



## DAS HOHELIED: EIN SCHILLERNDENDES WUNDER

*Jan Fokkelman*

Der Text dieser Woche, das Hohelied, ist das „fla/eshiest“ (funkelndste / sinnlichste) Buch der Bibel. Aber wie buchstabiere ich das Wort „fla/eshy“? Mit einem a oder mit einem e? Was für eine Überraschung: Beide Möglichkeiten treffen ins Schwarze. Das Hohelied ist „fleshy“ (sinnlich, mit einem e), weil diese Lyrik des Verlangens sich auf den Körper des / der Geliebten richtet, aber gleichermaßen bietet das Hohelied eine atemberaubende Reihe Glanzlichter (*flashes* mit einem a). Es ist das einzige Buch der Bibel, das in Dialogform abgefasst ist, und dies ist durchgehend so.

Jeder von uns denkt wahrscheinlich, dass das Buch von Liebe handelt, aber ich möchte heute vorschlagen, doch etwas genauer hinzusehen. Das Hohelied handelt nicht von Liebe, sondern vom Verlieben und das ist ein großer Unterschied:

- verlieben kann man sich schnell; Liebe hingegen hat es niemals eilig
- verlieben kann man sich ziemlich häufig, Liebe zieht es vor, sich Zeit zu nehmen
- verlieben ist impulsiv und neigt zu Fehlern; Liebe ist geduldig.

Liebe ist ein Langzeitprojekt; sie richtet sich nicht auf die Unvollkommenheiten des Partners, sondern schließt ein Bewusstsein unserer eigenen Unvollkommenheiten ein. Romeo und Julia sind niemals so weit gekommen, Tristan und Isolde auch nicht.

Das Hohelied rückt mehr in den Blickpunkt, wenn wir realisieren, welche Gegenstände nicht vorhanden sind. Es gibt keinen König oder Priester, keinen Tempel und keinen Palast. Es gibt keinen Kult und keine Liturgie. Wage ich zu sagen „was für ein Glück“? Wir werden weder Theologie noch Religion finden, und Gott selbst ist notorisch abwesend.<sup>1</sup> Wie erfrischend ... Sicher, das ist außergewöhnlich für eine Woche Bibelstudium! Das Hohelied ist schließlich ein säkulares Kunstwerk; es ist alles in allem Liebeslyrik. Lassen Sie uns darum dem exklusiven Focus des Dichters folgen, statt abzuschweifen und uns in leeren, abstrakten Übungen des Geistes zu verlieren. Lassen Sie uns „fleshy“ (mit einem e, sinnlich) werden!

Die erste Strophe des Buches gibt den Ton durch das Involvieren aller Sinne an. Das Mädchen spricht zu ihrem Freund, sodass „sehen“ und „hören“ schon eingeschlossen sind, aber die anderen drei Sinne – „berühren“, „schmecken“ und „riechen“ – sind sehr aktiv in dieser Strophe von zweigliedrigen Verszeilen:

---

<sup>1</sup> In Kapitel 8 taucht *jah* als unerwartete Silbe auf, hinzugefügt am Ende des Wortes *shalhevet*; sie könnte als die Kurzform von *jahu* aufgefasst werden, welche wiederum eine Kurzform des Gottesnamens ist; wenn das zutrifft, kann man dies mit „göttlicher Flamme“ übersetzen.

