Aber ein bestimmter soll es sagen an Stelle von euch allen. – Warum? – Weil seine Stimme reizender ist als die von euch allen; das ist, was geschrieben steht: DER LIEBLING DER LIEDER ISRAELS (2Sam 23,1). Wer ist “der Liebling der Lieder Israels”? – David, der Sohn Isais, Edelmann und Sohn eines Edelmannes. – Was sagt er am Schluss der Psalmen? – ZU ENDE SIND DIE GEBETE DAVIDS, DES SOHNES ISAIS (Ps 72,20). – Gleich wie es zehn Männer sagten, so wurde es gesagt auf zehn Arten des Spiels (*zemer*): Lobgesang (*nišuah*), Spiel (*niggün*), Psalm (*mizmōr*), Loblied (*šir*), Hallel, Gebet (*tefillā*), Segensspruch (*berakhā*), Dank (*hoda’ā*), Gotteslob (*hallelūyā*), Ashrey [Ps 145]. Und grösser als alle ist das Halleluja, das [Gottes] Namen und Lobpreis (*ševah*) in einem Wort einschliesst.⁷⁹⁴

Nun ist man aber gerade mit dem entscheidenden Stichwort dieses Belegtextes (‘Musiker’) in der misslichen Lage, dass es in der schriftlichen Überlieferung korrumptiert worden ist. Die Textvorlage der Edition Buber hat an der Stelle einen signifikanten Schreiberfehler, aus dem man schliessen kann, dass der Schreiber die hebraisierte Form *mūsīqīn* nicht verstanden und sie deshalb mit einer sinnlosen Wortform (*kwwsqyn*) wiedergegeben hat. Liest man die beiden Buchstaben *ו/kw* indessen zusammengefasst als *ו/m*, ergibt sich das Wort *mūsīqān*.⁷⁹⁵ Die Mutmassung, dass hier tatsächlich das Stichwort ‘*mūsīqā*’ gemeint ist, wird zum einen durch den Kontext nahegelegt, zum andern dadurch gestützt, dass in dem Gleichnis noch weitere Lehnwörter aus dem Griechischen vorkommen.⁷⁹⁶ Dennoch hat der Beleg eher anekdotischen Wert – zumal das Stichwort in den beiden Parallelversionen des Gleichnisses mit “eine Gruppe von Männern, die eine Hymne singen wollen” umschrieben wird –, und das griechisch-lateinische Fremdwort scheint hier vor allem als typisches Requisit zur Beschreibung einer bestimmten Art von Gleichnis-Szenerie, wie es öfter in

794 MTeh 1,6 (p. 4); Parallelen: CantR 4,5; QohR 7,30.

795 Buber selbst hat die Stelle in diesem Sinn emendiert (MTeh [p. 4 n. 88]), und auch Krauss führt den Beleg an (*Lehnwörter*, Bd. 2, 327b).

796 Mehrmals *hymnōn* ‘Hymne’ und *avgynōs* (griech. *eugenés*) ‘von edler Herkunft’.

rabbinischen Gleichnissen begegnet, zu dienen. Erst der anonyme Autor des kabbalistischen Buches *Sefer ner elohim* konkretisiert den sprachlichen Zusammenhang zwischen Lehnwort und genuin hebräischer Terminologie:

[...] Die Philosophen bezeichnen diese Wissenschaft in griechischer Sprache als *mūsiqā* [...] Bei uns heisst es [sc. das Wort] auch *nō'am* und *ta'am* wie die Akzente der Kantillation (*te'amīm*), nämlich *zarqa*, *tarsa*, *tevir*, *revia'*, *geresh* und so fort, denn durch sie wird die Lesung verschönert und all denen angenehmer gemacht, die sie hören.⁷⁹⁷

Und um 1100 stellt der spanische Gelehrte Abraham b. Hiyya fest, dass das, was im Griechischen mit dem Terminus *mūsiqā* umschrieben werde, im Hebräischen *hokhmat ha-niggūn* heisse.⁷⁹⁸ Damit war der Weg der kulturellen Vermittlung in die eine Richtung gebahnt, und der Begriff 'Musik' wurde fortan auch im Hebräischen als Lehnwort verwendet. Diesem blieb indessen eine charakteristische Begrenztheit eigentümlich: *mūsiqā* bewahrte den Aspekt des abstrakten Begriffs und des theoretischen, wissenschaftlichen Umgangs mit dem Gegenstand; im Unterschied dazu wurde der Bereich der musikalischen Praxis, das Singen und Spielen von Liedern im aktuellen Kontext, aber auch das Nachdenken darüber weiterhin mit genuin semitischer Terminologie umschrieben.

