

Title: "Lid, von, vayz - shir, nign, zemer" : Der einstimmige Gesang im 15. und 16. Jahrhundert

Author(s): Diana Matut

Source: *Creatio ex unisono : Einstimmige Musik im 15. und 16. Jahrhundert*, ed. by Nicole Schwindt; Dresden, musiconn.publish 2020, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 13), p. 149–174.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20142588>



Creative Commons license: CC BY-SA

Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

»Lid, ton, vayz – shir, nign, zemer« – Der einstimmige jiddische Gesang im 15. und 16. Jahrhundert*

Das Stichwort »Jüdische Musik der Renaissance« ist in der allgemeinen Wahrnehmung zunächst mit dem Namen Salamone Rossi (Mantua, ca. 1570–1630) verbunden. Seine polyphonen Kompositionen hebräischer und italienischer Vokalmusik ebenso wie das Instrumentalwerk gelten als die große Errungenschaft jüdischen Musikschaffens der Epoche.¹ Die italienischen Verhältnisse, also die Möglichkeit der Partizipation an den musikalischen Entwicklungen der Zeit sowie die finanziellen und ideellen Rahmenbedingungen für Chöre und musikalische Aufführungen, werden als große Ausnahme gewertet. Besonders »rückständig« erscheint im Vergleich der transalpine aschkenasische Raum,² um den es in diesem Beitrag vorrangig gehen soll.

Die historische Musikwissenschaft ist sich längst der Durchlässigkeit der musikalischen Welten der Renaissance bewusst und erkennt den Einfluss der europäischen Liedkulturen auf die komponierte (polyphone) Musik (und umgekehrt) an. Trotzdem sind die Dichotomien von hoch und nieder, polyphon vs. einstimmig bzw. monodisch, »Kunst-x« und »Folk-x/Volks-x« immer noch wirkmächtig. Dabei wird allzu leicht vergessen, dass es sich bei diesen Kategorisierungen um »Produkte des wissenschaftlichen und ästhetischen Diskurses seit der

* »Lied, Ton, Weise – Lied (als poetische Form), Melodie, Gesang (als Melodie, Lied, Hymnus)« – Ich möchte mich bei Simon Neuberger und Nicole Schwindt für ihre zahlreichen hilfreichen Anmerkungen und Kommentare bedanken. Alle Übersetzungen stammen, soweit nicht anders angegeben, von der Autorin.

1 Siehe Don Harrán, *Salamone Rossi. Jewish Musician in Late Renaissance Mantua*, Oxford 1999, und Salamone Rossi, *Complete Works*, hrsg. von Don Harrán, 13 Bde., Middleton, Wisc. 1995–2003 (*Corpus Mensurabilis Musicae*, 100).

2 Der Begriff *Aschkenas* stammt aus der hebräischen Bibel (Gen. 10,3 und 1. Chr. 1,6) und designierte ursprünglich ein nördlich von Israel gelegenes Siedlungsgebiet noachidischer Nachkommen. Im Mittelalter wurde der Begriff auf Nordeuropa und speziell die deutschsprachigen Gebiete übertragen. Die jüdischen Bewohner dieses Raumes nannte man folglich Aschkenasim. Von dort ausgehend verbreitete sich die aschkenasische Kultur durch Migration in angrenzende östliche, nördliche und westliche Territorien, rückte aber auch wieder südwärts nach Norditalien. Transalpin wird hier gemäß seiner gängigen Definition von Italien aus gedacht.

zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts«³ handelt, mehr noch: »Es stellt sich hier die grundsätzliche Frage, ob die seitdem ausgebildeten Kategorien von Volkskultur und Kunstmusik ... überhaupt als Anachronismen für die Darstellung einer Geschichte der Musik hilfreich sind.«⁴ Zu diesem Themenkomplex gehören des Weiteren auch Fragen der Verortung (ritueller/repräsentativer Raum oder nicht), der Sprache (Gelehrten- vs. Vernakularsprachen), Schrift- vs. orale Kultur sowie die Genderspezifität des Materials und der Aufführung.

Nach momentanem Kenntnisstand existieren keine innerjüdischen Quellen für polyphone Kompositionen im transalpinen aschkenasischen Raum des 15. und 16. Jahrhunderts. Da aber Polyphonie in all ihren Ausprägungen das Zentrum der musikhistorischen Wahrnehmung bildet, blieb die Erforschung der aschkenasischen Lied- und Gesangskultur vor allem in der literarischen bzw. kulturgeschichtlichen Sphäre der Judaistik/Jiddistik verhaftet. Sie ist bis dato kaum Teil weiterer musikwissenschaftlicher Untersuchungen geworden. Insgesamt wird die Forschungssituation dem reichen Bestand nicht gerecht, es mangelt unter anderem an Editionen und die verhaltene Aufführungs- und Konzertpraxis spiegelt dies ebenfalls wider.

Es wird im Folgenden von Aschkenasim (wie in Anmerkung 2 definiert) und nicht z. B. von Juden des polnischen oder deutschen Reiches gesprochen. Zwar wies das große aschkenasische Territorium des 15. und 16. Jahrhunderts viele lokale Spezifika und Identitäten auf, doch verband die Aschkenasim das Bewusstsein, *einem* Kulturkreis zuzugehören – und dieser beruhte nicht auf politischen Landesgrenzen. Besonders die Vertreibung aus Spanien 1492 und der damit einhergehende Influx sephardischer Juden in aschkenasisches Gebiet machte die jahrhundertelange Auseinanderentwicklung real erfahrbar. Was Aschkenasim einte, waren – vereinfacht – Religions- und Ritualpraxis, Brauchtum und Traditionen, eine spezifische Aussprache des Hebräischen, die gemeinsame Umgangssprache Jiddisch, direkte Verwandtschaften, wirtschaftliche, soziale und intellektuelle Beziehungen sowie, für unser Thema relevant, die Liturgie, Musik- und Liedkultur.

3 Dietrich Helms, »Die mehrstimmige Musik der Renaissance und der Begriff des ›Populären‹: eine Kritik«, in: *Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Albrecht Classen, Michael Fischer und Nils Grosch, Münster 2012 (Populäre Kultur und Musik, 3), S. 127–154: S. 132. Zum Thema siehe auch ders., »Musikgeschichte für ›lange Ohren‹? Gedanken zur Geschichtsschreibung nicht nur der populären Musik«, in: *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute*, hrsg. von Sabine Meine und Nina Noeske, Münster 2011, S. 25–38.

4 D. Helms, Die mehrstimmige Musik, ebda., S. 132.

Allgemeine Informationen zu materieller Überlieferung und Sprache

Die früheste jiddische Quelle, welche überhaupt Notation überliefert, entstammt dem Jahr 1727⁵ und liegt somit weit hinter dem hier anvisierten Zeitraum. Aus dem 15. und 16. Jahrhundert sind als Medien Manuskripte, hauptsächlich jedoch Drucke jiddischer Epen, Meistergesänge und Erzähllieder sowie Liedpamphlete im Umfang von ein bis ca. fünf Liedern überliefert (siehe Abbildung 1). Der populäre Einblattdruck ist in diesem Kontext nicht belegt, auch fehlt im Korpus das gedruckte Liederbuch, welches tatsächlich bis 1727 nicht existierte oder verloren ging. Da aber einige jiddische Lied- und Sammelhandschriften existieren, bleibt zu fragen, warum es nie zu einem Liederbuchdruck kam.

Alle genannten Medien enthalten ausnahmslos Texte und keine Melodien. Sie wurden in Westjiddisch abgefasst, dessen Sprachstufen für den Zeitraum von 1400 bis 1600 das Alt- und Mitteljiddische einschließen. Oft werden diese Formen unter dem allgemeinen Begriff »älteres Jiddisch« zusammengefasst. Es handelt sich dabei um eine in hebräischen Lettern geschriebene Sprache, die aus deutschen, hebräisch/aramäischen sowie romanischen Elementen besteht. Ein recht bedeutsames Repertoire zweisprachiger Lieder (Hebräisch und Jiddisch) existiert ebenfalls, das in der Regel eine Strophe Hebräisch, gefolgt von einer Strophe in Westjiddisch präsentiert.⁶ Auch andere Mischformen sind belegt, wie etwa das Einfügen einzelner Sätze in der jeweils anderen Sprache. Die diversen Strategien folgten in der Regel bestimmten Intentionen. So konnten unterschiedliche Sprachen jeweils eigene Hörer- und Sängergruppen ansprechen (z. B. Männer oder Frauen) oder den Dichter als gelehrt ausweisen. Der Gebrauch des Hebräischen ließ dabei poetische, auf der Sprache der Bibel beruhende (beispielsweise erotische) Subtexte zu, umgekehrt konnten jiddische Zeilen in einem überwiegend hebräischen Lied ebenfalls eine mehr oder minder subtile Konnotation hervorrufen.

Diese Drucke wurden in (regional und zeitlich) unterschiedlicher Qualität produziert. Der überwiegende Prozentsatz war jedoch schlicht ausgestattet und

5 Henèle Kirchhán, שמחת הנפש [*Simhass-hanefesh*, Joy of the Soul], Bd. 2, Fürth 1726/27; Digitalisat: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hebis:30:2-2949>. Mit Einleitung versehen reproduziert in Jacob Shatzky, *Simhath Hanefesh (Delight of the Soul). A Book of Yiddish Poems* [Yidische lider mit notn fun Elkhonen Kirkhhan], New York 1926 [Jiddisch].

6 Zwar stellt das Jiddische dabei stets eine ungefähre Wiedergabe des Hebräischen dar, es weicht jedoch manchmal in bedeutsamen Details von ihm ab; siehe auch Chava Turniansky, »Dual Language (Hebrew and Yiddish) Literature in Ashkenaz – Characteristic Features«, in: *Proceedings of the Sixth World Congress of Jewish Studies*, Bd. 4, Jerusalem 1980, S. 85–99.



Abbildung 1: Altjiddische Lieddrucke der Bodleian Library, Oxford (Foto: Diana Matut)

vermutlich günstig zu erwerben. Druckzentren waren unter anderen Prag, Amsterdam, Frankfurt am Main, Fürth, Krakau, Offenbach, Frankfurt an der Oder und Venedig. Die Distribution konnte über den Drucker selbst, über Buchhändler, Reisende, Messebesucher und viele andere Wege erfolgen. Typisch war auch, dass diese Texte aus dem gedruckten zurück in den Manuskriptbereich liefen und per Hand kopiert und verbreitet wurden.⁷

Große Sammlungen relevanten Materials finden sich unter anderem in der Bodleian Library (Oxford),⁸ der British Library (London),⁹ dem Jewish Theological Seminary (New York),¹⁰ der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main,¹¹

7 Ein bedeutsames Beispiel dafür sind die Lieder des Ms. opp. add. 4° 136 der Bodleian Library, Oxford, von denen viele bereits im Druck in Umlauf waren; siehe Diana Matut, *Dichtung und Musik im frühneuzeitlichen Aschkenas. Ms. opp. add. 4° 136 der Bodleian Library, Oxford (das so genannte Wällich-Manuskript) und Ms. hebr. oct. 219 der Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt a. M.*, Leiden 2001, Bd. 1: *Edition*, und Bd. 2: *Kommentar*.