*Er küsse mich mit Küssen seines Mundes,  
denn deine Liebe ist köstlicher als Wein.  
An Duft gar köstlich sind deine Salben;  
ausgegossenes Salböl ist dein Name.*

Unmittelbar sind Alliterationen im Spiel, *schemen ... sch<sup>e</sup>manècha ... sch<sup>e</sup>mècha*. Sie erzeugen eine Art Synästhesie, weil die Konsonanten *mem* und *schin* eine Fusion des Hörbaren (die Laute) und des Berührbaren (die Geschmeidigkeit seines Öls) bieten. Hören Sie, was der junge Mann in 4,11 vorträgt, *nófet tittófna siftotajik*, „deine Lippen träufeln Honigseim“. Manchmal ergänzen sich die beiden im Stil und in der poetischen Ausdrucksweise, zum Beispiel in diesem eleganten Hin und Her:

*Wie eine Lilie unter Dornen  
so ist meine Freundin unter den Töchtern.* (er, in 2,2)

*Wie ein Apfelbaum unter den Bäumen des Waldes  
so ist mein Geliebter unter den Söhnen.  
In seinem Schatten zu sitzen, gelüftet's mich,  
und seine Frucht ist meinem Gaumen süß.* (sie, in 2,3)

Das Lob des Partners hat kein Ende, ebensowenig wie die Verzauberung. Als Konsequenz ist das Hohelied voll von Metaphern und Gleichnissen. Manche von ihnen klingen ziemlich seltsam in unseren Ohren, konditioniert wie wir sind durch die europäische Ästhetik.

Der Dichter selbst reiht sich genau in den Mainstream des klassischen Kunstverses ein. Ein Zeichen dafür ist die Länge einer vollen Verszeile. Im Normalfall ist diese entweder zweigliedrig oder dreigliedrig, und entsprechend nennt man sie *Bikolon* oder *Trikolon*. In der größten Sammlung von Poesie in der Hebräischen Bibel, dem Psalter, ist die Mehrzahl der Verszeilen bikolisch, etwa 87 %, und die verbleibenden 13 % sind trikolisch. Die Zahlen für das Hohelied sind praktisch die selben. Das bedeutet, dass der Dichter damit vollständig *en vogue* ist.

Nach meiner Zählung hat das Hohelied genau 198 Verszeilen. Hat die Komposition als Ganze eine klar erkennbare Struktur? Weil es sich um reine Lyrik handelt, können wir keinen Fortschritt in der Handlung erwarten. Es gibt überhaupt keine narrative Entwicklung und wir bekommen keine Unterstützung durch einen *plot* (Handlungskonzept). Keine Exposition am Beginn, keine (Auf)Lösung am Ende. Der Dichter wirft us *in medias res*: Wir befinden uns unmittelbar inmitten von nicht enden wollender Bewunderung, Erregung und Freude. Wie kann dieser Fluß überhaupt reguliert werden? Es gibt zwei Antworten, die uns eine Leitlinie zur Verfügung stellen. Aber lassen Sie mich erst eine kuriose Beobachtung mit Ihnen teilen, die mich davon überzeugt hat, dass es gerechtfertigt ist, nach Kohäsion (Zusammenhalt) zu suchen.

Etwas 35 bis 40 Versezeilen vor und nach dem Zentrum der Komposition (in 3,6-10 und in 6,8-10) finden wir eine Gruppe von Leuten, die an einer Art Parade oder Prozession beteiligt sind. In 3,7 wird eine Sänfte oder Liege gezeigt – und jetzt zitiere ich – „Sechzig Helden sind rings um sie her von den Helden Israels. Sie alle sind Schwerträger, geübt im Kampf. Jeder hat sein Schwert an seiner Hüfte gegen den Schrecken zur Nachtzeit.“ In Kapitel 6 begegnen wir einer Gruppe von Frauen, die das Mädchen preisen, weil sie einzigartig ist, und V. 8 sagt „Sechzig Königinnen sind es“. Solch eine seltsame Dopplung der speziellen Zahl 60 und die Symmetrie ihres Ortes haben mich angeregt, nach weiteren Figuren der Balance zu suchen.

