

Danijel Cubelic (Religionswissenschaft), Julia Lougovaya (Papyrologie und Epigraphik), Joachim Friedrich Quack (Ägyptologie)

# Rezitieren, Vorlesen und Singen

## 1 Einleitung

Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass in der Antike weitaus häufiger als heute laut gelesen (→Lesen und Entziffern) wurde und deshalb der Lautform eine höhere Rolle als heute zukam. Dies bedeutet auch, dass man in der Formulierung von Texten darauf Gewicht gelegt hat, über den Klang zu wirken. Hierfür stehen sprachliche Mittel wie etwa Reime, Alliterationen, Assonanzen u. a. zur Verfügung.

Ebenso gibt es auch die Möglichkeit, durch explizite Angaben der Rezitationstechnik oder äußere Gestaltung der Handschriften den Vortrag zu unterstützen. In manchen Kulturen findet man auch einen übergreifenden Diskurs darüber, wie Vortragstechniken beschaffen sein sollen und wie dieses Wissen weitervermittelt wird. Diese Punkte werden unten einzeln angesprochen.

In manchen Sprachen gibt es Partikel, die Aussagen logische oder emotionale Nuancen verleihen. Dies kann auch quasi eine Anweisung zur Art des Vortrags bilden. So ist griechisches δὴ eher eine Markierung für besondere Betonung, mit fallweise sarkastischem oder bombastischem Ton, und weniger einfach ein Wort für „in der Tat“, „wahrlich“. Mandarin-Chinesisch und Japanisch verwenden satzfinale Partikel, die zum Teil eine ähnliche Rolle haben, obgleich die Menge der Partikel im Griechischen größer ist. Von ihnen haben einige eine bevorzugte oder verbindliche Stellung innerhalb des Satzes, durch welche sie als eingebaute Anleitungen für Lesung und Rezitation dienen können, da sie Grenzen von Teilsätzen und anderen Worteinheiten anzeigen. Dies war von besonderem Nutzen, da in den Handschriften die Wörter normalerweise fortlaufend geschrieben waren und es wenige oder keine graphische Markierungen für Satzgrenzen gab.<sup>1</sup>

---

Dieser Beitrag ist im SFB 933 „Materiale Textkulturen“ entstanden, der durch die DFG finanziert wird.

---

<sup>1</sup> Denniston 1950<sup>2</sup>.

## 2 Paratextuelle Angaben zu Rezitationstechniken in Handschriften

In Ägypten ist es üblich, bei Ritualtexten die Einleitung „Worte sprechen“ zu verwenden, die dadurch so sehr mit der traditionellen Religion konnotiert war, dass in der Sprache des christlichen Ägypten diese Wendung die Spezialbedeutung „Zauberworte rezitieren, Orakel verkünden“ erhielt. Sie steht prinzipiell neben etlichen weiteren Anweisungen, mit welchen konkrete z. B. manuelle Handlungen gefordert werden; d. h. das Vortragen ist nur eine von etlichen Aktivitäten, welche im Zusammenhang mit der Durchführung eines Rituals stattfinden, wenngleich es fast immer eine der beteiligten Komponenten ist; d. h. ein reines Vortragen ohne Aktionen ist ebenso atypisch wie ein Agieren ohne Rezitation.

Über die Rezitation als solche hinaus können auch speziellere Anweisungen getroffen werden. Einige Handschriften sprechen von einem „Chor der Taktgeber“, der also Gesang und rhythmische Untermalung verbindet; andere sprechen von einem „Gesang der beiden Ufer/Seiten“, also antiphonalen Chören.<sup>2</sup>

In manchen speziellen kultischen Situationen werden auch Ausspracheformen thematisiert, welche von normaler menschlicher Sprache deutlich abweichen. So werden in Ägypten Affen mit ihrem morgendlichen Kreischen als Anbeter des Sonnengottes verstanden, und Menschen behaupten in manchen Texten, sich ihnen zugesellt und im Vortrag angepasst zu haben. Im Ritual zum Eintritt in die Kammer der Finsternis, welches die Initiation in die Geheimnisse der Schreibkunst beinhaltet, wird auch das Gebell als löbliche Klangäußerung angesprochen, weil Hunde mit den Gottheiten der Weisheit assoziiert werden.