8 Moritz Steinschneider, *Catalogus Librorum Hebraeorum in Bibliotheca Bodleiana*, 2 Bde., Berlin 1852–1860; Adolf Neubauer, *Catalogue of the Hebrew Manuscripts in the Bodleian Library and in the College Libraries of Oxford*, Oxford 1886, und Arthur Ernest Cowley, *A Concise Catalogue of the Hebrew Printed Books in the Bodleian Library*, Oxford 1929.

9 <http://www.bl.uk/collection-guides/hebrew-collections> [abgerufen am 01.04.2016].

10 <http://www.jtsa.edu/library> [abgerufen am 01.04.2016].

der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg,¹² der Sammlung Tychsen in der Universitätsbibliothek Rostock,¹³ der Rosenthaliana der Universitätsbibliothek Amsterdam¹⁴ sowie sonstigen Bibliotheken.¹⁵ Die meisten Werke sind als Mikrofilm in der Jewish National and University Library (Jerusalem) erhältlich.

Insgesamt ist mit hohem Materialverlust zu rechnen. Dies hat nicht nur mit den offensichtlichen Faktoren wie Bränden und anderen Katastrophen, Kriegen, Vertreibungen, Verlust ganzer Sammlungen unter den gemeineuropäischen und spezifisch jüdischen Existenzbedingungen zu tun, sondern auch mit der Kontinuität jiddisch-oraler Traditionen sowie Eigen- und Fremdzensur.

Relevantes Textmaterial und seine Melodien

Der auf das 15. und 16. Jahrhundert fixierte Rahmen dieser Publikation endet zeitlich dort, wo die materielle Überlieferung zum jiddischen Lied besonders umfangreich wird – nämlich nach 1600. Dies ist für das Thema der Einstimmigkeit jedoch nicht bedeutsam, da die Mehrzahl der für den Gesang relevanten Formen 1400 bis 1600 bereits angelegt waren.

Was die im aschkenasischen Kontext gebräuchlichen Melodien anbelangt, so muss man eine Durchlässigkeit der Sphären konstatieren. Melodien säkularer Texte diffundierten in alle religiösen Bereiche hinein und umgekehrt: Aus dem liturgischen und religiösen Raum stammende Melodien finden sich in der gesamten Breite der westjiddischen Literatur, wenn auch mit unterschiedlicher Distribution.

Für die Rekonstruktion stellt letztgenannte Kategorie jedoch ein großes Problem dar. Während die Melodievorlagen und -angaben dort, wo sie sich auf christliche oder säkulare/weltliche Lieder beziehen, auffindbar werden, bleiben

11 Rachel Heuberger, *Verzeichnis der jiddischen Drucke. Bestände der Sondersammelgebietsbibliothek*, Frankfurt a. M. 1993. Die Sammlungen sind online abrufbar unter <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/judaica/nav/index/all> [abgerufen am 01.04.2016].

12 Moritz Steinschneider, *Catalog der Handschriften in der Stadtbibliothek zu Hamburg*. Bd. 1: *Hebräische Handschriften*, Hamburg 1878.

13 Hermann Süß und Heike Tröger, *Die altjiddischen (jüdisch-deutschen) Drucke der Universitätsbibliothek Rostock*, Erlangen 2003. Für die Mikrofiche-Edition, siehe: *Die Hebraica und Judaica der Sammlung Tychsen und der Universitätsbibliothek Rostock. Die altjiddische (jüdisch-deutsche) Literatur*, Erlangen 2001.

14 Evi Michels, *Jiddische Handschriften der Niederlande*, Leiden 2013.

15 Chone Shmeruk, »Defusei yidish be-italyah« [Yiddish Printing in Italy], in: *Italia* 3 (1982), S. 112–175 [Hebräisch] sowie Chava Turniansky, Erika Timm und Claudia Rosenzweig, *Yiddish in Italia. Yiddish Manuscripts and Printed Books from the 15th to the 17th Century*, Milano 2003.

Verweise auf Melodien aus dem jüdischen Kontext mangels historischer Notationen gewöhnlich unauffindbar.¹⁶

Diese Zusammenfassung soll einen Überblick leisten über diejenigen Werke, welche durch ihre Melodien oder Übernahme melodischen Materials für die jiddische Gesangskultur des 15. und 16. Jahrhunderts von Bedeutung waren und die Behauptung der vielfältigen einstimmigen und monodischen Singpraxis stützen.

Das westjiddische, gesangsrelevante Repertoire kann unterschiedlich kategorisiert werden. Dabei ist jedoch von Bedeutung, dass die unterschiedlichen »Kategorien« oder »Felder« nicht nur, wie oben bereits erwähnt, durchlässig, sondern auch voneinander abhängig waren. Dies betrifft Texte ebenso wie melodisches Material (siehe Abbildung 2).

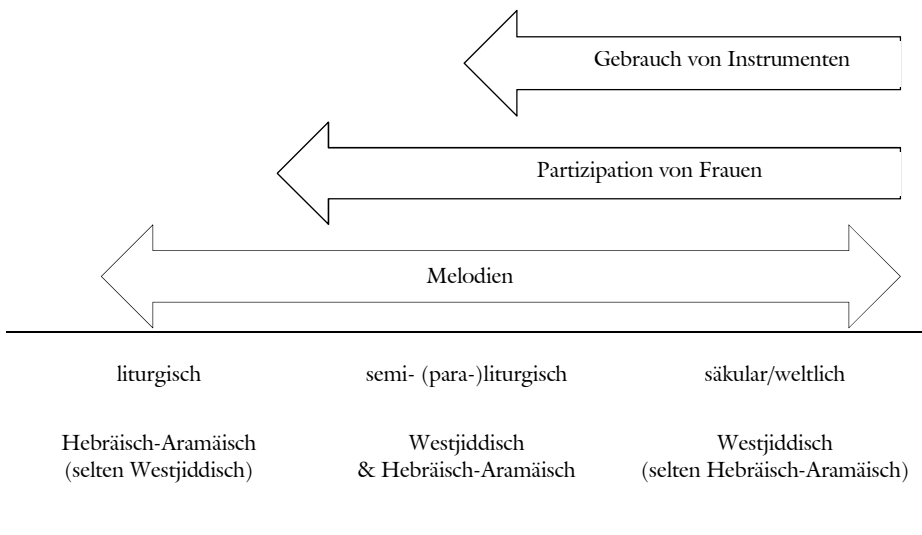


Abbildung 2: Graphische Darstellung zu Aspekten des aschkenasischen Gesanges

16 Stößt man doch auf Notationen, so stammen diese in der Regel aus dem 18. bis 21. Jahrhundert und bieten damit nur unter großen methodischen Kompromissen eine Grundlage zur textlichen Unterlegung. Wenn der Verdacht besteht, ein jiddisches oder hebräisches Lied des 19. oder 20. Jahrhunderts beruhe auf einer wesentlich älteren säkularen oder geistlichen Vorlage, so kann es mit den entsprechenden Notationen des 15. bis 18. Jahrhunderts verglichen werden. Siehe dazu z. B. Naomi Cohn-Zenteners Projekt zu »Kol mekadesh shev'i. A Wandering Melody as a Cultural Map«, in: https://daat-hamakom.herokuapp.com/#/project/4?_k=123ssc [abgerufen am 24.06.2016].

Die Gesänge für Fest- und Feiertage sowie den Lebenszyklus konstituieren eine besonders funktionsgebundene Kategorie. Auf gleicher Ebene findet sich das moralisch-ethische und didaktisch-religiöse Liedgut, welches unabhängig von Fest, Feiertag, Lebens-, Tages- und Jahreszyklus aufführbar war, da es keinen direkten inhaltlichen Bezug herstellte. Zusammengefasst bildet dieses enorme Repertoire ein jüdisches Äquivalent zum »geistlichen Lied«.¹⁷

Für Fest- und Feiertag sind als Beispiele Chanukka-, Simchat Tora-, Pessach-, Purim- oder Schabbat-, für den Lebenszyklus Hochzeits- oder Beschneidungslieder zu nennen. Eine besondere Rolle nehmen Texte wie das um 1616 gedruckte *Megilles Vintz* ein. Es handelt sich hierbei um ein Zeitungs- oder historisches Lied, welches in Westjiddisch und Hebräisch überliefert ist und die Vertreibung der Frankfurter Juden im Zuge des von Vinzenz Fettmilch angeführten Aufstands sowie deren Wiederaufnahme in die Stadt zum Inhalt hat.¹⁸ Diese Rettung aus existentieller Not wurde mit der biblischen Esthergeschichte verglichen, die an Purim gefeiert wird. Daraus zog man auch liturgisch-relevante Konsequenzen. So feierte die jüdische Gemeinde Frankfurts jährlich am 20. Adar ein *Purim Vinz*, ein sogenanntes Extra-Purim.¹⁹ Dieser besondere Tag wurde in der Synagoge (aber auch außerhalb) begangen und das *Vinz-Hans-Lied* (= *Megilles Vinz*) gesungen. Obwohl es sich hier formal um ein historisches Lied handelt, nahm es doch eine besondere Position ein, da es durch die religiöse Deutung des Geschehens eine liturgische Dimension erhielt.²⁰

Als Texte müssen hier auch die biblischen Epen erwähnt werden, deren Melodierepertoire von großer Bedeutung für den aschkenasischen Raum ist. Sie beruhen auf biblischen Büchern, folgen aber in Form und Stil meist deutschen

17 Der Begriff semi-liturgisch wird meist zu rituelspezifisch gebraucht und klammert den nicht-funktions- oder brauchstumsgebundenen erbaulichen Gesang aus. Als ein Vorschlag könnte die Bezeichnung *muser ve-dinim*-Lieder in die Diskussion eingebracht werden, um ein Gegenstück zum christlich-konnotierten »geistlichen Lied« zu schaffen. Man muss sich jedoch der Limitationen dieser Bezeichnung bewusst sein, da sowohl *muser* (Ethik-Moral) als auch *dinim* (religiöse Gesetze) spezifische Kategorien der altjiddischen Literatur sind und weitere inhaltliche Aspekte dadurch ausgeklammert werden (wie z. B. *minhag* [Brauch]). Jean Baumgarten diskutiert den Begriff in seinem Buch *Introduction to Old Yiddish Literature*, Oxford 2005, S. 272.