Die Erkundung dieser genuin semitischen Terminologie für musikalische Tatbestände hat sich in der vorliegenden Untersuchung als ergiebige Methode erwiesen, um eine Vorstellung von den musikbezogenen Denkformen des rabbinischen Judentums zu vermitteln. Dabei war in verschiedenen Richtungen kein geringes Mass an Interdisziplinarität notwendig, um überhaupt Einsichten in die Beschaffenheit dieser spezifischen Denkformen zu ermöglichen. Dass ein direkter Vergleich zwischen Kulturen im Sinne einer Suche nach Entsprechungen oft nicht funktioniert, da man es mit Kategorien zu tun hat, die auf der einen oder andern Seite gar nicht existieren, dürfte an zahlreichen Beispielen deutlich geworden sein. Man kann, wie Walter Ong treffend bemerkt hat, in einer Schriftkultur schlecht eine Vorstellung von Mündlichkeit vermitteln, indem man vergleichshalber ein Pferd als 'ein Auto ohne Räder' beschreibt.⁷⁹⁹ Deshalb wurde hier versucht, Bedeutungen durch ein dichtes Gewebe von Beispielen und durch kulturinterne Beschreibung zu vermitteln.

Meine Auseinandersetzung mit bisheriger Forschung wollte sich weder in die Diskussion um den Ursprung und die primäre Funktion der biblischen Akzente, noch in die um Alter und Historizität des Meeresliedes einmischen; vielmehr ging es mir darum, sowohl auf musik- wie auf bibelwissenschaftlicher Seite stereotype Vorstellungen von jüdischer Musik zu analysieren und fest-

797 Zitiert nach Idel, *Mystical Experience*, 62f.

798 RISM B IX.2, 6f.

799 Ong, *Orality*, 12.

gesetzte Projektionen zu hinterfragen. Indem ich die Quellen neu gelesen, auf die hebräischen Grundbedeutungen rekurriert und sprachliche Zusammenhänge aufgedeckt habe, habe ich versucht, die musikalischen Aspekte in ihrem kulturoziologischen Kontext zu beschreiben und so dem rabbinischen Denken auf die Spur zu kommen.

Eine auf Torakantillation und Meereslied – zwei vielfältig musikbezogene Identifikationsstränge des Judentums – fokussierte Bestandsaufnahme hat Konzepte zutage gefördert, an denen sich die rabbinische Musikauffassung konkretisieren lässt. Grundsätzlich hat sich gezeigt, dass sich das musikbezogene Denken und Reden der Rabbinen fast ausschliesslich auf Gesang als kreatürliche Verpflichtung des Menschen und als Medium kommunikativen Handelns gegenüber der Gottheit konzentriert. Gesang wird somit gleichsam zum Inbegriff von Musik; er bringt zum einen die Präsenz der Stimme und eine körperzentrierte Begeifflichkeit in der Wahrnehmung und Benennung musikalischer Aspekte mit sich, zum andern ist er adäquates Transportmittel für textlich gefasste Inhalte, die im Rahmen des Kultes übermittelt werden.

An der Toralesung, einer zentralen kulturellen Institution, mit der Musik praktiziert wird, sind die für die jüdische Tradition spezifischen Zusammenhänge zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit in ihrer ganzen Komplexität fassbar geworden. Auf der einen Seite steht der schriftlich überlieferte Text der Tora, auf der andern dessen stimmliche Verlautbarung, die stets von neuem realisiert werden muss. Dazwischen liegt – quasi als Bindeglied, das die Bewahrung der Tradition sichert – das System der masoretischen Akzente. Als Zeichensystem schriftlich kodiert und ebenfalls seit über tausend Jahren kanonisch überliefert, ist es doch auf die mündliche Vermittlung von einer Generation an die nächste angewiesen, damit es für die Realisierung des Vortrags entschlüsselbar bleibt. Hinter all diesen Aspekten der Torakantillation – Kanonizität, Bewahrung und Tradierung des Textes, Fixierung eines schriftlichen Zeichensystems, das eine mündliche Begleitüberlieferung voraussetzt, und dem Konzept der Kontinuität angesichts historisch bedingten Wandels – hat sich der für diese (musikalische) Tradition charakteristische Antagonismus von Einheit und Pluralität manifestiert.