Angaben über die Vortragsweise finden sich wohl auch in einer religiösen Komposition, die heute als „Mythus vom Sonnenauge“ oder auch „Heimkehr der Göttin“ bekannt ist. Diese beinhaltet vor allem Gespräche zwischen einem Hundsaften und einer nubischen Katze, welche als Verkörperungen ägyptischer Gottheiten zu verstehen sind. Jeder neue Abschnitt beginnt mit der Formel „die kleinen ...“, wobei verschiedene abstrakte Ausdrücke gebraucht werden, deren Übersetzung nicht immer einfach ist. Es folgt jeweils die Angabe „seine/ihre Stimme ebenso“.

In griechischen Dramen ist es in den Manuskripten üblich, Sprecherwechsel oder den Auftritt des Chores zu markieren. Eigentliche Bühnenanweisungen sind jedoch selten und beziehen sich meist nicht auf die Ausspracheweise von Wörtern, sondern auf nicht-verbale Klangelemente. So wird im Drama *Ichneutai* („Die Spurensucher“) des Sophokles in einem Fragment die Anweisung „Geräusch“ gegeben (P. Oxy IX 1174, Kol. V. 2, ροῖβδος). Im P. Oxy XVIII 2161, der Reste von Aischylos' Satyrspiel *Diktyoulokoï* („Die Netzzieher“) überliefert, wird durch *ποππυσμός* in Kol. II.5 ein Schnalzen

<sup>2</sup> Assmann 1969, 246–262.

der Lippen angezeigt. In einem Papyrus, der ein Fragment einer sonst unbekanntes Tragödie überliefert und einen Dialog zwischen Priamos, Cassandra, Deiphobus und einem Chorus enthält, ist das Wort  $\psi\delta\acute{\eta}$  „Gesang“ über die von Cassandra gesprochenen Worte geschrieben und könnte anzeigen, dass sie eine Melodie vortragen soll (P. Oxy XXXVI 2746).<sup>3</sup>

Mutmaßlich wenigstens teilweise in der Tradition ägyptischer stehen griechischsprachige magische Handbücher aus Ägypten, die insbesondere aus der römischen Kaiserzeit erhalten sind. In ihnen gibt es Anweisungen dazu, wie bestimmte Worte und Sätze ausgesprochen werden sollen. Gelegentlich gibt es Anleitungen zum Zeitpunkt wie „morgens“ oder „der Sonne gegenüber“ (PGM V.236) oder die Anzahl der Wiederholungen, insbesondere drei- oder siebenmal. Um etwa Fieber zu bekämpfen, soll das Folgende getan werden: „Nimm Öl in deine Hände und sprich siebenmal ‚Sabaoth‘, zweimal den üblichen (Zauberspruch)“ (PGM VII.211). Jedoch finden sich selten Angaben, in welcher Stimmlage vorgetragen werden soll und ob überhaupt laut rezitiert wird. Explizit wird Letzteres in einem Verfahren gemacht, bei dem es darum geht, die Gunst einer Frau zu gewinnen. „Aphrodites Namen, den keiner rasch erkennt. ‚Nepheriêri‘: [...] Willst du die Gewogenheit einer schönen Frau gewinnen, halte dich drei Tage rein, räuchere Weihrauch und rufe darüber diesen Namen, und wenn du zu der Frau hingetreten bist, sprich den Namen siebenmal im Herzen, auf sie blickend, und so wird es zum Erfolg führen. Tu es sieben Tage lang!“ (PGM IV.1265–1274).

In einem Text aus dieser Gruppe, der heute als „Mithras-Liturgie“ bezeichnet wird, ist eine Beschreibung von Lauten überliefert, die für sich allein sowie während der Rezitation hervorgebracht werden sollen: „Dann pfeife in langem Pfeifen, dann schnalze und sprich *voces magicae*“ (PGM IV.560–561). Bemerkenswerterweise kommt der Ausdruck für den schnalzenden Laut von derselben Wurzel wie der im oben erwähnten Satyrspiel verwendete  $\pi\acute{o}\pi\pi\upsilon\sigma\omicron\nu$ . Die anschließend folgenden magischen Ausdrücke bestätigen, dass der intendierte Klang durch schnalzende Lippen produziert wurde, da Labiallaute in ihm prominent vertreten sind:  $\pi\rho\pi\rho\phi\epsilon\gamma\gamma\eta$   $\mu\omicron\rho\iota\omicron\varsigma$   $\pi\rho\phi\upsilon\rho$   $\pi\rho\phi\epsilon\gamma\gamma\eta$  usw. Das Phänomen, dass Magier oftmals mit Zischen, Schnalzen und ähnlichen unartikulierten Lauten operieren, wird auch bei Nikomachos von Gerasa, Excerpta 6 angesprochen.<sup>4</sup>

Eine Schnittstelle von magischem Ritual und theatralischer Performanz ist vielleicht in einem besonders bemerkenswerten Text zu fassen, der auf einem →Papyrus des 4. Jahrhunderts n. Chr. überliefert ist und eine Prozedur beschreibt, durch die man ein Orakel des Sarapis erhalten kann. Der Spruch beinhaltet eine Kombination griechischer und koptischer Anrufungen an Gottheiten ebenso wie *voces magicae*,

<sup>3</sup> Gammacurta 2006.