18 Für Edition und Kommentar inklusive Diskussion der Melodie siehe Rivka Ulmer, *Turmoil, Trauma, and Triumph. The Fettmilch Uprising in Frankfurt am Main (1612–1616) according to the Megillas Vintz*, Frankfurt a. M. 2001. Gesungen wurde es auf *Die Schlacht von Pavia*. Zur Diskussion der Melodie siehe ebda., S. 81–87.

19 Solche »Extra«-Purimfeste gibt es weltweit in vielen Gemeinden, die damit an ihre Bewahrung vor Vernichtung oder Vertreibung erinnern, z. B. Purim der Vorhänge (Prag), Pulverpurim (Vilnius), Purim Ancona, Buda, Kairo, Florenz, Narbonne, Padua, Saragossa etc.

20 Für Klassifikationen siehe R. Ulmer, Turmoil (wie [Anm. 18](#)), S. 55f.

Vorlagen wie z. B. dem Nibelungenlied.²¹ Ihre Melodien waren zumindest teilweise werkspezifisch und wurden sowohl von Epos zu Epos als auch für andere religiöse und weltliche Lieder übernommen.

Vielfältig und variantenreich ist das oben erwähnte Korpus der nicht fest- und feiertagsspezifischen, aber in diesen Kontext integrierbaren Lieder moralisch-ethischen und/bzw. didaktisch-religiösen Inhalts. Dazu zählen u. a. solche biblischen Inhalts (mit Themen wie Adam und Eva, Abraham und Isaak, Joseph, Hiob etc.) sowie Psalmlieder, weiter *Kines* (Klagen) oder *Kadoyshim*- (Märtyrer-)Lieder. Besonders beliebt war auch der *Vikuekh* (Prinzipienstreit), welcher z. B. den Kampf zweier jüdischer Feiertage oder den Wettstreit von Wein und Wasser umfasste.

In der großen Kategorie weltlicher Texte finden sich westjiddische Übernahmen von Meister- und Erzählliedern²² sowie Balladen.²³ Prominent vertreten sind des Weiteren Transkriptionen, Adaptionen und Neuschöpfungen historischer, historisch-politischer Lieder sowie von Zeitungsliedern. Zu diesen gehören beispielsweise die *Ipesh*-Lieder über Seuchen und Pandemien, *Sreyfe*-Lieder über Brände und Feuersbrünste, *Khurbn*-Lieder über die Zerstörung einzelner Gemeinden sowie Beschreibungen von Festumzügen etc. Darüber hinaus finden sich um 1600 bereits Rätsel-, Tage-, Abschieds-, Liebes-, Jäger-, Jahreszeiten-, Tanz-, Totentanz-, Lügen-, Schlemmer-, Trink-, Scherz- und Spottlieder. Tabelle 1 führt einige Beispiele für säkulare oder werkspezifische Melodien aus der Zeit zwischen 1400 und 1600 an.

Wie die in der Tabelle aufgeführte Auswahl zeigt, gehört die Mehrheit der Melodien einem Repertoire an, das aus der Tradition des einstimmigen Vortrags stammt. Mehrstimmige Vertonungen einiger der hier als Melodiegrundlagen dienenden Texte sind zwar ab dem 16. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum bekannt, jedoch existieren keine Quellen, die auf eine Aufführung solcher Kom-

21 Beispielsweise Könige 1 und 2 (Augsburg 1543), Samuel (Augsburg 1544), Daniel (Basel 1557), Richter (Mantua 1564) oder Josua (Krakau 1594). Siehe J. Baumgarten, Introduction (wie Anm. 18), S. 128–162, oder Oren Roman, »Be-nign Shmuel-bukh: On the Melody (or Melodies) Mentioned in Old-Yiddish Epics«, in: *Aschkenas. Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden* 25.1 (2015), Themenschwerpunkt *Aventiuren in Aschkenas*, hrsg. von Astrid Lembke, S. 145–160.

22 Z. B. der *Ritter aus der Steiermark* von Martin Mayer, siehe D. Matut, Dichtung (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 188–223 und Bd. 2, S. 229–234.

23 Z. B. das *Schloss in Österreich*, Heldenballaden wie das *Jüngere Hildebrandslied* oder Schwankballaden wie *Bauer und Kubdieb*, siehe ebda., Bd. 1: S. 137–141 (*Schloss in Österreich*), S. 334–336 (*Jüngeres Hildebrandslied*), S. 152–163 (*Bauer und Kubdieb*) sowie Bd. 2: S. 137–142 bzw. S. 334–337 bzw. S. 214–220.

Der einstimmige jiddische Gesang

Titel bzw. Incipit (in deutscher Übertragung)	weitere Angaben	Melodieangaben	Melodieangabe in späteren jiddi- schen Werken
<i>Bovo</i> -Buch ²⁴	Elia Levita Bachur 1507 beendet; gedruckt 1541	Ursprünglich italienische Melodie / vermutlich andere Melodie im transalpinen aschenasischen Raum	ja
<i>Saitenspiel und alle Lust</i> ²⁵	Selmelen/Selmelin von Erfurt (Salmen miferfurt), in <i>Pizmonim veschirim</i> , Liedmanuskript des Menachem Oldendorf, Frankfurt a. M., Ms. beendet 1516, fol. 9 ^r –10 ^r (zweisprachiges Lied)	Herzog Ernst	ja
<i>Sefer Shmuel (Shmuel-Buch)</i> [Das Buch Samuel] ²⁶	Augsburg 1544	eigene Melodie	ja
<i>Chanukka-Lied</i> ²⁷	Gumprecht von Szczebrzeszyn Venedig um 1555 (Ms.)	»Och metgen! wat hait dir der rocken gedain« (»Was hat der Rocken dir gethan« = Lied von der Spinnerin)	nicht bekannt
<i>Purim-Lied</i> ²⁸	Gumprecht von Szczebrzeszyn Venedig um 1555 (Ms.)	2 mögliche Melodien: »Von einem Kalb, das den Landsknecht auf fraß« (Melodie des Augsburger Meistersingers Jörg Schiller) oder »Aber heb ich an mein alte Weise« (siehe unten in dieser Tabelle)	nicht bekannt

24 Claudia Rosenzweig, *Bovo d'Antona by Elye Bokher. A Yiddish Romance. A Critical Edition with Commentary*, Leiden 2016.

25 Das Manuskript ist in seiner Gänze noch nicht ediert. פזמונים ושירים, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., Hebr. oct. 17; Digitalisat:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hebis:30:2-8111>; vgl. Leopold Löwenstein, »Jüdische und jüdisch-deutsche Lieder«, in: *Jubelschrift zum siebenzigsten Geburtstag des Dr. Israel Hildesheimer*, Berlin 1890, S. 126–144, und ders., »Jüdische und jüdisch-deutsche Lieder«, in: *Montasschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums* 38.2 (1893), S. 78–88.

26 O. Roman, Be-nign (wie Anm. 21).

27 Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften; Sammlung David Kaufmann, Ms. Kaufmann A. 397, fol. 1r–10r. Edition: *Lieder des Venezianischen Lehrers Gumprecht von Szczebrzeszyn (um 1555)*, hrsg. von Moritz Stern, Berlin 1922.

28 Ebda., fol. 11r–30v.

<i>Vikuekb</i> [Streitgespräch] zwischen Chanukka und den anderen Feiertagen ²⁹	Salman Sofer [der Schreiber] Ms. beendet 1574 (vermutlich vom Beginn des 16. Jahrhunderts)	(Herzog Ernst?)	Ja
<i>Sefër Tehilim</i> ³⁰ [Buch der Psalmen]	Moses Stendl, Krakau 1586	<i>Sefër Shmuel</i> (<i>Shmuel-Buch</i>)	Ja
»Ich heb aber an mein alte Weise« ³¹	Norditalien ca. 1590	eigene Melodie (?)	ja
<i>Sefër Yehoshua</i> ³² [Das Buch Josua]	Krakau 1594	<i>Sefër Shmuel</i> (<i>Shmuel-Buch</i>)	ja
»Herr Dietrich« [= Sigenot] ³³	Isaak ben Aron Prostitz, Krakau 1597	(Dietrich von Bern) ³⁴	ja
<i>Vikuekb</i> [Streitgespräch] zwischen Wein und Wasser ³⁵	in: <i>Zmirot vetushbahot</i> , hrsg. von Elia Loanz, Basel 1599, fol. 22 ^v –36 ^r	Dietrich von Bern	ja

29 Für eine originalschriftliche Edition und Einführung siehe *Early Yiddish Texts 1100–1750*, hrsg. von Jerold C. Frakes, Oxford 2004, S. 328–333.

30 Oxford, Bodleian Library, 4° 422(2), fol. 2r; originalschriftliche Edition des Vorworts bei J.C. Frakes, *Early Yiddish Texts*, ebda., Nr. 68, S. 369, Z. 24; Abdruck des Vorworts in lateinschriftlicher Transkription bei Willy Staerk und Albert Leitzmann, *Die jüdisch-deutschen Bibelübersetzungen von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1923, S. 218–225.

31 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. heb. 495, fol. 132^r–136^v, Digitalisat: bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00060203&page=00001&v=1508&nav=&cl=en. Es handelt sich hier um ein Manuskript, das vor allem jiddische Erzählprosa beinhaltet, das Lied ist im Kontext der Handschrift ein singuläres Phänomen; siehe Erika Timm, »Zur Frühgeschichte der jiddischen Erzählprosa: Eine neuaufgefundene Maise-Handschrift«, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 117 (1995), S. 243–280. Ich danke Simon Neuberger, der mir das unveröffentlichte Manuskript seines Vortrags »An umbakant yidish lid funem 16tm yorhundert« zur Verfügung gestellt und auf die Verbindung mit Gumprecht von Szczepzszyns Lied hingewiesen hat.

32 Oxford, Bodleian Library, 4° W. 67. Th (3).

33 München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 110#Beibd. 2; Digitalisat: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0004/bsb00041473/images/>. Für Faksimile und Transkription siehe *Dietrich von Bern* (1597), hrsg. von John A. Howard, Würzburg 1986; originalschriftliche Edition des Titelblattes bei J.C. Frakes, *Early Yiddish Texts* (wie *Anm.* 29), Nr. 78, S. 433.