Wir finden die Artikulation oder Struktur des Hoheliedes, wenn wir die augenfälligen Formen der Wiederholung mit Blick auf ihren Ort studieren und auch ein Auge darauf haben, wie die Verszeilen auf die beiden Hauptsprecher verteilt sind. Aber zunächst sollten wir ihre Stimmen unterschei-

den. Ältere Kommentare etikettierten sie als Braut und Bräutigam, aber dieses Etikett gehört in den Müllleimer. Es drückt kleinliche, bürgerliche Verlegenheit über die offene Sprache der sexuellen Erregung aus und versucht, uns eine Hochzeit zu verkaufen, aber es gibt keine. Jüngere Übersetzungen verwenden die richtigen Etiketten und schreiben sie als Index an den Rand: *er versus sie*, oder *junger Mann* und *Mädchen*, oder die Großbuchstaben M und F für *Mann* und *Frau*. Das ist nüchtern und korrekt.

Schauen Sie nun auf die Zahlen. Von den 198 Verszeilen bekommt das Mädchen 105, der junge Mann 69 und „die Töchter Jerusalems“, die die Rolle eines Chores innehaben, bekommen 17 Verszeilen von 21.<sup>2</sup> Hier ist die Einteilung in sieben Abschnitte und die Verteilung der Verszeilen:

Abschnitt	1	2	3	4	5	6	7
in	1,2 – 2,7	2,8 – 3,5	3,6 – 5,1	5,2 – 6,3	6,4 – 7,6	7,7 – 8,4	8,5-14
Mädchen:	24	20	5	28	0	15	13
junger Mann:	7	8	26	2	21	4	1

Die wichtigste Eigenschaft eines jeden Teils ist die Anzahl der Verszeilen, die jedem der beiden Hauptsprecher gegeben wird. Als Sprecherin von 53 % aller Verszeilen hat das Mädchen deutlich die Mehrzahl. Der junge Mann bekommt nicht mehr als 35 % vom Dichter. Noch relevanter allerdings ist die Art und Weise, in der Mehrzahl und Minderzahl sich in den sieben Abschnitten abwechseln. Mühelos bemerken wir, dass das Mädchen die ersten beiden und die letzten beiden Abschnitte dominiert und dass das breite Zentrum (Abschnitte 3 – 4 – 5) sich davon unterscheidet. Dort hat der junge Mann zweimal die Mehrzahl. Seine Abschnitte 3 und 5 stehen in symmetrischer Position, den Mittelteil flankierend, der wieder dem Mädchen zukommt.

Ist diese Einteilung in sieben Teile korrekt? Manche ihrer Grenzen sind deutlich markiert, und es gibt ein Netzwerk von Wiederholungen mit einer doppelten Aufgabe: Sie unterscheiden die Teile und schaffen gleichzeitig Verbindungen, sodass die Ganzheit der Komposition des Hohenliedes garantiert ist.

Das stärkste Zeichen, das auf Grenzen verweist, steht im Dienst der Abschnitte, mit denen das Mädchen die Komposition eröffnet und abschließt, das sind die ersten beiden und die letzten beiden. Es geht um einen starken Refrain mit außergewöhnlichen Inhalt und einzigartigem Ton. Wir finden ihn in 2,7 und 3,5, sodass die Abschnitte 1 und 2 ein paralleles Ende bekommen, und er wiederholt sich am Ende von Abschnitt 6, sodass der Beginn von Abschnitt 7 auch außer Zweifel steht. Folgendes sagt das Mädchen in den Worten der Elberfelder Übersetzung (engl. Text: in der Übersetzung von Cheryl Exum):

*Ich beschwöre euch, Töchter Jerusalems,  
bei den Gazellen oder bei den Hirschkühen des Feldes:  
Weckt nicht, stört nicht auf die Liebe,  
bevor es ihr selber gefällt!*

Das ist mächtige Sprache mit Untertönen von Weisheit (dem Genre). Das Mädchen hat der Verzauberung Reflexion hinzugefügt, und die Tatsache, dass sie dies dreimal tut, verleiht dieser so genannten Beschwörung Autorität. Es ist eine Warnung! Plötzlich haben wir die Ebene des Sinnlichen verlassen und sind gezwungen nachzudenken. Warum? Ich komme später darauf zurück.