<sup>4</sup> Von Jan 1962, 277.

und es gibt eine genaue Beschreibung, wie man eine Abfolge von Vokalen aussprechen, ja sogar richtiggehend inszenieren soll:

Das A mit geöffnetem Mund, wie Wogen rollend,  
 das O gepreßt, wie in Atemnot,  
 Das ‚lao‘ zu Erde, Luft und Himmel,  
 das E wie ein Hundskopffaffe,  
 das O wie oben angegeben,  
 das Ê freudig hauchend,  
 das Y nach Hirtenart, lang (PGM V, 24–30).

In manchen Texttypen ist es üblich, die Vortragsweise dadurch anzugeben, dass man auf ein Lied verweist, dessen Melodie zugrunde gelegt werden soll, so etwa in manchen biblischen Psalmen und in koptischen Liedersammlungen.<sup>5</sup> Dieses Prinzip funktioniert, solange das als Basis dienende Lied in der Kultur bekannt bleibt, führt aber dazu, dass nach einem kulturellen Bruch eine Rekonstruktion der Gesangsweise kaum noch möglich ist.

### 3 Layout-Gestaltung und Notation für den Vortrag

Prinzipiell sind in antiken Handschriftenkulturen Texte vielfach ohne explizite Angabe von Worttrennung, Interpunktion oder Absätzen einfach in scriptio continua gehalten, nicht einmal Wörter sind voneinander durch Zwischenräume getrennt. Es gibt aber fallweise Möglichkeiten, durch bewusstes →Gestalten des Textes den Vortrag zu erleichtern. In ägyptischen Texten ist insbesondere im Neuen Reich (ca. 1550–1070 v. Chr.) belegt, dass Verse durch rote Punkte voneinander abgetrennt werden. Darüber hinaus gibt es auch ein Symbol für die Strophe als größere Einheit. Später (ab ca. 600 v. Chr.) wird stattdessen gerne jeder Vers stichisch für sich geschrieben.

In einigen Texten der ptolemäischen und römischen Zeit gibt es darüber hinausgehend Angaben, welche durch Punkte jede Ausspracheeinheit voneinander abtrennen bzw. durch Kreuzchen anzeigen, dass zwei aufeinander folgende Wörter gemeinsam erst eine Ausspracheeinheit bilden.<sup>6</sup>

Traditionelle Ritualtexte wurden zumindest an manchen Orten in das jüngere graphische System der demotischen Schrift umgesetzt. Dabei wurden für Wörter und grammatische Formen, die in der jüngeren Sprache nicht mehr üblich waren, fallweise lautlich identische oder ähnliche Wörter geschrieben, so dass diese Notationsweise die Rezitation im Kult förderte, auch wenn sie der semantischen Transparenz

<sup>5</sup> Junker 1908–1911.

<sup>6</sup> Hoffmann 2008.

abträglich war.<sup>7</sup> Aus solchen Vortragsweisen entwickelt sich auch die Haltung, dass der rituelle Vortrag in einer altheiligen Sprache der Gottheit besonders willkommen sei, auch wenn der Sinn unverständlich werde, wie es der neuplatonische Philosoph Jamblich (ca. 240/250–325 n. Chr.) überliefert (De mysteriis VII, 4).

Etwa mit Beginn der römischen Kaiserzeit finden sich in wenigen Handschriften auch Andeutungen der (in der ägyptischen Schrift normalerweise nicht explizit ausgedrückten) Vokale. Sie beruhen insbesondere darauf, kurze ägyptische Worte zu schreiben, die in der Aussprache auf einen Vokal reduziert sind.