34 Siehe Horst Brunner, »Epenmelodien«, in: *Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried Beyschlag zu seinem 65. Geburtstag*, hrsg. von Otmar Werner und Bernd Naumann, Göttingen 1970 (Göttinger Arbeiten zur Germanistik, 25), S. 149–178: S. 157: »Zunächst einmal dürfte feststehen, daß in der Tonbezeichnung *Im thon Dieterichs von Bern vnd vom Risen Sigenoth/Oder: Eyn landt heyst Agrippan* das ›oder‹ tatsächlich ›eine Gleichheit‹ ausdrücken soll. Nichts zwingt zu der Annahme, der Sigenot – eine als Einleitung zu diesem gedichtete Nachahmung des Eckenliedes – habe eine eigene Melodie besessen ... Des Berners Ton ist dann wohl nichts anderes als ein allgemeiner Name für den außer im Ecke eben auch in weiteren märchenhaften Dietrichsepen verwendeten Ecken-Ausfahrt-Ton.«

<i>Ritter aus der Steiermark</i> ³⁶	Martin Mayer, Ms. anonym um 1600	Herzog Ernst	ja
»Ich will zu Land ausreiten« ³⁷ [= Jüngerer Hildebrandslied]	Ms. anonym um 1600	Jüngerer Hildebrandslied	(ja)
<i>Purimlied</i> ³⁸	Ms. anonym um 1600	»Bombey, bombey ihr Polen«	nicht bekannt
<i>Kale</i> [Braut]-Lied ³⁹	Lëb (Leyb) Kótnëm (Kottenheim?) Ms. anonym um 1600	»Es ist auf Erden kein schwerer Leiden«	nicht bekannt
»Es liegt ein Schloss in Österreich« ⁴⁰	Ms. anonym um 1600	Das Schloss in Österreich	ja

Tabelle 1: Beispiele für säkulare oder werkspezifische Melodien aus der Zeit zwischen 1400 und 1600

positionen im innerjüdischen Kontext oder durch jüdische Sänger verweisen würden.

Die Persistenz einiger Töne in der altjiddischen Welt ist bemerkenswert, verläuft jedoch parallel zu den Verhältnissen der nicht-jüdischen Umgebung. Zu den besonders prominenten Melodien gehört der *Herzog Ernst*-Ton. Umso interessanter ist es, dass keine westjiddische Transkription oder Adaption des Textes selbst erhalten geblieben ist. Wie Wolfgang Brunner bereits darlegte, ist die *Herzog Ernst*-Melodie im 16. Jahrhundert mehrfach und auch sehr konzentriert belegt: »So enthält z. B. die 1558 abgeschlossene Prachthandschrift des Magdeburger Meistersingers Valentin Voigt ... nicht weniger als fünf Lieder *In Herzog Ernsts Dobn*.«⁴¹ Dies findet seine Parallele im 1516 beendeten Manuskript des Schreibers Menachem Oldendorf, in dem *Herzog Ernst* vier Liedern als Melodieangabe zuzuordnen ist.⁴²

Der sicherlich langlebigste und erfolgreichste Versroman der jiddischen säkularen Welt ist die Adaption des *Buovo d'Antona* (*Bevis of Hampton*) als *Bovo*-Buch

35 Dieser Druck liegt in keiner vollständigen wissenschaftlichen Edition vor. זמירות ותשקחות, Basel, Universitätsbibliothek, FA VIII 49:3. Digitalisat: <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-8402>.

36 Für Edition, Kommentar und weitere Literaturangaben siehe D. Matut, Dichtung (wie *Anm. 7*), Bd. 1, S. 188–223, Bd. 2, S. 229–235.

37 Ebda., Bd. 1, S. 398–409, Bd. 2, S. 334–337.

38 Ebda., Bd. 1, S. 86–93, Bd. 2, S. 150–158.

39 Ebda., Bd. 1, S. 260–265, Bd. 2, S. 251–261.

40 Ebda., Bd. 1, S. 78–81, Bd. 2, S. 137–142.

41 W. Brunner, Epenmelodien (wie *Anm. 34*), S. 154. – Zur Handschrift Valentin Voigts vgl. in vorliegender Publikation den Beitrag von Henry Hope.

42 Siehe Tabelle 1 bei »*Saitenspiel und alle Lust*«.

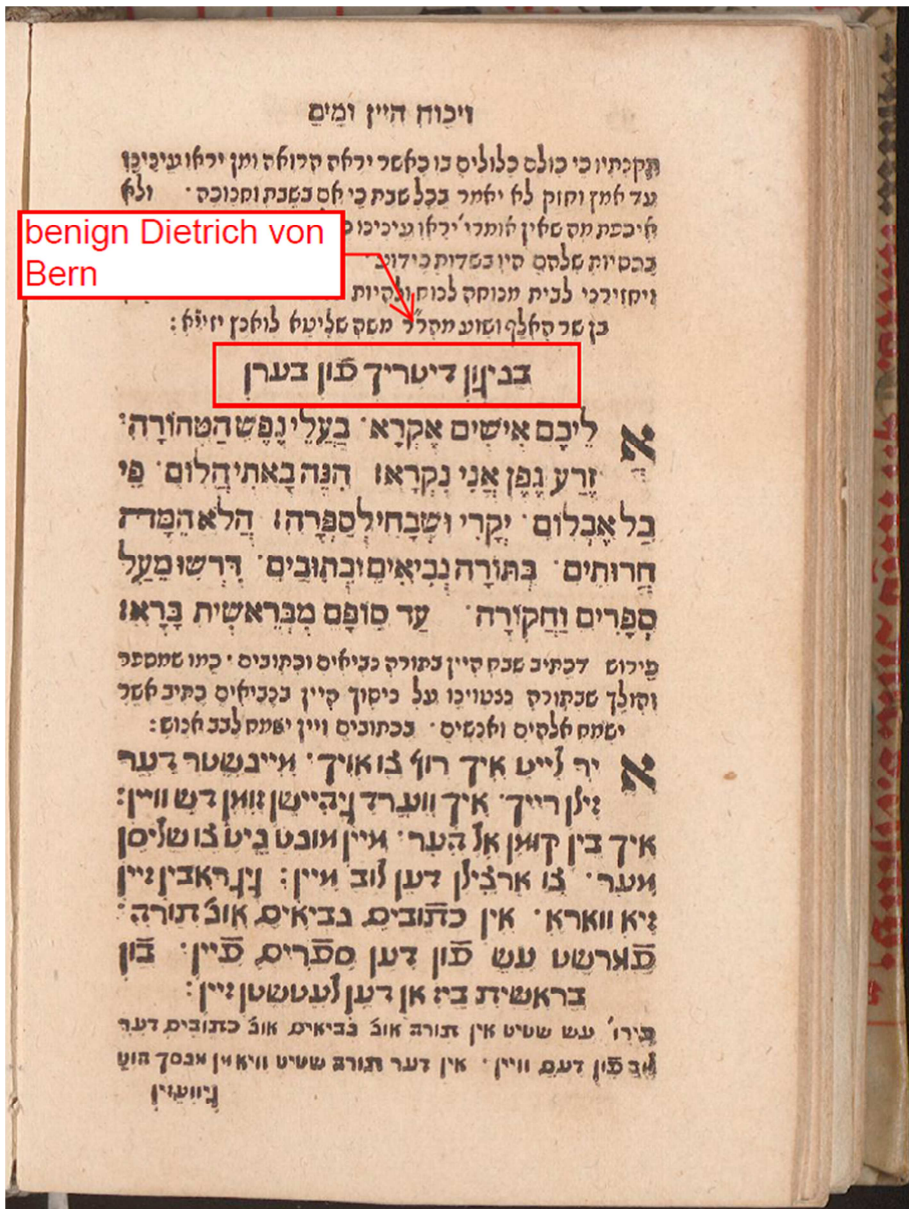


Abbildung 3: *Vikuech* [Wettstreit] zwischen Wein und Wasser von Elia ben Moses Loanz auf die Melodie des *Dietrich von Bern* (Basel 1599), Basel, Universitätsbibliothek, FA VIII 49:3, fol. 22"

des Elia Levita Bachur (jidd. Elye Bokher). Nachdem das Werk über 30 Jahre seiner Publikation harrte (gedruckt in Isny 1541, aber beendet 1507), wurden die Abenteuer des jüdischen Ritters *Bovo* zum Innbegriff jiddischer Erzählkunst. Des Weiteren *Herr Dietrich* (Krakau 1597) und der *Vidvilt* des 15./16. Jahrhunderts, beruhend auf dem mittelhochdeutschen *Wigalois* des Wirnt von Gravenberg. Für alle hier genannten Werke ist von gesanglicher Wiedergabe auszugehen: sei es, dass die Töne ohnehin feststanden (wie im Fall des Dietrich), sei es, dass Autoren und Drucker in ihren Vorworten und Titelblättern ausdrücklich die gesangliche Praxis thematisierten.

Über Einstimmigkeit und Monodie in der jiddischen Singpraxis, 1400–1600

Im Kontext der aschkenasischen Singpraktiken waren Einstimmigkeit bzw. Sologesang und Monodie die Norm. Dies galt zuerst für den synagogalen, hebräischsprachigen Bereich, in dem die Tora kantilliert⁴³ und Psalmen bzw. Gebete vom Vorsänger und jedem männlichen, religionsmündigen Gemeindeglied gesungen wurden.⁴⁴ Daneben etablierte sich unter den aschkenasischen *Chasanim* (Vorsängern, Kantoren) die Praxis, Gebete und *Pijutim*⁴⁵ besonders elaborat vorzutragen: »Among the Ashkenasim, though, the *chazzan* became an important musical personage, and great stress was placed on his virtuosity and ability to move the congregation's emotions. Straightforward tunes for

43 Das, was man die vokale Performanz sakraler Texte nennen kann, wird im Judentum inhaltlich-terminologisch nicht immer dem Bereich des im engeren Sinne Musikalischen zugeordnet: »In den für sie zuständigen Wissenschaften wird die Praxis weithin synonym als Rezitation, Kantillation, Sprechgesang oder Intonation bezeichnet. ... All das sind Begriffe und Umschreibungen, die zwischen einer Hervorhebung der sprachlichen, semantischen und der stimmlichen, klanglichen Seite unentschlossen schwanken. Vielleicht ist dieses Schwanken ein Symptom der Unsicherheit darüber, wieweit es sich bei der stimmlichen Wiedergabe buchreligiöser Offenbarungsschriften um ein sinnzentriertes Lesen oder um ein klangzentriertes Singen handle« (Andreas Haug, »Medialitäten des Gotteswortes. Die vokale Performanz sakraler Texte in den Buchreligionen des Mittelalters«, in: *Abrahams Erbe: Konkurrenz, Konflikt und Koexistenz der Religionen im europäischen Mittelalter*, hrsg. von Ludger Lieb, Klaus Oschema und Johannes Heil, Berlin 2015, S. 187–196: S. 190f.).