Dass sich die melodische Komponente der Kantillation nicht isolieren lässt, sondern dass sie im Gegenteil alle übrigen Aspekte mit einschliesst, hat sich schon aus der Erhebung rabbinischer Quellen ergeben, die meist ein starkes Bewusstsein für die synthetisierende Eigenschaft des Musikalischen zeigen und auch die Voraussetzungen und die Verfassung des Sängers wie die Wirkung auf die Hörer mitbedenken. Gerade die in der Sekundärliteratur häufiger festzustellende Geringschätzung der Kantillation als eine niedere Stufe von Gesang ist daher eine Denkfigur, die der Auffassung des rabbinischen Judentums in keiner Weise gerecht wird. In der analytischen Beobachtung der Kantillations-

praxis ging es vor allem darum, im Detail zu beschreiben, wie phonetische, syntaktische und melodische Komponenten in einem komplexen System zusammenwirken, welche Interdependenzen zwischen textlichen und melodischen Strukturen wirken und welche kontextuellen Faktoren schliesslich eine aktuelle Situation determinieren.

In meiner Darstellung habe ich mich auf die Akzente der 21 prosaischen Bücher und – in einer Verbindung von historischer und synchroner Betrachtungsweise – auf eine begrenzte Zahl von Versen aus der Tora beschränkt. Das Ziel dabei war stets, die Beispiele so umzusetzen, dass sie auf verschiedenen Ebenen zugänglich sind, d.h. von LeserInnen mit unterschiedlichen Voraussetzungen nachvollzogen werden können. Dieses Vorgehen hat es ermöglicht, an konsistentem Material exemplarisch zu zeigen, wie man sich die mündliche Realisierung der Kantillation vorstellen kann: als Wechselspiel zwischen dem Lesen des Textes und einer rekonstruierenden Gedächtnisleistung, unter Anwendung von melodischen Formeln, die in stereotypen Kombinationen auftreten, aber als flexible Module gehandhabt werden.

So betrachtet hat sich die Torakantillation als ein höchst aufschlussreicher Fall erwiesen, um die besonderen Bedingungen musikalischer Umsetzung in einer textgeprägten Oralität zu studieren. Darüber hinaus ist deutlich geworden, dass die Realisierung dieses komplexen musikalischen Zeichensystems nur Sinn hat, wenn der Gesang als essentieller Bestandteil des Textvollzugs vor einer *textual community* und im Rahmen einer kultischen Handlung verstanden wird. Dieser Aspekt ist es letztlich auch, der die beiden scheinbar so verschiedenartigen Themenbereiche des ersten und zweiten Teils miteinander verbindet

Am Beispiel des Meeresliedes, der Shira, hat sich gezeigt, dass eine ganze Reihe von traditions- und einheitsstiftenden Konzepten gerade an diesem paradigmatischen Text festgemacht werden. Obwohl das Meereslied kein der rabbinischen Literatur inhärentes Thema darstellt und obwohl auch andere biblische Lieder (etwa bestimmte Psalmen) in den Diskussionen weite Kreise ziehen, ist der Sonderstatus der Shira aufgrund der prominenten Plazierung im Schriftkanon und der inhaltlichen Bedeutung unangefochten. Die Shira als Lied par excellence verkörpert im kollektiven Gedächtnis die Idee eines spontanen Lobgesangs als adäquaten Ausdruck der Anerkennung der Gottheit und markiert zugleich die Initiation einer kultischen Gesangspraxis. Zudem wird das Lied aufgefasst als kollektiver Lobgesang einer wahrlich umfassend gedachten Gesamtheit und als geschichtliches Ereignis, das als Idealmodell in eine eschatologische Zukunft projiziert werden kann. So stellt die Shira gerade als Lied sowohl ein Konzentrat des ganzen Exodusgeschehens als auch einen von dessen Höhepunkten dar. In der Weise, wie schon innerbiblisch, dann in den Schriften aus der Zeit des Zweiten Tempels und vor allem in der rabbinischen Literatur immer wieder darauf Bezug genommen wird, zeigt sich die bestimmte Art der Erinnerung,

die hier wirksam ist: der Bezug auf das historische Ereignis dient der Aktualisierung, die zyklische Wiederholung auch der musikalischen Handlungen im Kult orientiert sich typologisch am geschichtlichen Modell. In diesem konzeptionellen Rahmen steht das Lied selbst real und bildlich für bestimmte Formen kommunikativen Handelns; das Singen des Liedes wird über die Realität der Handlung hinaus zum Sinnbild für eine besondere Qualität kommunikativer Nähe zwischen Gottheit und Menschen.