Dieses System verschwindet bald wieder; stattdessen werden bevorzugt griechische Schriftzeichen verwendet; zuerst nur für die Angabe der Tonvokale, später auch des gesamten Lautkörpers. Hieraus entwickelt sich letztlich die koptische Schrift, die griechische Zeichen mit einigen aus der indigenen demotischen Schrift stammenden Zeichen (zur Angabe im Griechischen nicht vorhandener Laute) kombiniert.<sup>8</sup>

Auch in anderen ursprünglich rein konsonantischen Schriften (besonders für semitische Sprachen) wurden sekundär Notationssysteme für Vokale und sonstige Feinheiten der Aussprache etabliert, die mit der Rezitation religiös wichtiger Texte zu tun haben. Ein hochkomplexes und detailliertes System von Aussprachemarkierungen wurde für die hebräische Bibel entwickelt, in welcher das masoretische System der Punktation nicht nur die Vokale phonetisch genau markiert, sondern auch Details des Vortrags mit Markierung der Tonsilbe ebenso wie in verschiedenem Grade verbindenden und trennenden Akzenten.

Die arabische Schrift ist ebenfalls konsonantisch. Existierten frühe Formen auch schon in vorislamischer Zeit, förderte der Kontakt mit nicht-arabischsprachigen Gesellschaften eine rasche Weiterentwicklung der Schrift.<sup>9</sup> Die frühesten Koranmanuskripte wurden Mitte bis Ende des 7. Jahrhunderts n. Chr. angefertigt, auch wenn uns aus dieser Zeit nur Fragmente erhalten sind. Sehr früh sind erste Versuche auszumachen, über diakritische Zeichen wie rote und grüne Punkte verschiedene Buchstaben zu unterscheiden und so die Mehrdeutigkeiten der arabischen Schrift auszugleichen.<sup>10</sup> Das Fehlen von Zeichen für Kurzvokale gestaltete sich ebenfalls als Herausforderung. Auch hier wurde die vorislamische arabische Schrift über die Einführung von Vokalzeichen angepasst, um eine verlässlichere Aussprache- und Rezitationshilfe gerade auch für die nicht-arabischsprachigen Neumuslime zu gewährleisten.<sup>11</sup>

Die Einteilungsform im Koran ist die Sure, von der der Koran 114 besitzt und die wiederum in Verse (*āyāt*) unterteilt sind. Die Länge der Suren variiert stark, die

<sup>7</sup> Quack 2011.

<sup>8</sup> Quack (im Druck).

<sup>9</sup> Sourdel-Thomine u. a. 1978<sup>2</sup>, 1113a.

<sup>10</sup> Baker 2007, 12ff.

<sup>11</sup> Baker 2007, 20.

kürzeste Sure hat drei Verse, die längste Sure 286. Nach der Eröffnungssure sind die Suren nicht ganz konsequent der Länge nach geordnet. Alle Suren haben Nummern und Namen, die als Gedächtnisstütze beim Auswendiglernen nützlich sein können. Zum Zwecke der besseren Memorierung und Rezitation innerhalb der religiösen Alltagspraxis wird der Korantext bisweilen in 30 gleichgroße Teilschriften (*'ağzā'*) gegliedert, so dass er an den 30 Tagen des Monats Ramadan rezitiert werden kann. Diese Ausgaben enthalten zahlreiche Rezitationshilfen, die den Vortragenden anleiten. Notationen geben Hinweise zu Längen, Pausen oder Auslassungen. Bisweilen gibt es darüber hinaus Hinweise, an welchen Stellen Vortragende und Zuhörer eine rituelle Niederwerfung vornehmen sollten.<sup>12</sup>

Die griechische Schrift (und die von ihr abgeleitete lateinische) geben Vokale grundsätzlich an. Auch hier kann man aber einen Prozess fassen, der zur Herausbildung weiterer vortragsrelevanter Zeichen führt. In griechischen Inschriften der archaischen und klassischen Zeit finden sich lediglich gewisse Markierungen zu Wortgrenzen, zusammengehörigen Ausdrücken oder metrischen Verseinheiten. Unterschiedliche Formen dieser Marker beruhen nicht auf unterschiedlichen Funktionen, sondern folgen lokalen Gebräuchen, ebenso die Häufigkeit der Verwendung.<sup>13</sup>

Ab der hellenistischen Zeit beginnen Interpunktionszeichen zu erscheinen, die der Unterstützung des Verständnisses und wohl auch der Rezitation dienen, obwohl nie regelmäßig. Sie markieren insbesondere Pausen, wohl von unterschiedlicher Länge, wie das Innehalten der Stimme im Vortrag (wie ein heutiges Komma), oder einen schließenden Satzakzent (wie ein heutiger Punkt). Ebenfalls in der hellenistischen Zeit entstehen Zeichen für die Aussprache, so insbesondere für einen Hauch oder dessen Fehlen im Anlaut, die verschiedenen Akzente und gelegentlich Silbenlänge.<sup>14</sup>