44 Das Gebet ist religiöse Pflicht eines jeden Juden. Daher betet der Vorsänger nicht anstatt oder für seine Gemeinde, sondern leitet sie lediglich durch die Struktur des Gottesdienstes bzw. er verschönert diesen mit seiner Kunst. Das daraus resultierende, zeitlich versetzte Nachsprechen bzw. Nachsingen der Gebete im jüdischen Gottesdienst führte zu einem ästhetisch herabwürdigenden Urteil von christlicher Seite, die dieses Prinzip als »Lärm« und »Unordnung« missdeuteten, siehe Ruth HaCohen, *The Music Libel Against the Jews*, New Haven 2011, im besonderen S. 126–151.

45 Bei *Pijutim* (Sg. *Pijut*) handelt es sich um religiöse Dichtung, die als extraliturgisches Material in den Gottesdienst eingeschaltet werden können. Viele *Pijutim* waren relativ kurzlebig, einige wenige wurden fester Bestandteil jüdischer Liturgien.

congregational song were interspersed with dramatic solos for the chazzan, featuring ecstatic cries, sobs, long melismas, and elaborate improvisations ...⁴⁶

Pijutim stellten eine kulturelle Schnittstelle par excellence dar, verbanden sie doch religiöse Poesie mit zeitgenössischem Musikgeschmack, indem neben den etablierten Modi auch Melodien populären Liedguts verwendet wurden. So brachte es z. B. das berühmte Pijut *Lecha dodi*,⁴⁷ welches sich ab dem frühen 16. Jahrhundert in der Liturgie etablierte, im Laufe der Zeit auf Hunderte von Melodien:⁴⁸ »Die Übernahme so profaner Elemente war freilich nichts Neues – schon um 1600 waren in den jüdischen Gemeinden Deutschlands erbitterte Auseinandersetzungen um das berühmte Sabbatlied ›Lecha Dodi‹ entbrannt, das nach dem schließlich obsiegenden Willen des Volksgeschmacks fortan mit der Melodie eines damals neu aufgekommenen deutschen Gassenhauers gesungen werden sollte und so bis heute gesungen wird.«⁴⁹

Die Klage des Herz Treves (1470–1550), Kantor und Rabbi in Frankfurt am Main, ist Teil der vielen Auseinandersetzungen um das Singen im liturgischen Rahmen: »Es geht ihnen [den Kantoren] nur um ihre Melodien, ohne Rücksicht auf die wahre Bedeutung der Worte.«⁵⁰

Zwar existierten *Meshorerim* (Assistenten, Mitsänger des Vorsängers bzw. Kantors) und Chöre, deren Musizierpraxis jedoch nur schwer oder gar nicht zu rekonstruieren ist. Nur wenige Gemeinden konnten sich den Unterhalt solcher Gruppierungen leisten und diese waren aus unterschiedlichen Beweggründen starker innerjüdischer Opposition ausgesetzt: »In Europe, during the eleventh, twelfth, and thirteenth centuries when their Christian counterparts were experimenting with the introduction of true polyphony in the Church, *chazzanim* would not have remained ignorant of those developments. The *meshorerim* became the nucleus of a choir. Where choirs did exist, and that was only in larger congregations, choristers were usually volunteers: men and boys whose good will sometimes outshone their voices. ... While congregations in cultures with

46 Emanuel Rubin und John H. Baron, *Music in Jewish History and Culture*, Sterling Heights, Mich. 2006 (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music, 47), S. 139.

47 »Komm, mein Freund (der Braut entgegen)« ist eine Hymne, mit welcher der Schabbat wie eine Braut empfangen wird. Geschrieben wurde dieses Pijut von Solomon ha-Levi (Alkabez) (1505–1576), einem Mystiker aus Safed.

48 Bathja Bayer, »Lekhah Dodi«, in: *Encyclopaedia Judaica*, 2. Ausg., hrsg. von Fred Skolnik, Detroit 2007, Bd. 12, S. 632–634: S. 633.

49 Stefan Rohrbacher, »Die jüdische Landgemeinde im Umbruch der Zeit. Traditionelle Lebensform, Wandel und Kontinuität im 19. Jahrhundert« (2000), <http://www.edjewnet.de/landgemeinde> [abgerufen am 1.04.2016].

50 Leo Landman, *The Cantor. An Historic Perspective. A Study of the Origin, Communal Position and Function of the Hazzan*, New York 1972, S. 13.

strong musical traditions often supported a choir of some sort, the majority opposed them on religious, social, or financial grounds.«⁵¹

In der synagogalen Sphäre konnte sich also eine (semi-)professionelle Mehrstimmigkeit nur bedingt etablieren. Für den jiddischen Gesang des transalpinen aschkenasischen Raumes von 1400 bis 1600, der in der Regel außerhalb der Synagoge beheimatet war, fehlt nach jetzigem Quellenstand jeglicher Hinweis darauf. Zuerst sollen also, aus dem *argumentum ex silentio* heraus, Einstimmigkeit bzw. solistische Darbietung als die beherrschenden Formen postuliert werden. Als sprechende Quellen werden nun im zweiten Schritt die Paratexte jiddischer Werke betrachtet, die signifikante Hinweise bergen.

Ein etwas strapaziertes, aber in diesem Kontext notwendiges Beispiel ist das 1507 fertiggestellte *Bovo*-Buch des Elia Levita. Der aus dem süddeutschen Raum stammende Autor war einer der vielen Aschkenasim, die nach Italien zogen und gilt als einer der größten Autoren und Grammatiker seiner Zeit. Die *editio princeps* seines *Bovo*-Buches erschien 1541 und ihr wurde ein äußerst interessantes Vorwort des Autors vorangestellt, in dem es um die Melodie geht, in der sein Werk gesungen werden sollte:

... es ist nun 34 Jahre her,
dass ich es nach einem welschen⁵² Buch schuf,
aber ich habe Vieles dazu erdacht.
Doch die Melodie, die dazu gehört,
die kann ich euch nicht zu verstehen geben.
Wenn einer Musik verstünde oder Solmisation,
so hätte ich ihm wohl helfen können.
Aber ich singe es mit einem welschen Gesang,
kann er einen besseren darauf machen, so habe er Dank.⁵³

51 E. Rubin, J.H. Baron, *Music* (wie *Anm.* 46), S. 140. Spätere Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts weisen diesbezüglich auch auf Alternativ-Vortrag zwischen Solosängern, heterophone Praktiken und traditionelle Mehrstimmigkeit hin; vgl. Johann Jakob Schudt, *Jüdische Merckwürdigkeiten*, Bd. 4, Frankfurt 1718, S. 367, § 14, Abraham Zvi Idelsohn, *Der Synagogengesang der deutschen Juden im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1932, S. 219, Nr. 48, und Israel Adler, *Hebrew Notated Manuscript Sources up to circa 1840. A Descriptive and Thematic Catalogue with a Checklist of Printed Sources*, Bd. 2, München 1989 (*Répertoire International des Sources Musicales*, B, 9, 1,2), S. 709–802.

52 »Welsch« meint hier »italienisch«, obwohl es im Altjiddischen auch »romanisch« im Allgemeinen und »französisch« im Besonderen bedeuten kann.

53 Übersetzt nach der originalschriftlichen Edition von C. Rosenzweig, *Bovo d'Antona* (wie *Anm.* 24), S. 204f.

Mehrere Aspekte verdichten sich hier in wenigen Zeilen. Erstens kommt klar zum Ausdruck, dass die gesangliche Wiedergabe des Textes als die Norm angesehen wurde (»die Melodie, die dazu gehört«, »ich singe es« [das *Bovo*-Buch], »kann einer einen besseren [Gesang] darauf machen«).⁵⁴ Spätestens seit den Arbeiten von Horst Brunner gilt die Gesangsdarbietung auch der vielstrophigen epischen Formen als gesetzt: »Im Widerspruch zu älteren Lehrmeinungen hat die neuere Forschung gezeigt, daß sanglicher Vortrag der in Strophen abgefaßten deutschen Epik des Mittelalters möglich war. Dabei kann sie sich auf eine Reihe von Hinweisen in der mittelalterlichen Literatur selbst stützen. Noch die zahlreichen Drucke strophischer Heldendichtungen seit dem 15. Jahrhundert vermerken in ihren Titeln – die bisher bei der Diskussion der Epenrezitation noch nicht herangezogen wurden – ausdrücklich die Möglichkeit des gesungenen Vortrags. So heißt es z. B. in dem immerhin 283 dreizehnzeilige Strophen umfassenden Augsburger Druck des Eckenliedes von 1491: *Das gar kurzweilig zû lesen vnnnd zû hâren auch zû singen ist. ...* Bedeutsamer für die Frage des Vortrages der mittelalterlichen Strophenepik als solche und ähnliche Angaben ist indes der Nachweis einiger Epenmelodien.«⁵⁵

Es stellt sich folgerichtig die Frage nach der zeitgenössischen Aufführungspraxis.⁵⁶ Somit wird auch das *Bovo*-Buch mit seinen 650 Versen Teil des »kulturwissenschaftlichen Interesses an der Pragmatik und Performanz des literarischen Erzählens«, dessen Problem darin besteht, dass »die Texte des Mittelalters dieses Interesse nicht teilen. Über den Vortrag literarischer Erzählungen am laikalen Fürstenhof schweigen sie sich förmlich aus. ... An all dem ändert sich auch nichts, wenn man die bisherige, durchaus intensive Forschung etwa zur Frage nach der »Portionierung« der Epen im Vortrag oder zu den Spielleuten berücksichtigt. Schließlich: auch wenn wir das gesammelte Wissen ... um einige Quellen erweitern können, ändert das nichts am Befund: Die Darstellung litera-

54 C. Rosenzweig, ebda., S. 74f., deutet das Vorwort und seine Instruktionen konträr: »I would like to propose, therefore, that the poem was to be read, ... either silently or aloud, and that it was seen as potentially but not necessarily intended to be sung, like most of the works of the Middle Ages and Renaissance. It could also be argued that the poet, wishing to give instructions on Italian prosody to a wider readership, simply used the »language« of music. ... In this way, readers outside Italy and the Italian literary and musical conventions would know how the text was to be read, given that *ottava rima* was still not familiar in the rest of Europe.«

55 W. Brunner, Epenmelodien (wie *Ann.* 34), S. 149. Brunner diskutiert im Folgenden die Überlieferung und Weiterverwendung der Epenmelodien im Meistersinger-Repertoire, was auch für das hiesige Thema relevant ist.

56 Siehe dazu allgemein Ludger Lieb und Stephan Müller, *Situationen des Erzählens. Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter*, Berlin 2002 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 20), und Achim Dierh, *Literatur und Musik im Mittelalter. Eine Einführung*, Berlin 2004.

rischen Vortrags ist letztlich dezent und läßt eine Aufmerksamkeit für die genauen Modalitäten vermissen.⁵⁷ Auch wenn Ludger Lieb und Stephan Müller hier Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter und im höfischen Raum in den Blick nehmen, stellt sich die Situation für die im 15. und 16. Jahrhundert entstandenen jiddischen Werke nicht anders dar. Zwar sind Paratexte voller Referenzen das »Singen und Sagen« betreffend, doch mangelt es an eindeutigen sekundären oder bildlichen Darstellungen solcher performativer Situationen.

