

Südarabisch-jüdische Liedformen

Von P. Dr. Lucas Kunz O. S. B., Gerleve (Westf.)

Man kann sich fragen, ob und inwieweit Hinweise auf arabisch-jüdische Liedformen wie die folgenden in dieser Zeitschrift überhaupt angebracht sind. Wir antworten, daß es nicht allein um die Form als solche geht, sondern mehr noch um ihre Überlieferung. Formen dieser Art können nämlich auch anderswo festgestellt werden. Besonders überrascht es, daß sie selbst dem gregorianischen Gesang nicht fremd sind¹ und dort gerade bei den Gesängen (Introitus, Communio, Offertorium) erkennbar werden, die ihrem allgemeinen Charakter nach mehr dem hellenistischen als dem semitischen Kulturbereich zuneigen². Es kommt noch hinzu, daß der Einflußkreis dieser Formen in der Antike überhaupt groß gewesen zu sein scheint und zumal das religiöse Liedgut erfaßte³. Um solche Fragen zu wissen, dürfte aber sowohl für die Missions- wie Religionswissenschaft nicht unwichtig sein. Darum sei an Hand der dargelegten Liedformen auf sie hingewiesen.

Die Lieder, besser Liedzyklen, um die es sich hier handelt, sind religiöse Hochzeitslieder der in Südarabien (Jemen) ansässigen Juden⁴. Im Sinne der Kabbala wird in diesen Liedern Gott als Bräutigam und das Volk Israel als Braut personifiziert. Aber Braut und Bräutigam sind entzweit. Erstere mußte aus dem Hause (Palästina, Tempel) verwiesen werden, das darum auch der Bräutigam verlassen hat. Nach der Aussöhnung aber werden beide in das alte Heim zurückkehren. Dieser Liedgedanke wird (als Hauptinhalt) stufenweise in den verschiedenen Liedarten des Zyklus durchgeführt. Als Zwischenspiel, Eröffnung oder Nachspiel dienen Alleluiaesänge (Halelôt).

Insgesamt werden fünf Formen verwendet: 1. Die Halelôt (= Alleluiaesänge; gesungen beim Anlegen der Kleider, welche die Braut dem Bräutigam als Hochzeitsgeschenk sendet). 2. Die Zäfät-Lieder (Zäfät = Hochzeit; beim

¹ Vgl. L. Kunz, Aus der Formenwelt des gregorianischen Chorals, Heft I: Antiphonen und Responsorien der Heiligen Messe, Münster 1947² und Heft II: Rhythmus und Form, 1947.

² Vgl. H. Besseler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931, S. 49.

³ L. Kunz, a. a. O., Heft I, S. 10 f.

⁴ Siehe A. Z. Idelsohn, Hebräisch-orientalischer Melodienschatz, Bd. I: Gesänge der jemenischen Juden, Leipzig 1914. Vgl. zu den nachfolgenden Erklärungen u. a. S. 10 ff. der genannten Ausgabe. Aus diesem Werk übernehmen wir die Umschreibungen der arabischen Worte. Die von Idelsohn herausgegebenen Dokumente (insgesamt vier Bände) enthalten vor allem jüdische Synagogengesänge. Für die Liedforschung bietet diese Sammlung noch manches bisher nicht ausgewertete Material. Verfasser dieses Aufsatzes hofft, einmal ausführlich darauf zurückkommen zu können.

Gang des Bräutigams in das Haus der Braut gesungen; inhaltlich Lieder der Hoffnung auf Versöhnung mit dem Messias). 3. Die Hidujôt (= Freudengesänge; Text zum Teil alphabetisch; unmittelbar nach der Trauung gesungen, inhaltlich zum Teil Bittgesänge, aus Frage und Antwort bestehend). 4. Die Nešid (= Volksgesang; zu Beginn des Hochzeitsmahles; Text enthält Bitte um messianische Erlösung). 5. Die Širôt (identisch mit „Kunstpoesie“; Lob- und Jubelgesang beim Mahl; ausgeführt mit obligatem Tanz und Händeklatschen; am Tanz sind nur Männer beteiligt). Nach jedem Nešid wird von den Gästen ein stereotyper Psalmvers, nach jedem Šira ein Alleluialied gesungen. Vom Halelôt abgesehen, werden die Zeilen aller Lieder abwechselnd von je zwei Sängern (zwei Sängerpaaire) ausgeführt, die erste Zeile von einem Einzelsänger (erster Sänger).