Spezifisch musikalische Notation ist bereits in keilschriftlichen Texten des 14. Jahrhunderts v. Chr. überliefert, auch wenn die genaue Deutung die heutige Forschung vor Probleme stellt.<sup>15</sup> In späterer Zeit entwickeln die Griechen alphabetische Zeichen für die Aufzeichnung von Melodien ebenso wie nicht-alphabetische Zeichen für rhythmische Strukturen. Diese Symbole wurden oberhalb der Silben einer poetischen Zeile notiert und gaben an, wie der Vers vorzutragen war. Dieses System ist in etwa einem Dutzend Papyri und Inschriften der hellenistischen und römischen Zeit sowie in vier Gedichten eines Kithara-Spielers namens Mesomedes zu finden, die in der späteren handschriftlichen Tradition mit ihrer originalen Notation überliefert sind. Die Papyri mit musikalischer Notation enthalten insbesondere Anthologien von Rezitativen und Arien, die entweder aus der klassischen Tragödie, besonders Euripi-

<sup>12</sup> Nelson 2001, 4f.

<sup>13</sup> Jeffery 1961.

<sup>14</sup> Turner 19872, 8–12; Laum 1928.

<sup>15</sup> Krispijn 2001.

des entnommen sind, oder späteren hellenistischen Werken, deren Aufführung eine übliche Form der Unterhaltung in der hellenistisch-römischen Zeit darstellte. Einige enthalten Notationen für instrumentale Aufführungen, die eventuell in Verbindung mit Gesang standen. Inschriftliche Belege bezeugen Gesangsaufführungen für religiöse Zwecke, so Paeane für Apoll in Delphi und ein Hymnus an Asklepios in Epidauros. Letzteres ist der einzige erhaltene Beleg für musikalische Notation bei einem Hexameter, und bemerkenswerterweise findet sich die Partitur nur über dem ersten Vers, was deutlich anzeigt, dass in allen Versen dieselbe Melodie verwendet werden sollte. Dies könnte die traditionelle Art gewesen sein, wie hexametrische Kompositionen vorgelesen wurden.<sup>16</sup>

## 4 Metatexte über den Vortrag und seine Lehre

Informationen über die Rezitations- und Gesangstechnik der ägyptischen Priester liefert insbesondere das „Buch vom Tempel“. Dort wird vom Oberlehrer des Tempels angegeben, er solle die Kinder der Priester unterrichten und ihnen dabei auch Techniken des Singens sowie des rituellen Kreischens beibringen. Von der Kunst der ägyptischen Priester, Vokale in Verbindung mit den Planeten zu rezitieren, berichtet auch Demetrios, *Peri Hermeneias* § 71: „In Ägypten preisen die Priester sogar die Götter durch die sieben Vokale, indem sie diese der Reihe nach ertönen lassen, und statt Aulos und Kithara wird der Schall dieser Buchstaben gehört wegen ihres Wohlklanges“.

In Griechenland scheint die Frage der Vortragsweise ab dem späten 5. Jahrhundert v. Chr. ein Studienobjekt geworden zu sein, aber alle Zeugnisse dafür sind indirekt. Aus erhaltenen literarischen Texten wissen wir, dass Lautstärke, Ton und Rhythmus zuerst von Dichtern betrachtet wurden, und dann von Schauspielern, die letztlich die poetischen Werke aufführten. Die Bedeutung von Stimmmodulationen, um Emotionen wiederzugeben sowie den Zuhörern zu gefallen, wurde nicht nur für dramatische Aufführungen erkannt, sondern begann auch, die Rednerausbildung zu beeinflussen, wie Plato und Aristoteles erkannten, wenngleich missbilligten. Sie meinten, dass der mündliche Vortrag deshalb große Macht habe, weil er die Hörschaft verderben könnte (Aristoteles, *Rhetorik* 1403b–1404a). Folglich sehen sie die Beweise oder Mittel zur Überzeugung als angemessenes Studienobjekt an, während Fragen der Strukturierung und des Stils einer Rede für Klarheit und Präzision wichtig sind.