Weiter kommt im Vorwort des *Bovo*-Buches die beachtliche Flexibilität zum Ausdruck, mit der Levita den melodischen Vortrag seines Werkes behandelt. Nur die gesangliche Darbietung an sich ist für ihn gesetzt, die Melodie selbst bleibt (notgedrungen, da nicht vermittelbar) dem Geschmack, der Kenntnis und den Möglichkeiten des Vortragenden überlassen: »Aber ich singe es mit einem welschen Gesang, kann er einen besseren darauf machen, so habe er Dank.« Noch im 17. Jahrhundert verfuhr Moses Melamed aus Prag in gleicher Weise mit seinem Purimlied (זמר נאה לפרורים), indem er schrieb: »Die Melodie des Liedes auf Raw Rabbi Simeon ... passt sehr gut darauf. Wer eine bessere kennt, der möge diese nutzen.« Levita, als in Italien lebender Jude, schuf das *Bovo*-Buch in *ottava rima*-Form. Möglich und denkbar ist, dass er seinen »welschen Gesang« einem *cantastorie* ablauschte.⁵⁸ Eine ungeahnte Wendung nimmt die *Bovo*-Melodie allerdings im transalpinen Raum. Dort scheint sie sich auf eine bestimmte, jedoch heute unbekannt Melodie hin zu fixieren, die für weitere Werke genutzt wurde. Beispiele dafür sind *König Artus Hof* (Prag, zwischen 1652 und 1679)⁵⁹ sowie das *Schöne neue Freudenlied auf die Melodie (des) Bovo-Buches*.⁶⁰ Besagtes westjiddisches Lied hat die Vermählung der Amalia Wilhelmine von Braunschweig-Calenberg mit Joseph I. zum Inhalt und wurde ca. 1699 in Prag gedruckt.

57 L. Lieb und S. Müller, Situationen, ebda., S. 8f.

58 Avery Gosfield, »I Sing it to an Italian Tune ...«. Thoughts on Performing Sixteenth-Century Italian-Jewish Sung Poetry Today«, in: *European Journal of Jewish Studies* 8 (2014), S. 9–52: S. 37f. und 45. Gosfield kontrafazierte einige Strophen des *Bovo*-Buches und nutzte die Melodie von »*Il bon nochier sempre parla de venti*«, einem anonymen Strambotto, der von Ottaviano Petrucci im selben Jahrzehnt wie das *Bovo*-Buch publiziert worden war (Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, Libro secundo*, Venedig 1511, Nr. 3, fol. 4v). Siehe auch Ensemble Lucidarium, *La Istoria de Purim. Musique et poésie des Juifs en Italie à la Renaissance*, K617 (Harmonia Mundi) 617174, 2005, Track Nr. 6. – Zu Cantastorie vgl. in vorliegender Publikation den Beitrag von Camilla Cavicchi.

59 Oxford, Bodleian Library, Oriental Books, Bodl. 2024. Zur Diskussion der Melodie siehe auch Maks Vaynraykh [Max Weinreich], *Bilder fun der yidisher literatur-geshikhte. Fun di onheybn biz Mendele Moykher Sforim*, Vilne 1928, S. 190f.

60 בייגון בבא בוך. אײן שײן גײא פֿרײדן ליד. Oxford, Bodleian Library, Opp. 8° 641.

Drittens unterstützt Levitas Vorrede die vermutete solistische Vortragsweise, denn er spricht zum einen davon, dass er selbst – offensichtlich allein – auf eine italienische Melodie sang. Der (einzelne) Sänger-Deklamator ist des Weiteren angehalten, eine eigene Melodie darauf zu ersinnen bzw. einen anderen Gesang zu nutzen, so er will (»kann er einen besseren darauf machen, so hab er Dank«). Natürlich kann »der Sänger« hier als *pars pro toto* verstanden werden, sich aber auch wörtlich auf den Einzelnen beziehen, was der epischen Vortragsweise des europäischen Raumes entspreche.

Um bei Elia Levita zu bleiben, so muss noch eines seiner Werke im hiesigen Kontext erwähnt werden, und zwar das *Lied auf den Brand* (sreyfe) *von Venedig* (1514).⁶¹ In der ersten Strophe führt das Rollen-Ich sich mit folgenden Worten ein:

Nun will ich euch ein wenig singen
mit meiner schlechten [wörtlich: bösen] Stimme,
von jüngst geschehenen Dingen,
die jedermann wissen soll ...

Wahrscheinlich handelt es sich hier um den typischen rhetorischen Akt eines Künstler-»Rollen-Ichs«,⁶² das formelhaft seine Fähigkeiten in verbalen Demutsgesten erniedrigt, um dann in der realen Ausführung umso mehr zu gewinnen. Das hier Verschriftlichte trägt stark performatives Potenzial in sich und weist erneut auf den solistischen Gesang hin.

Ohnehin ist der direkte Einfluss der oralen Darbietungstradition auf das verschriftlichte Lied oder Epos in Strophen wie diesen greifbar. Aber anders als zum Beispiel für einen Großteil des Minnesang-Repertoires darf hier zunächst keine Einheit von empirischem Autor⁶³ und Rollen-Ich angenommen werden. Zwar existieren diverse Lieder, die auf einen »author-performer« schließen lassen, nur mehrheitlich für die Zeit nach 1600. Sich Elia Levita als aufführenden Sänger-Autor vorzustellen ist also durchaus interessant, doch nur textimmanent zu belegen, sekundäre Belege dafür fehlen.

61 Das Thema des Liedes ist ein Feuer im Rialto während des Großen Venezianerkrieges der Liga von Cambrai. Es handelt sich jedoch gleichzeitig um ein Pasquill auf Hillel Cohen, einen venezianischen Juden, der an den Plünderungen während der Wirren beteiligt war. Quelle: Oxford, Bodleian Library, Can. Or. 12, fol. 258r–261v.

62 Dieter Burdorf, *Einführung in die Gedichtanalyse*, 2. Aufl., Stuttgart 1997, S. 203, und allgemein auch David Heyde, *Subjektkonstitution in der Lyrik Simon Dachs*, Berlin 2010 (Frühe Neuzeit, 155).

63 Textproduzent, nach D. Burdorf, *Einführung*, ebda., S. 192.

Sein *sreyfe*-Lied führt als Melodieangabe (*benign*) *Tsur mishelo achalnu*.⁶⁴ *Tsur mishelo* ist ein Pijut, das inhaltlich den Segensspruch nach der Mahlzeit aufnimmt und normalerweise am Schabbat gesungen wird.⁶⁵ Pijutim waren im liturgischen und semi-liturgischen Raum beheimatet, in welchem solistischer Stil bzw. Einstimmigkeit die Norm war und komponierte Mehrstimmigkeit, bis auf späte und vereinzelt Ausnahmen, unüblich blieb. Traditionelle Mehrstimmigkeit ist nicht auszuschließen, jedoch aus den Sekundärquellen noch nicht belegbar.

Im Bereich Fest- und Feiertagslieder bewegt sich der aus Polen stammende Lehrer Gumprecht von Szczebrzyszyn. Er war einer der vielen osteuropäischen Juden, die im Westen um ihrer guten Ausbildung willen Anstellung fanden. Seine neue Heimat wurde Venedig, wo er um 1555 religiöse Lieder für die Festtage Chanukka und Purim schrieb. Höchst interessant ist in diesem Kontext, was er zur Melodie des Chanukkaliedes zu sagen hat:

Die Melodie gehört zu einem Lied, das beginnt mit
Ach Maidlein, was hat dir der Rocken getan.
Die Melodie ist in Deutschland verbreitet,
aber zu Venedig ist sie unbekannt.
Auch habe ich es in Eile verfasst,
darum habe ich keine andere Melodie ersonnen.

Hieraus erweist sich erneut die Betonung und Bedeutung der Melodie, ohne dass Begleitung oder Mehrstimmigkeit erwähnt wird. Dem Autor war der *mign*, die Melodie, so vertraut, dass er in seiner Zeitnot darauf zurückgriff. Gumprecht kontrafazierte hier *Ach was hat dir der Rocken gethan*.⁶⁶

64 Avery Gosfield und das *Ensemble Lucidarium* kontrafazierten ein *Tsur mishelo* aus dem süddeutschen Raum (ca. 1505–1518), München, Universitätsbibliothek, 4° Cod. ms. 757 mit dem *sreyfe*-Lied, siehe A. Gosfield, I Sing it (wie *Anm.* 58), S. 38–40, und Ensemble Lucidarium, La I storia (wie *Anm.* 58), Track Nr. 3.

65 »Der Fels, von dem wir aßen«. Mit »der Fels« wird Gott umschrieben, der den Menschen versorgte.

66 Die Strophen von »Ach was hat dir der Rocken gethan« bestehen jedoch aus jeweils sieben Zeilen im Vergleich mit Gumprechts neunzeiligem Lied. Sollte dies tatsächlich seine melodische Vorlage sein, so wäre von einer Wiederholung zweier Zeilen auszugehen. Die niederdeutsche Variante der Wanderstrophe beginnt in der Fassung des Liederbuchs der Katharina von Hatzfeld mit »Och metgen! Wat hait dir der rocken gedain«, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. germ. qu. 1489 (Mitte 16. Jahrhundert), fol. 14v, Digitalisat:

<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000449500000000>; in der oberdeutschen Fassungen der Flugschrift *Ein neues Lied, von eyner Spinnerinne* (Nürnberg um 1535), dort Str. 8 »Ach was hat dir der Rocken gethan«, Digitalisat:

<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000E40A00000000>, ebenso bei Wolfgang Schmeltzl, *Guter seltzamer vñ kuenstreicher teutscher Gesang sonderlich ettliche kuenstliche Quodlibet*, Nürnberg

Gumprechts *Purimlied*, welches im Manuskript direkt folgt, birgt ebenfalls eine aussagekräftige Vorrede in Bezug auf die intendierte Aufführungspraxis:

Auch habe ich es auf einen hübschen Gesang gemacht,
dass einem die Zeit darüber nicht lang werde.
Die Melodie hat dasselbe Maß,
wie die Von dem Kalb, das den Landsknecht auffraß
Und auf ein Lied, das hat den Preis:
Aber heb ich an mein alte Weis'.
Wer die Melodie kennt, der soll sich freuen,
wer sie nicht kennt, der soll es lesen
oder er soll nach der Melodie fragen,
wer das nicht will, der lasse es bleiben.