Die jüdisch-jemenischen Hochzeitslieder scheinen einer geistigen Bewegung des 16. Jahrhunderts ihr Entstehen zu verdanken⁵. Doch ist damit nicht gesagt, daß ihr Gedankengut und erst recht ihre Liedformen nicht einer bedeutend älteren Zeit entstammen bzw. mit ihr in Verbindung stehen können.

Inwieweit die hier genannten Liedformen formal unmittelbar von der arabischen Umwelt beeinflußt sein können, müßte einmal nachgeprüft werden. Gewisse Übereinstimmungen liegen bei den Nešid und Širôt zweifellos vor. Man kann dies u. a. auch daraus schließen, daß nach Idelsohn⁶ im vergangenen Jahrhundert ein Kommentator jemenischer Poesie, der Rabbi Jahja Qoah, unerkannt in arabische Festgeläge sich einschlich, um der ursprünglichen Ausführungsweise dieser Lieder (instrumentale Begleitung: Pauke bei den Nešid; bei anderen Liedern Ud oder Kinnôr, ein mandolinartiges Instrument, oder Flöte; der Gebrauch dieser Instrumente war den Juden von ihren Rabbi verboten) auf die Spur zu kommen. Die Hallelôt sind Eigentum der Synagoge.

Bei den folgenden Hinweisen ist das Augenmerk ausschließlich auf die Struktur der einzelnen Liedarten gerichtet. Andere formale Eigenheiten (Takt, Rhythmik, Reim) bleiben unberücksichtigt; denn gerade die Strukturanlage der Lieder bietet Möglichkeiten eines Vergleiches mit nichtarabischen Liedtraditionen. Näherhin soll auf das Vorhandensein eines dreigliedrigen Liedsatzes geachtet werden, der, ähnlich wie bei genannten Choralgesängen (siehe weiter unten), das Mittelstück in der Regel zurücktreten läßt und es als eine Art Gegensatz zu den einander angeglichene Außenteilen behandelt.

Auf das Vorhandensein solcher dreisätziger Liedformen unter den Gesängen der jemenischen Juden wird man erstmals aufmerksam, wenn man die Beschreibung jener Širôtlieder liest, die nach Idelsohn mit einem Tauših (wörtlich = Gürtel; sachlich ein Einschub zwischen zwei größeren Liedsätzen; der Name Tauših ging von dem Einschub auf das ganze Lied über; dieser Einschub ist nur bei den Širôt üblich) versehen sind.

⁵ A. a. O., S. 10.

⁶ A. a. O., S. 13.

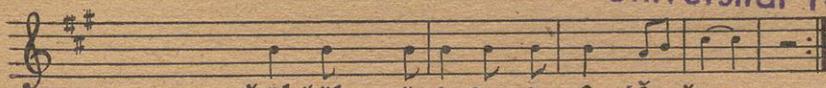
Die Tauših- oder Gürtelform wird von Idelsohn⁷ in folgender Weise beschrieben: „Die Gürtelform entsteht dadurch, daß ein Teil mitten in der Strophe plötzlich anders rhythmisiert wird. Gewöhnlich sind es drei Verse einer Strophe, die einen kürzeren Versfuß als das durchgehende Metrum und einen eigenen Reim erhalten. Diese drei Glieder, welche auch fürs Auge dadurch kenntlich gemacht sind, daß sie untereinander geordnet stehen, werden Gürtel genannt, weil es den Anschein hat, als habe der Dichter den Strophenkörper durch die Verkürzung der drei Glieder eingeschnürt oder gegürtet. Es gibt auch Tauših mit vier oder fünf Gliedern und manchmal zwei bis drei Tauših hintereinander.

Die normale Bildung der Taušihšira ist folgende: Die Strophe besteht aus drei Teilen⁸, a) einem Hauptteil, der meist Vierzeiler ist, b) der Tauših, drei kürzeren Versen als die des Hauptteiles, und c) dem Schlußteil, aus zwei Versen bestehend, die den Reim des Hauptteiles führen.“