Da die Manuskriptüberlieferung einseitig ist, sind es die Werke von Platon und Aristoteles mit ihrer Ablehnung gegenüber dem Fokus auf der Vortragsweise, die

<sup>16</sup> West 1992; Pöhlmann u. West 2001.

uns erhalten sind, nicht etwa die Eleoi („Jammerreden“) des Thrasymachos von Chalkedon, in dem er behandelte, wie Mitgefühl erregt werden kann und bei der Behandlung der Vortragsweise mutmaßlich Reden als dem Schauspiel ähnlich ansah (Aristoteles, Rhetorik 1404a). Die zahlreichen Werke zur Rhetorik und generellen Ausbildung, die aus dem Hellenismus und der Spätantike erhalten sind, führen die Tradition fort, sich vor allem auf das zu konzentrieren, was gesagt werden muss, und bei der Frage, wie es gesagt werden soll, eher den Stil als die Vortragsweise zu behandeln. Es kann kaum bezweifelt werden, dass Letzteres von Bedeutung war, doch wurden die Lehren vielleicht vom Lehrer an die Schüler vermittelt, ohne niedergeschrieben zu werden.

Im elften Buch der *Institutio oratoria* („Lehrbuch der Redekunst“) spielt Quintilian auf solche an, welche die Position vertreten, nur eine nicht einstudierte Vortragsweise sei des Menschen würdig, wie es Aristoteles meint, setzt sich aber rasch dagegen. Es scheint, als ob ein Konzept sich beharrlich hielt, dass die Rede ungekünstelt und natürlich sein müsse, um wahrhaftig und ernstzunehmen zu sein, während die Realität anders aussah. Ohne die Möglichkeit natürlicher Veranlagung geringzuschätzen, ist Quintilian überzeugt, dass wirkliche Perfektion nur erzielt werden könne, wenn man der Natur durch Kunst und Übung beistünde. Da der Vortrag seiner Meinung nach von Stimme und Gestik abhängt, spricht er beide Dinge ausführlich an, wobei er die natürlichen Charakteristika der menschlichen Stimme und wie sie gebraucht werden sollte, und die Unterschiede in Lautstärke, Ton und Rhythmus behandelt. Er gibt auch Rat darüber, wie man seine Stimme pflegen sollte, beginnend mit Sorge um die generelle Gesundheit bis hin zu Stimmübungen durch Rezitationen, Verbesserung der Aussprache und Diktion, und mit angemessener Aufmerksamkeit für die Diktion (Quintilian, *Institutio oratoria* XI, 3, 1–65).

Die Kunstform und Wissenschaft von der Rezitation des Koran (*‘ilm al-tağwīd*) verfügt über ein enges, ausdifferenziertes Regelwerk, welches darauf achtet, dass die Tradition der Koranrezitationen in ihrer exakten Formulierung und Stimmlage bewahrt und trotz ihrer Musikalität nicht vermischt wird mit Gesang oder Musik.<sup>17</sup> Der Koran stellt damit weniger eine religiöse Schrift dar, die man liest, sondern eine Rezitation, die es gilt über mündliche Repetition zu memorieren. Er wird erst dann zum Koran, wenn er rezitiert und gehört wird. Zurückzuführen ist die Betonung auf orale Aspekte der Tradition auf die Vorstellung, dass der Sprecher des Korans Gott selbst ist, der sich an Muhammad wendet.<sup>18</sup> Dem richtigen Hören und der Reproduktion der auf arabisch formulierten göttlichen Worte wird deshalb besondere Aufmerksamkeit geschenkt. *Tağwīd* stellt die Kodifizierung eben jenes Klangs der Offenbarung dar, wie sie dem Propheten Muhammad gesandt wurde. Die Kunstform der Koranrezitation kann deshalb auch nicht aus Büchern gelernt werden, sondern wird

<sup>17</sup> Kermani 2003, 171ff.

<sup>18</sup> Graham 1993, 81ff.



oral vermittelt<sup>19</sup>. Die zahlreichen →Metatexte, welche die Rezitation und ihre Regeln beschreiben, stellen eine Ergänzung zur mündlichen Überlieferung dar und sollen dem Studierenden helfen, das Gelernte zu wiederholen oder beschreiben die religiöse Wirkmächtigkeit der Koranrezitation. Die Ausbildung zum Rezitator (*qārī'*) wird über Lehrer-Schüler Bindungen weitergegeben. Die Rezitation darf dabei nicht als Vorlesen verstanden werden, sondern stellt eine Form des Kunstlieds dar, das mit dem Klang der Sprache, ihren Dehnungen, Nasalierungen, Reimen, Versen, Pausa und mit Klangkompositorik und Rhythmik arbeitet.<sup>20</sup> Zu erreichen ist keine eigene Interpretation, sondern eine möglichst mimetische Annäherung an das Vorbild mit nur geringen Freiheiten der Improvisation in einem spezifischen Rahmen von Rezitationstraditionen. Jedes Detail, jeder Buchstabe und jeder Punkt gilt als von Gott in dieser Form offenbart. Es existieren nicht nur kanonische Rezitationen, sondern auch eine reiche theologische Lobliteratur auf die Segnungen der Koranrezitation.<sup>21</sup> Sie darf nur auf Arabisch erfolgen und wird schon heranwachsenden Kindern in der Schule beigebracht. Der Titel des Hafiz (*ḥāfiẓ*), den man bei kompletter Beherrschung des Koran erhält, ist hoch angesehen und es gilt als ein Ausdruck einer gelungenen Erziehung, zumindest einen Teil des Korans memoriert zu haben und wiedergeben zu können.<sup>22</sup> Rezitationen sind öffentliche, in großen Gruppen als besonders segensreich geltende Ereignisse. Die Metatexte der Koranrezitation vermitteln darüber hinaus spezifische Praktiken zur Vorbereitung des Memorierens und des Vortragens. Körper und Herz sollen zu einem würdigen Resonanzraum der Anwesenheit göttlicher Worte gemacht, äußere und innere Reinheit angestrebt werden.<sup>23</sup>