Beim »Lied vom Kalb, das den Landsknecht auffraß« handelt es sich um *Von einem Freyheit vnd von Cuntz zwerger* (Leipzig 1521)⁶⁷ auf eine Melodie des Augsburger Meistersingers Jörg Schiller.⁶⁸ Interessant ist das Incipit der ersten Strophe dieses Gumprecht'schen Liedes: »Ach reicher Gott im höchsten Saal«. Dies ist der Beginn des *Ritter aus der Steiermark*, ein auch im westjiddischen Raum bekannter Text, der wiederum auf die allseits beliebte Melodie des *Herzog Ernst* gesungen wurde. Jedoch war der *Herzog Ernst* nur als 9- bzw. 13-zeilige Variante bekannt, was dem 14-zeiligen Gumprecht-Text nicht entspricht.⁶⁹ Das zweite von Gumprecht erwähnte Lied, »Aber heb ich an mein alte Weis'«, ist aus einer Handschrift des späten 16. Jahrhunderts bekannt.⁷⁰

Ähnliche Freiheiten wie Elia Levita und Gumprecht von Szczebryzsyn ließen die jiddischen Autoren ihren LeserInnen über viele Jahrhunderte. Noch in

1544, dort Nr. 8 *Ein Quodlibet Tanhauser*, Secunda pars; auch geistlich kontrafiziert, siehe Kurt Hennig, *Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation*, Halle 1909, S. 121; siehe auch Lieder des Venezianischen Lehrers (wie *Anm. 27*), S. VIII–X.*

67 Spätere Ausgaben umfassen z. B. *Von einem Freyhart vnd von Contz Zwerger ein hübsches Lied*. In *des Schillers Thon*, Nürnberg 1555; *Von Einem Freyhart vnd von Contz Zwerger/ein hübsches Lied*. In *des Schillers thon*, Magdeburg 1560; für den Text und weitere Ausgaben siehe Karl Goedeke und Julius Tittmann, *Deutsche Dichter des sechzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1: *Liederbuch aus dem sechzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1867, S. 363–368; Lieder des Venezianischen Lehrers (wie *Anm. 27*), S. XI.

68 Johannes Rettelbach, »Lied und Liederbuch im spätmittelalterlichen Augsburg«, in *Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Johannes Janota und Werner Williams-Krapp, Tübingen 1995, S. 281–307: S. 301–303.

69 Lieder des Venezianischen Lehrers (wie *Anm. 27*), S. X. Zum Lied *Ritter aus der Steiermark* im jiddischen Kontext siehe D. Matut, *Dichtung* (wie *Anm. 7*), Bd. 1, S. 188–223, Bd. 2, S. 229–235.

70 Siehe dazu *Anm. 30* und die Tabelle zu Melodien.

der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bemerkte der Schreiber und Setzer Josl (Josef) Witzhausen: »Ihr mögt es lesen oder singen, wie ihr wollt«. ⁷¹ Er gab diese »Anweisung« im Vorwort zu einer Adaption des *Wigalois* unter dem Titel (*Eine schöne Geschichte von*) *König Artus' Hof*. ⁷² Weiter schrieb er: »und was sie singend lesen, gedenken sie gewiss und behalten es eine lange Zeit im Sinn«. Hier wird das »singende Lesen« zur idealtypischen Memotechnik erklärt. Es ist dabei keinesfalls anzunehmen, dass das über tausend Strophen umfassende Werk mehrstimmig gesungen wurde. Der solistische (instrumental begleitete?) oder einstimmige Vortrag ist wahrscheinlich. Wie schon mehrfach bezeugt, erlauben jiddische Autoren eine relativ große Autonomie in Bezug auf die Wiedergabe ihrer Werke, sei es bei der Frage nach Lesung oder Gesang, sei es bei der Wahl der Melodie. Dies entspricht dem in Kontrafaktur geübten und an sie gewöhnten Menschen des Spätmittelalters und der Renaissance.

Eine treffende Zusammenfassung der Situation liefert das in Amsterdam erschienene *Mizmör lethode* [Danklied] des David ben Menachem ha-Cohen. ⁷³ Zwar liegt es mit seinem Erscheinungsjahr 1644 nach der zu betrachtenden Kernzeit dieses Beitrags, doch bestätigt die Paratextforschung, dass ein so grundsätzlicher Parameter wie die intendierte Aufführungspraxis im jiddischen Kontext über Jahrhunderte stabil blieb. ⁷⁴ In seinem Vorwort bemerkt der Autor, seine Auftraggeberinnen hätten das Werk für ihre Töchter bestellt. Diesen wäre

71 Siehe Ritter *Widuwilt*. *Die westjiddische Fassung des Wigalois des Wirnt von Gravenberg*. Nach dem jiddischen Druck der Ausgabe 1699, hrsg. von Siegmund A. Wolf, Bochum 1976 (Sprach- und geschichtswissenschaftliche Texte, 1), S. 1 (Nachdruck der Edition Witzhausens, Amsterdam 1671, siehe *Anm.* 73). Für einen späteren Nachdruck mit beibehaltenem Vorwort siehe z. B. die Ausgabe Fürth 1780/1781; Digitalisat: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hebis:30:2-1114>.

72 Es handelt sich um eine altjiddische Adaption des mittelhochdeutschen *Wigalois* (1210–1220) des Wirnt von Grafenberg, thematisch zur Reihe der Artusromane gehörend. Erhaltene Handschriften dieses jiddischen *Widuwilt* datieren auf das 15., 16. und 17. Jahrhundert, stellen jedoch Kopien älterer Vorlagen dar. Die wohl berühmteste Fassung des Werkes stammt von Josel (Josef) von Witzhausen, erschienen in Amsterdam (vermutlich) 1671, siehe Achim Jäger: *Ein jüdischer Artusritter. Studien zum jüdisch-deutschen »Widuwilt« (»Artushof«) und zum »Wigalois« des Wirnt von Gravenberg*, Tübingen 2000 (Conditio Judaica, 32), S. 29–40.

73 Es handelt sich hierbei um eine Adaption einzelner biblischer Bücher in Versform. Es werden die biblischen Geschichten von der Schöpfung bis zur Gabe der Tora am Sinai wiedergegeben nebst vier der Megillot (Ruth, Hohelied, Kohelet, Esther), siehe Simon Neuberger, »The First Yiddish Book Printed in Amsterdam: Šefer Mismör Lethode«, in *European Journal of Jewish Studies* 4 (2010), S. 7–21. Das hier relevante Vorwort findet sich im Exemplar der Bodleian Library, Oxford, Opp. 4° 156. Abdruck des Vorwortes (in Transkription) bei W. Staerk und A. Leitzmann, *Die jüdisch-deutschen Bibelübersetzungen* (wie *Anm.* 30), S. 218–225. Digitalisat des Nachdrucks Hanau 1716/1717: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hebis:30:2-1388>, allerdings fehlt hier das Vorwort des Autors.

74 Shlomo Berger, *Producing Redemption in Amsterdam. Early Modern Yiddish Books in Paratextual Perspective*, Leiden 2013, S. 23f. und 57f.

es »zu langweilig, zu lesen / sie hören lieber Saitenspiel, auch süße Gesänge / hübsche Lieder hören sie lieber gesungen / darüber verdrängen sie das Lesen in der Tora«. Und weiter heißt es »... Wort für Wort gar schön übersetzt / um darin zu lesen, damit jeder es verstehen kann / in Reim gesetzt, liedweis zu singen / um mit Lust und Liebe die Zeit zu verbringen«. ⁷⁵ Hier also rügt der Autor den übermäßigen Genuss von Lautenspiel und schönen Gesängen, jedoch nicht um ihrer selbst willen, sondern weil sie vom Studium der heiligen Schriften abhalten. Er selbst bedient sich der gesanglichen Form, die er jedoch mit neuem textlichem Inhalt innerreligiös akzeptabel macht – nichts könnte gewöhnlicher sein als diese Praxis in Spätmittelalter und Früher Neuzeit.

Der anschließende Prolog ist ein bestechendes Zeugnis des Übergangs und auch der Übernahme oraler Formelhaftigkeit in die schriftliche Fixierung und spiegelt mit Sicherheit eine den damaligen KundInnen (noch) bekannte Aufführungspraxis wieder: »Hört zu und schweiget still, merkt, was ich singen will«. ⁷⁶ Die gesangliche Vortragsweise wird in *Mizmör letôde* folglich gleich mehrfach thematisiert. Der Autor hatte offenbar großes Interesse daran, dem Enthusiasmus seines sangesfreudigen, jungen und angeblich primär weiblichen Publikums entgegenzukommen.

Jiddische Werke wurden also nicht nur privat gelesen, sondern auch vorgelesen. ⁷⁷ Dieser Vortrag konnte das (Vor-)Lesen bzw. Rezitieren oder (Vor-)Singen umfassen. Dies als eine rein literarische Floskel ohne performative Relevanz abzutun, wäre verfehlt. Zwar war der – laute und vielleicht auch stille – Leseakt eine Variante, doch weisen sowohl die vielfältigen Melodieangaben als auch Anmerkungen zum Ausführenden innerhalb der Texte sowie jiddische Sekundärquellen auf die Realität und Normalität des gesungenen Vortrags hin. Es darf vorausgesetzt werden, dass nicht nur paneuropäisch-literarisches und eher regional-melodisches Material im altjiddischen Kontext verarbeitet wurden, sondern sich auch Modi der Wiedergabe glichen.

In der Einleitung zu ihrer Ausgabe von *Many Pious Women* aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bemerken Harry Fox und Justin Lewis: »One additional reason likely exists for the choice the author made to present his work in rhyming couplets. Our text was probably meant to also be aurally received. ... It is likely that our text was accompanied by some kind of melody (*nign* in Yiddish).« ⁷⁸ An anderer Stelle heißt es: »There are many indications that Yiddish

⁷⁵ Oxford, Bodleian Library, Opp. 4° 156, fol. 1v.

⁷⁶ Ebda., fol. 2r.

⁷⁷ S. Berger, *Producing Redemption* (wie [Anm. 74](#)).

⁷⁸ Harry Fox und Justin Jaron Lewis, *Many Pious Women. Edition and Translation*, Berlin 2011, S. 30f.

works of the 15th and 16th centuries were intended to be recited, or sung, to an audience. »In a manuscript there would often be a line (fitting into the rhymed structure) in which the performer teasingly asks the audience to buy him a drink before he will tell them what happens next.« The melody of the 15th-century *Schmuelbuch* was »known by the entire people of Israel« and other works were written to the same tune. ... Of course, the possibility is there for readers to perform this text aloud, alone or with others. Even imagining such a reading opens up interpretive possibilities.«⁷⁹ Fox und Lewis gehen sogar davon aus, dass es »author-performers« gab ebenso wie jiddische »Sangmeister«: »it remains uncertain as to how many additional author-performers traveled the circuit of Jewish Ashkenazi communities entertaining such audiences as they could attract.«⁸⁰

Im jiddischen Kontext entstammten die meisten Lied- und Ependichter einer gebildeten Schicht. Rabbiner, Kantoren, Gemeindediener, Schriftsteller, Schreiber, Setzer, Lehrer und Menschen aus deren Umfeld sind prominent unter den Autoren vertreten. Einige waren offensichtlich auch als Melodiengeber bekannt, denn Tonangaben tragen ihren Namen. Es bleibt offen, ob sie auch die Komponisten waren.