Auch in der analytischen Darstellung der Quellentexte im zweiten Teil habe ich versucht, sowohl von sprachlicher und literarischer wie von inhaltlicher und exegetischer Seite her Zugänge zu schaffen, um ihren ganzheitlichen Bezug auf die Frage nach 'Lied und Gesang' deutlich werden zu lassen. Dass dieses musikbezogene rabbinische Denken sich nicht als abstrahierender theoretischer Diskurs abspielt, sondern dass es kasuistisch mit Beispielen, Gleichnissen, Erzählungen und argumentativen Dialogen operiert, ist an den Belegen vielfach nachvollziehbar geworden. Im Zusammenhang mit den rabbinischen 'Lied-Diskussionen' allerdings, in denen ein Netz von auf das Wortfeld 'Lied/š-y-r/šīrā' bezogenen Schriftauslegungen geknüpft wird, musste das Lesen "fremder Texte" regelrecht auf die Spitze getrieben werden. Denn hier bewegte sich der Bezug auf Lied und Gesang oft nur noch auf der Ebene des Sprachspiels und der freien Assoziation. Doch wurde dabei immer wieder ein Endzweck des musikbezogenen Denkens der Rabbinen fassbar: die Sangespflicht aller Kreaturen der Schöpfung aus der Schrift abzuleiten und dabei gerade das Meereslied zum idealen Vorbild zu erklären.

Sowohl bei der Darstellung der Torakantillation als auch bei der Interpretation von Quellentexten zum Meereslied hat sich die methodische Prämissen bewährt, dass das Thema Musik und Gesang nur im kulturellen Gesamtrahmen sinnvoll zu betrachten ist, eingebunden in ein historisch gewachsenes System von Texten und Handlungen, denen spezifische Bedeutungen zugeschrieben werden. Unter diesem Blickwinkel haben Musik und Gesang, haben das Meereslied und erst recht die Torakantillation je eine Funktion als Sprech- und Singhandlung, die man im Sinne von John L. Austins Sprechakttheorie und mit Grözinger als "performatives Musizieren" auffassen kann.⁸⁰⁰ Austin hat bekanntlich die neuere Sprachphilosophie um die Einsicht bereichert, dass Sätze wie "Ja (, ich nehme den hier anwesenden XY zum Mann)" oder "Ich vermache meine Uhr meiner Schwester" (als Teil eines Testamentes) nicht etwas beschreiben oder feststellen, sondern dass in solchen Fällen "den Satz äussern-heisst: es tun";⁸⁰¹ diese Charakterisierung lässt sich treffend auf die im Zusammenhang mit Torakantillation und Meereslied beschriebenen musikalischen Handlungen anwen-

⁸⁰⁰ Vgl. Austin, *Theorie*, 25-34; Grözinger, *Musik und Gesang*, 335f.

⁸⁰¹ Vgl. Austin, *Theorie*, 28f.

den. Indem ein Toraabschnitt vor der *textual community* intoniert wird, wird die kultische Handlung der Toralesung vollzogen. Der Vollzug und die Gültigkeit dieser musikalischen Sprechhandlung ist aber ebenso von einer ganzen Reihe von Bedingungen und begleitenden Faktoren abhängig wie die performative Äusserung des 'Ja-Wortes' (es gilt z.B. nicht, wenn ich es einsam auf einem Berg sitzend einer Amsel vorspreche); gleichfalls kommt es bei der Toralesung darauf an, dass zu einem bestimmten Zeitpunkt der richtige Textabschnitt durch eine geeignete Person vor einer definierten Gruppe und mit korrekter Aussprache und Intonation vorgetragen wird. Diese kontextuellen Bedingungen sind hier, zentriert auf die Umsetzung des akzentuierten Textes in der Kantillation, ausführlich beschrieben worden. Hingegen ist es unerheblich, in welchem Tonfall, mit welcher Ausdruckskraft der Text gesprochen bzw. gesungen wird, solange er verständlich bleibt. So umfasst das Singen nach rabbinischer Auffassung ein Spektrum stimmlicher Qualitäten, die sich terminologisch keineswegs immer scharf von normalem Sprechen abheben und – 'von aussen' betrachtet – oft in andere Ausdrucksbereiche führen, die aber in den einschlägigen Zusammenhängen funktional auf die Kategorie des Lobpreises ausgerichtet sind. Diesen Fluchtpunkt des musikbezogenen Denkens der Rabbinen markiert – gleichsam in umgekehrter Perspektive – ein Midrasch, der dem grossen Lehrer R. Aqiba zugeschrieben wird:

Der Heilige, gelobt sei er, sprach: Ich will die Zunge aller Kinder von Fleisch und Blut öffnen, damit sie vor mir preisen (*meqallesīn*) an jedem Tag und mich als König anerkennen in den vier Gegenden der Welt; denn wäre nicht Lied (*śīrā*) und Musizieren (*zimrā*), das sie vor mir an jedem Tag anstimmen, ich hätte meine Welt nicht erschaffen.⁸⁰²

802 Jüngere Rezension des Alphabet-Midrasch des R. Aqiva, BatM II, 46 § 3; Parallelen: BatM II, 46 § 6; BHM III Alef (p. 12).