Das breite Zentrum (das sind die Abschnitte 3 – 4 – 5) ist ein Triptychon, das durch Trios zusammengehalten wird. Als erstes Trio finden wir in jedem Abschnitt ein Beispiel des so genannten

<sup>2</sup> Die vier Verszeilen in 8,8-9 können einem männlichen „Chor“ zugeteilt werden, den Brüdern der jungen Dame / Frau.

wasf. Wasf ist ein arabischer Begriff, der ein sehr spezifisches Genre bezeichnet: Es geht um ein beschreibendes Lied, das den Körper des / der Geliebten preist, indem es die Körperteile von Kopf bis Fuß oder in umgekehrter Reihenfolge aufzählt. In ihrem eigenen Abschnitt, dem vierten, singt das junge Mädchen einen sehr langen wasf, nicht weniger als zwölf Verszeilen. In den angrenzenden Abschnitten, den einzigen, in denen die männliche Stimme dominant ist, singt der junge Mann 12 plus 6 Verszeilen als Lob für den Körper des Mädchens.<sup>3</sup>

Das nächste Trio ruft einen Lustgarten hervor. Seine Verszeilen sind gleichmäßig auf drei Abschnitte verteilt, und wieder folgt der Sprecherwechsel dem Schema junger Mann – Mädchen – junger Mann. Am Ende von Abschnitt 3 finden wir eine Häufung von Bildsprache. Viele Arten von Pflanzen und Früchten werden uns vor Augen geführt, daher ist die Vegetation die Quelle der metaphorischen Inspiration für den Dichter. In 4,12 beginnt der junge Mann folgendermaßen:

*Ein verschlossener Garten ist meine Schwester, meine Braut,  
ein verschlossener Born, eine versiegelte Quelle.*

... und diese Worte lassen uns fragen, ob er wohl aus ihr trinken wird. Sieben Verszeilen später kommt die Antwort, in zwei Verszeilen:

*Ich komme in meinen Garten, meine Schwester, meine Braut.  
Ich pflücke meine Myrrhe samt meinem Balsam,  
esse meine Wabe samt meinem Honig,  
trinke meinen Wein samt meiner Milch.* (5,1)

Diese Verszeilen implizieren den körperlichen Vollzug der Liebe, und es ist kein Zufall, dass sie sowohl das Ende auch als den Höhepunkt des Abschnittes 3 darstellen. Ich verstehe sie als den Angelpunkt der ganzen Komposition.<sup>4</sup> Plötzlich findet sich ein Chor in den Kulissen, der das Paar mit den Worten „Eßt, Freunde, trinkt und berauscht euch an der Liebe!“ ermutigt.

Das Ende des nächsten Abschnittes stellt einen guten Anschluss dar. Das Mädchen ist an der Reihe, die vegetative Bildsprache fortzuführen. Sie nimmt die Gartenmetapher auf und sagt:

*Mein Geliebter ist in seinen Garten hinabgegangen  
zu den Balsambeeten,  
um in den Gärten zu weiden  
und Lilien zu pflücken.* (6,2)

Der Garten taucht zum dritten Mal in 6,11 auf, wenn der junge Man berichtet, „In den Nußgarten ging ich hinab, / um die jungen Triebe des Tales zu besehen.“ Wir dürfen daraus schließen, dass das Paradies nicht eine einmalige Episode in einer fernen Vergangenheit darstellt, der Garten Eden ist hier, geöffnet für jeden, der die Einladung unseres Dichters versteht.