Kurz gesagt, besitzen nach Idelsohn die Taušihširôt satztechnisch folgende Anlage: Sie bestehen aus zwei ungleich großen Außenteilen, deren Textzeilen aber gleichen Reim haben. Der Mittelteil hat wenige kurze Verse, ist darum kleiner als jeder der beiden Außenteile und hat im Text eigenen Reim. Vom Melodischen aus betrachtet, muß noch hinzugefügt werden, daß die drei Kurzverse unmittelbar nacheinander dieselbe Melodie wiederholen, was sonst im Lied nicht der Fall ist. In der von Idelsohn veröffentlichten Melodie Nr. 166⁹ z. B. handelt es sich im ersten Tauših um folgende übereinstimmenden Kurzverse (bei der letzten Wiederholung erhält der Schluß eine kleine Coda):

Tauših

Okumenisches Institut
der Universität Tübingen



1. u. 2. Sänger: ġälġäl wō-ō-fo-ně rō-‘ă-šim.
3. u. 4. Sänger: mō-dim šě-mō-u-mě-ġā-dě-šim.
1. u. 2. Sänger: mō-đim šě-mō-u-mě-ġā-dě-šim.



3. u. 4. Sänger: mi-ziw kě-bō-dō rō-‘ă-šim.

⁷ A. a. O., S. 14.

⁸ Im Original steht Zeilen statt Teilen. Es muß sich um einen Druckfehler handeln.

⁹ A. a. O., S. 133.

Da Idelsohn keine weiteren Andeutungen macht, könnte man annehmen, daß mit den Taušihširöt die Beispiele dreiteiliger Formen unter den südarabischen Hochzeitsliedern erschöpft seien. Das ist aber nicht der Fall. Es finden sich unter ihnen noch andere, aber letzten Endes doch wohl verwandte Formen der Dreiteiligkeit, die zudem im gregorianischen Choral noch mehr wiederklingen als die Taušihform.

Eine charakteristische dreigliederige Form auf kleinem Raum weist z. B. ein größerer Einzelsatz des Nešid Nr. 149 auf, dessen Melodie, viermal wiederholt, einen Gesang (Strophe?) ergibt. Die Melodie dieses Satzes sei hier wiedergegeben (Zeile I wird mit A, die Zeile II, Zwischenzeile, mit Zw, statt mit B, die letzte mit C bezeichnet):

Nešid

The musical notation consists of three staves, each with a treble clef and a 2/4 time signature. The notes are connected by a single melodic line across all staves. The lyrics are written in Arabic script below the notes.

A ā - hā - bāt hā - dā - soh

Zw 'āl lē - bo - bij

C nig - šā - roh.

Der Aufbau dieses Satzes birgt eine Reihe interessanter Einzelheiten. Zunächst achtet man darauf, daß der Text die straffe Gliederung der Melodie nicht erfordert. Der Text von A und C ist ungleich lang. Die Melodie dieser beiden Außenteile hingegen besteht auffallenderweise aus je 11 Noten (die gleichen Vorschlagnoten beider Teile nicht mitgezählt; die zwei gleichen Schlußnoten von C als nur ein Ton gerechnet). Die Taktzahl beider Teile ist zwar ungleich (im umgekehrten Verhältnis wie der Text). Da es sich aber nicht um Taktmelodien im modernen Sinne handelt, wird man in diesem Fall die gleiche Zahl der Töne — abgesehen von anderen melodischen Übereinstimmungen — als das beide Außenteile formal Bindende ansehen dürfen. Beide Teile,

A wie C, sind ferner melodisch um den Schlußton, hohes d, gruppiert. Ganz anders der kleinere Zwischensatz Zw. Er entfernt sich von diesem Grundton, strebt in die Höhe und bildet insofern einen bewußten Gegensatz zu den Außenteilen. Eine ähnliche Tendenz hat aber auch der Zwischensatz mancher Choralgesänge (siehe weiter unten).

Auch in Hidujôtliedern läßt eine verwandte dreiteilige Form sich feststellen. Die Dreiteiligkeit wird hier aber oftmals dadurch verdeckt, daß die einzelnen Melodiesätze verschieden oft wiederholt und teilweise variiert werden. Doch kann die Wiederholung selbst wieder nach einer gewissen Gesetzmäßigkeit erfolgen (siehe weiter unten).

In dem Hidujôt-Gesang Nr. 141 erscheint eine zweiteilige Grundmelodie (im Satz A) fünfmal, doch so, daß sie von der ersten Wiederholung an in stets gleicher Weise leicht variiert wird. Die ebenfalls zweiteilige zweite Melodie (wir bezeichnen sie als die Melodie des Zwischensatzes) wird einmal wiederholt, wodurch das überkreuzte Melodieschema xyxy entsteht. Die dritte (Schlußsatz-)melodie ist kurz und nur einteilig und wird einmal wiederholt. Die Wiederholung ist in ähnlicher Weise mit einer Coda versehen wie oben das zweite Melodiebeispiel.