## Fallbeispiel: Das Lied des Seikilos

Im Jahr 1883 trat bei Bauarbeiten für eine Eisenbahn ein Grabmonument in Form einer beschrifteten Säule in der Nachbarschaft von Aydın, dem alten Tralleis, im Herzen des Tals des Flusses Menander in Kleinasien zutage. Die Säule, die sich heute im Nationalmuseum in Kopenhagen (inv. 14897) befindet, trug einst eine Statue eines Geehrten, Seikilos, der noch zu Lebzeiten auch eine Grabinschrift für sich selbst in Auftrag gab.<sup>24</sup>

<sup>19</sup> Nelson 2001, 14ff.

<sup>20</sup> Kermani 2003, 39f. und 182 ff.

<sup>21</sup> Afsaruddin 2002.

<sup>22</sup> Graham 1993, 104ff.

<sup>23</sup> Kermani 2003, 226.

<sup>24</sup> Pöhlmann u. West 2001, 88–91, Nr. 23.



**Abb. 1:** Grabsäule mit dem Lied des Seikilos aus Tralleis (CC BY SA, National Museum of Denmark, Copenhagen).

Die Grabinschrift besteht aus drei Teilen. Der erste (Zeile 1–5) ist ein elegischer Distichos:

εἰκὼν ἢ λίθος | εἰμί· τίθησι μὲ | Σεῖκιλος ἔνθα  
μνήμης ἀθανάτου | σῆμα πολυχρόνιον.

Ich, der Stein, bin das Abbild. Seikilos hat mich hier aufgestellt als langdauerndes Zeugnis unsterblichen Andenkens.

Unten auf der Säule steht eine Nachschrift, welche erneut den Auftraggeber des Monumentes mit dem identifiziert, zu dessen Andenken es errichtet wurde:

Σεῖκιλος Εὐτέρ(που)·|ζῆ.

Seikilos, Sohn des Euterpos, zu Lebzeiten.

Zwischen diesen beiden konventionellen Bestandteilen einer Grabinschrift ist ein kurzes Lied eingemeißelt:

ὅσον ζῆς, φαίνου, |  
μηδὲν ὄλωσ σὺ | λυποῦ·  
πρὸς ὀλίγον ἐστὶ τὸ ζῆν, |  
τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ.

Solange du lebst, tritt in Erscheinung,  
Sei wegen gar nichts betrübt:  
Eine kurze Spanne ist das Leben,  
die Zeit verlangt, dass ein Ende sei.

Über jeder Silbe im Lied gibt es eine musikalische Notation, die anzeigt, wie sie gesungen werden soll. Man hat vielfach versucht, die Melodie zu reproduzieren und mit modernen Parallelen zu illustrieren, doch kann keine vollständige Gewissheit erzielt werden. Die Notation konnte allerdings etabliert werden, und da das Lied in Gänze erhalten ist, kann es als ältestes griechisches Originalzeugnis einer vollständigen musikalischen Komposition gelten. Zudem handelt es sich um die einzige Partitur für ein Lied, das weder aus dem religiösen noch dem theatralischen Zusammenhang kommt. Motiv, Syntax und Metrum (das, wie man anhand der musikalischen Notation sehen kann, ein Vierzeiler mit katalektischen jambischen Dimetern ist) der Komposition deuten auf eine Art Volkslied hin.



Abb. 2: (aus Crusius 1893, Taf. 1).