Ein Hinweis auf die Langlebigkeit von Melodien im jüdischen Kontext und eventuell auch auf die Singpraxis stammt von Johann Christof Wagenseil, einem christlichen Hebraisten. Seine *Belehrung der Jüdisch-Teutschen Red- und Schreib-Art* erschien 1699. Darin druckte er auch das oben erwähnte *Vinz-Hans*-Lied ab und versah es mit einer Vorrede. Diese hat zwar eine eindeutig pejorative Tendenz, könnte sich jedoch trotzdem als wertvoll im Kontext unserer Fragestellung erweisen: »Man kan auch / wie bey dem Anfang bemercket wird / dieses Geschicht-Lied in der Weise der Schlacht von Pavia singen ... Es muß dessen Thon / unter denen Juden / als welche der Melodeyen nit gar viel haben / anoch bekannt seyn. Unter uns Christen / weilen täglich aller Orten neue Singweisen erfunden werden / ist er vielleicht abkommen.«⁸¹

Ob Wagenseil hier bewusst verunglimpfen wollte oder ob er das reiche melodische Material der aschkenasischen Welt nur in Ausschnitten kannte, muss für den Moment dahingestellt bleiben. Tatsächlich war die genannte Melodie aus seiner Perspektive besonders langlebig, doch dies galt ebenso für beliebte Weisen innerhalb der nicht-jüdischen Welt. Hinzu kommt, dass das *Vinz-Hans*-Lied von

79 Ebda., S. 136.

80 Ebda., S. 40f.

81 Johann Christof Wagenseil, *Belehrung der Jüdisch-Teutschen Red- und Schreib-Art*, Königsberg 1699, S. 117.

besonderer, auch liturgischer Bedeutung und daher die Persistenz größer war. Jedoch betont auch er als außenstehender Beobachter die Melodie und keine andere gesangliche Praxis.

Dies trifft ebenfalls auf spätere christliche Hebraisten und Jiddisten sowie innerjüdische Quellen zu. Mehrstimmigkeit wird nicht erwähnt, lediglich das gemeinschaftliche Singen als solches. Johann Buxtorf bemerkte 1603 im Kontext der Beschreibung von Hochzeitszeremonien: »Am tag / wenn sie [die Braut] soll eyngesegnet werden / legt sie jhre Hochzeitliche Kleider an / vnd nutzet sich auffß schönest nach jüdischer weise: wird darnach auch von den Weibern in ein besonder Gemach geführt / die singen liebliche Hochzeitlieder vor jr her / setzen sie auff einen schönen Sässel / strälen jhr das Haar / machen jhr schöne Flächten oder Zöpffe / setzen jhr schöne Hauben auff / vnd machē jhr den Schläyer für die augen ... Bey diesem flechten oder strälen haben die Weiber ein sonderbare frewde / mit schönen Liedern zu singē / mit tantzen vnd allerley kurtzweil / daß sie die Braut frölich machen ... Vñ daß solches die Hochweisen Rabbinen die fromē Weiber desto ehe vberredtē schreiben sie im Talmud / Gott selbst habe der Eua im Paradeiß Zöpffe gemacht / vñ jhr vorge-sungen / vñ mit jhr im Paradeiß getantzet.«⁸² Jiddische zeitgenössische Texte bestätigen diese Praxis:

Seht hin: bei einem Brautlauf [Hochzeit], wenn man zum Flechten ruft,
ach, wie gern machen sie sich geschäftig.
So stehen sie da, alle um die Braut herum.
Einige singen ihr gar laut
die allerschönsten Brautlieder.⁸³

Wie aus diesen wenigen Quellen schon ersichtlich wird, liegt die Betonung auf dem gemeinschaftlichen Singen ohne jede Erwähnung von Mehrstimmigkeit. Dafür erfährt man, dass gesangliche Praxis in solchen brauchtumsgebundenen Momenten wie etwa der Hochzeit eine zentrale Stellung einnahm und in Prozessionen und anderen Festmomenten ausgeübt wurde. Dabei wird insgesamt jedoch wenig über die konkrete Aufführungspraxis ausgesagt, sondern lediglich erwähnt, dass »laut« gesungen wurde. Diese Aussage wiederholt sich mehrfach,

82 Johann Buxtorf, *Synagoga Judaica: Das ist Jüden Schul*, Basel 1603, S. 575–577.

83 Nach dem jiddischen Manuskript Cambridge, University Library, Add. 547 (kopiert im Zeitraum von ca. 1502 bis 1535), ediert bei H. Fox und J.J. Lewis, *Many Pious Women* (wie Anm. 78), S. 230f.

z. B. auch im *Sefer Shoftim* [Buch der Richter], das 1564 in Mantua gedruckt wurde. Dort heißt es, das Werk sei »zu singen mit lauter und heller Stimme«. ⁸⁴

Fazit

Warum nun soll Einstimmigkeit und Monodie als Norm der jiddischen Gesangspraxis von 1400 bis 1600 betrachtet werden? Offensichtlich ist wohl, dass man bei dieser Thematik teilweise nur indirekt argumentieren kann und hauptsächlich ein *argumentum ex negativo* bzw. *ex silentio* pflegt.

Beginnend mit dem problematischen Aspekt dieser Einschätzung muss gesagt werden: Traditionelle, nicht im westlichen Sinn professionelle, spontane Mehrstimmigkeit kann und darf nicht ausgeschlossen werden. Sie ist aus anderen europäischen Musikkulturen bekannt und auch innerjüdisch gab es durch die *Meschorerim* zwar rare, doch verbürgte mehrstimmige Praxis. Das Schweigen der Quellen in unserem Kontext bleibt jedoch beredt. Es ist auffällig, dass kein jüdischer oder christlicher Zeitgenosse Mehrstimmigkeit in Zusammenhang mit jiddischer Gesangspraxis erwähnt.

Nur ausgesprochen selten gibt es überhaupt Hinweise auf Singpraktiken, die traditionelle, nicht-professionelle Mehrstimmigkeit zumindest denkbar erscheinen lassen, während Polyphonie der jetzigen Quellenlage nach vollkommen ausgeschlossen ist. Dagegen kann man auf die solistische Vortragsweise jiddischer Epen und Lieder durch zahlreiche Referenzen der Autoren selbst schließen, die (eigene) Modi der Wiedergabe thematisieren und Handlungsspielräume für ihre RezipientInnen einräumen. Ebenso erlaubt die Analogie zur gemeineuropäischen Praxis eine Annahme des Sologesangs, der Einstimmigkeit und einer Vorliebe für Begleitung durch Saiteninstrumente wie der Laute.

Im jüdischen Kontext ist die kantillierende bzw. melodische Wiedergabe von Texten die Regel. Es war (und ist) die Norm, Tora, rabbinische Schriften, Gebete, Pijutim, Segenssprüche etc. singend wiederzugeben und sie auch singend zu studieren. Wissenschaftler wie Uriel Weinreich und ihm folgend Zelda Kahan Newman bemerkten sogar, dass die Sprachintonation des späteren Ostjiddischen mit moderner aschkenasischer Talmudintonation in wichtigen Punkten korreliert. Nach Kahan Newmans Meinung liegen die Wurzeln dieses Phänomens bereits in der Antike und sind daher auch für den Westjiddischen Raum interes-

84 O. Roman, *Be-nign* (wie *Anm. 21*), S. 158. Eine Auswertung der Termini rund um Gesang in der altjiddischen Literatur steht noch aus. Für weiterführende Informationen zu jiddischem Gesang im Rahmen von Hochzeitsbräuchen siehe Diana Matut, »With Kind Words Lean Towards Her ... Singing for the Bride and Groom in Early Modern Ashkenaz«, in: *Worlds of Old Yiddish Literature*, hrsg. von Simon Neuberg und Diana Matut (in Vorb.).

sant und relevant.⁸⁵ Wie auch immer man sich zu dieser Theorie positionieren mag, die Allgegenwärtigkeit der kantillierenden oder melodischen Vortragsweise im aschkenasischen Kontext ist nicht zu leugnen. Und anders als bei den koterritorialen Christen waren Jüdinnen und Juden selbst viel unmittelbarer mit den Texten und ihrer auditiven Realität konfrontiert, und zwar täglich und nicht nur als Rezipienten, sondern Ausführende.

Von dieser Prämisse ausgehend ist es nicht schwer sich vorzustellen, wie klein der Schritt zur Wiedergabe jiddischer Texte in gesanglicher Form war und wie nahtlos sich diese Praxis in den größeren Rahmen jüdischer Lebenswirklichkeit und Ritualpraxis einfügte.

Dies bestärkt noch einmal den Aspekt des solistischen oder einstimmigen Vortrags, dem noch andere Argumente beigeordnet werden müssen: So hatte die jüdische Bevölkerung des transalpinen aschkenasischen Raumes 1400 bis 1600 bis auf Ausnahmen wohl keine musiktheoretischen Kenntnisse. Dies verwundert nicht, zieht man die allgemeine Verbreitung von Notation kontrastiv heran. Da die Lehre der Musiktheorie primär im Raum der Kloster- und Lateinschulen oder im privaten Studium vor sich ging, wird die mangelnde Möglichkeit der Partizipation für jüdische Kinder und Jugendliche deutlich. Die erste Veröffentlichung mit Notation zu jiddischen Liedern erfolgte, wie oben bereits erwähnt, erst 1727.

Zudem liegt, will man textimmanent argumentieren, die Betonung aller Autoren auf den gesanglich relevanten Termini *lid*, *ton*, *vayz*, *shir*, *zemer* oder *nign*. Bisher fehlt eine Einzelstudie dazu, ob diese Begriffe semantisch gebunden gebraucht worden sind (wovon zumindest teilweise auszugehen ist) oder nicht. Sie werden in den sekundären Darstellungen teilweise immer noch synonym verwendet. Wichtig ist letztlich, dass keine Referenz auf chorische Aufführungspraxis, verschiedene Stimmen oder Ähnliches in den Quellen auszumachen ist. Im Vordergrund stehen Lied, Ton, Weise, Gesang und Melodie.

85 Zelda Kahan Newman, »The Jewish Sound of Speech: Talmudic Chant, Yiddish Intonation, and the Origins of Early Ashkenaz«, in *The Jewish Quarterly Review* 90 (2000), S. 293–336.