In Beispiel Nr. 142 — es handelt sich auch dort um einen Hidujôtgesang — wird die einteilige Melodie des Satzes A zweimal, die zweiteilige des Satzes Zw dreimal, die nur einteilige des Satzes C wieder zweimal (mit kurzer Schlußcoda wie oben) wiederholt. So entsteht folgendes übersichtliche, symmetrische Wiederholungsschema (a' ist eine Variationsform von a):

(a a) (ba' ba' ba') (c c)

Bei den Zäfät-, ja auch den Halelôtlidern liegen die Verhältnisse ganz ähnlich. Beachtenswert ist es, daß in den Zäfätliedern ähnlich wie bei einigen Hidujôt die Grundmelodie des Satzes A von der ersten Wiederholung an leicht variiert wird, und ferner der Schlußsatz aus einteiligen kurzen Melodieabschnitten besteht. Vgl. u. a. das Beispiel Nr. 144. Die symmetrische dreiteilige Anlage des Hallelôt-Gesanges Nr. 143 geht aus folgendem Schema hervor:

(Alleluia) a b b b' b b a (Alleluia)

Die Buchstaben dieses Schemas beziehen sich auf den von zwei Alleluia eingeschlossenen Liedteil.

Vergleicht man nun mit dem eben Dargelegten bestimmte Gesänge des gregorianischen Chorals, so darf man überrascht sein. Gerade in den größeren liedgemäßen Antiphonen der hl. Messe (im Unterschied zu vielen Offiziumsantiphonen) lassen sich ähnliche Strukturformen wie die eben geschilderten erkennen¹⁰.

Für den Introitus *Victricem manum tuam*¹¹ z. B., der aus drei gut von einander unterscheidbaren Sätzen besteht, ist es charakteristisch, daß die größeren äußeren Teile in sich ruhen, der mittlere Teil hingegen zu beiden einen deutlichen Gegensatz bildet. Er beginnt in der Tiefe und endet in der Höhe. Vgl. hierzu den ganz ähnlichen Aufbau der Zeilen des *Nešid* Nr. 149.

In dem dreiteiligen Introitus *In nomine Domini*¹² am Mittwoch der Karwoche besteht der erste Teil aus drei Langzeilen, die aber in ihren Schlüssen auf eine verhältnismäßig lange Strecke hin melodisch übereinstimmen. Ist das nicht ein ähnliches Erweiterungsverfahren wie etwa in dem oben beschriebenen *Hidujôt*gesang Nr. 141?

Im Introitus *Laetare*¹³ besteht der Mittelsatz (*gaudete — fuitis*) aus drei gleichen, aber verhältnismäßig kurzen Zeilen mit verwandten bzw. gleichen Rhythmen. Könnte man da nicht, wenn auch ganz entfernt, an das Gürtelschema der *Taušihširôt* denken?¹⁴

Wenn aber solche Übereinstimmungen mehr sind als ein reiner Zufall, so reichen die genannten südarabischen Liedformen unmittelbar oder mittelbar in die Antike hinein und sind in ihrer Art heute noch Kunder einer alten Welt. Dies ist um so eher möglich, als ja, wie gezeigt wurde, die bestimmt altertümlichen Hallelötformen in ihrer Dreiteiligkeit und symmetrischen Anlage den übrigen Gesängen durchaus nahestehen. Auch Liedformen haben ihre Geschichte. Vielleicht können sie Wege weisen, wo andere Mittel versagen. Man beachte einmal, mehr als bisher, die Struktur der europäischen wie außereuropäischen Lied- und Melodieformen.

¹⁰ Vgl. hierzu Kunz, *Formenwelt*, Heft I.

¹¹ A. a. O., S. 16.

¹² A. a. O., S. 41.

¹³ Vgl. Kunz, *Formenwelt* II, S. 28. Wir verweisen auch auf das demnächst erscheinende Heft III dieser Sammlung, Abschnitt „Zur Textform der Choralgesänge“.

¹⁴ Es gibt in der byzantinischen Strophik noch bessere Vergleichsbeispiele, wie wir an anderer Stelle vielleicht einmal zeigen können.