In der jüngsten ausführlichen Diskussion über griechische musikalische Notation wird dieses Beispiel folgendermaßen verstanden:<sup>25</sup>

Ὁ - κον ζῆις, φαί - νου,  
 μη - δὲν ὄ - λωσ cὺ λυ - ποῦ,  
 πρὸς ὀ - λί - γον ἐς - τι τὸ ζῆν,  
 τὸ τέ - λωσ ὁ χρό - νοσ ἀπ - αι - τεῖ.

## Literaturverzeichnis

- Afsaruddin (2002): Asma Afsaruddin, „The Excellences of the Qur’an: Textual Sacrality and the Organization of Early Islamic Society“, *Journal of the American Oriental Society* 122, 1–24.
- Assmann (1969): Jan Assmann, *Liturgische Lieder an den Sonnengott. Untersuchungen zur altägyptischen Hymnik* (Untersuchungen zur altägyptischen Hymnik 1), Berlin.
- Baker (2007): Colin F. Baker, *Qur’an Manuscripts. Calligraphy, Illumination, Design*, London.
- Crusius (1893): O. Crusius, „Zu neuentdeckten antiken Musikresten“, *Philologus* 52, 160–200.
- Denniston (1950<sup>2</sup>): John D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford.
- Gammacurta (2006): Tatiana Gammacurta, *Papyrologica Scaenica*, Alessandria.
- Graham (1993): William Albert Graham, *Beyond the Written Word: Oral Aspects of Scripture in the History of Religion*, Cambridge.
- Grapow (1936): Hermann Grapow, *Sprachliche und schriftliche Formung ägyptischer Texte*, Glückstadt.
- Hoffmann (2008): Friedhelm Hoffmann, „Zur angeblichen musikalischen Notation in einer ägyptischen Osirisliturgie“, in: Benedikt Rothöhler u. Alexander Manisali (Hgg.), *Mythos & Ritual. Festschrift für Jan Assmann zum 70. Geburtstag*, Berlin, 71–76.
- von Jan (1962): Karl von Jan, *Musici scriptores Graeci*, Hildesheim (Erstausgabe Leipzig 1895).
- Jeffery (1961): Lilian H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford.
- Junker (1908–1911): Hermann Junker, *Koptische Poesie des zehnten Jahrhunderts*, Berlin.

<sup>25</sup> Pöhlmann u. West 2001, 89.

- Kermani (2003): Navid Kermani, *Gott ist schön. Das ästhetische Erleben des Koran*, München.
- Krispijn (2001): Theo J. H. Krispijn, „Musik in Keilschrift: Beiträge zur altorientalischen Musikforschung 2“, in: Ellen Hickmann, Anne Draffkorn Kilmer u. Ricardo Eichmann (Hgg.), *Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnung: Musikarchäologie in der Ägäis und Anatolien/The Archaeology of Sound Origin and Organization: Music Archaeology in the Aegean and Anatolia* (Orient-Archäologie 10; Studien zur Musikarchäologie 3), Rahden, 465–479.
- Laum (1928): Bernhard Laum, *Das alexandrinische Akzentuationssystem*, Paderborn.
- Meyer-Dietrich (2011): Erika Meyer-Dietrich (Hg.), *Laut und Leise. Der Gebrauch von Stimme und Klang in historischen Kulturen*, Bielefeld.
- Nelson (2001): Kristina Nelson, *The Art of Reciting the Qur'an*, Kairo.
- Pöhlmann u. West (2001): Egert Pöhlmann u. Martin L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford.
- Quack (2011): Joachim Friedrich Quack, „Old Wine in new Wineskins? How to write Classical Egyptian rituals in more modern writing systems“, in: Alex de Voogt u. Joachim Friedrich Quack (Hgg.), *The Idea of Writing II. Writing across Borders*, Leiden/Boston, 219–243.
- Quack (in Druck): Joachim Friedrich Quack, „How the Coptic Script came about“, in: Peter Dils, Eitan Grossman, Tonio S. Richter u. Wolfgang Schenkel (Hgg.), *Language Contact and Bilingualism in Antiquity: What Linguistic Borrowing into Coptic Can Tell us about it*.
- Sourdél-Thomine u. a. (1978): Sourdél-Thomine, Alī Alparslan, M. Abdullah Chaghatai, „Khaṭṭ“, in: P. Bearman, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel u. W. P. Heinrichs (Hgg.), *Encyclopaedia of Islam*<sup>2</sup>, Bd. 4, Leiden, 1113a–1130b.
- Turner (1987<sup>2</sup>), Eric G. Turner, *Greek Manuscripts of the Ancient World*, London.
- West (1992): Martin L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford.