Nichtsdestotrotz ist das junge Paar nicht auf Rosen gebettet. Es wird höchste Zeit, die Gegenkräfte zu erwähnen, die ihre Treffen bedrohen. Die Gesellschaft, in der sie leben, ist repressiv, und freie Liebe ist ein gefährliches Unternehmen. Im dritten Kapitel will das Mädchen „die Stadt durchstreifen, die Straßen und die Plätze“, sie sucht ihren Partner, aber kann ihn nicht finden. Sie wendet

---

3 Der wasf des jungen Mädchens findet sich in 5,10-16; die jungen Männer singen den ersten wasf in 4,1-7 und den dritten in 6,4-7 (kurz und teilweise identisch).

4 Diese Passage enthält zwei Verse über die Ankunft im Garten (bo', kommen) : In 4,16 sagt das Mädchen „Mein Geliebter komme in seinen Garten“ und in 5,1 antwortet der junge Mann sofort mit „Ich komme in meinen Garten, meine Schwester, meine Braut“. Auffallenderweise sind diese beiden Zeilen die Verse 99 und 100 des Liedes, genau die Mitte. Der vierte Abschnitt wird auch bestimmt durch das Wort *dod*, „Liebe, Zärtlichkeit“, von der Wurzel *d-w-d*, aus der auch der Eigenname David entstanden ist.

sich an „die Wächter, die die Stadt durchstreifen“ und fragt sie, wo der junge Mann ist. Dieses Mal kommt sie damit davon, aber im 5. Kapitel bekommen wir einen etwas realistischeren Bericht. Das Mädchen träumt, dass ihr Geliebter an ihrer Seite ist, aber als sie aufwacht, ist er nicht da. Einmal mehr geht sie hinaus auf die Straßen, sucht ihn, aber dann, V. 7, „Es fanden mich die Wächter, / die die Stadt durchstreifen. Sie schlugen mich, verwundeten mich.“

Freie Liebe kommt nicht in Frage. Das Dunkel der Nacht ist gefährlich. Noch kann das Paar vom Dunkel profitieren, es als Deckmantel für seine Treffen benutzen. Wir stoßen darauf, wenn wir 2,17 lesen und den Vers mit Hilfe von 8,14 auslegen, dem allerletzten Vers des Liedes.

Lassen Sie mich die wunderschönen Details der Frühlingslyrik überspringen, die ich hier einmal voll ausgeschrieben habe, mit dem Focus auf die Struktur dieser Einheit.

			Strophe
<b>sie</b>			
2,8	<i>Horch, mein Geliebter! springt über die Berge,</i>	<i>Siehe, da kommt er, hüpft über die Hügel.</i>	1
2,9	<i>Mein Geliebter gleicht einer Gazelle Siehe, da steht er schaut durch die Fenster herein,</i>	<i>oder einem jungen Hirsch. vor unserer Hauswand, blickt durch die Gitter.</i>	2
2,10	<i>Mein Geliebter erhebt seine Stimme und spricht zu mir:</i>		
<b>er</b>	<i>„Mach dich auf, meine Freundin, Denn siehe, der Winter ist vorbei,</i>	<i>meine Schöne, und komm! die Regenzeit ist vorüber, ist vergangen.</i>	3
2,11			
2,12	<i>Die Blumen zeigen sich im Lande, und die Stimme der Turteltaube läßt sich hören in unserm Land.</i>	<i>die Zeit des Singens ist gekommen, und die Reben, die in Blüte stehen, geben Duft.</i>	4
2,13ab	<i>Der Feigenbaum rötet seine Feigen,</i>		
<b>er</b>			
2,13cd	<i>Mach dich auf, meine Freundin,</i>	<i>meine Schöne, und komm!</i>	5
2,14ab	<i>Meine Taube in den Schlupfwinkeln der Felsen,</i>	<i>im Versteck an den Felsstufen,</i>	
2,14cd	<i>laß mich deine Gestalt sehen,</i>	<i>laß mich deine Stimme hören!</i>	6
2,14ef	<i>Denn deine Stimme ist süß</i>	<i>und deine Gestalt anmutig.“</i>	
<b>beide?</b>			
2,15	<i>Fangt uns die Füchse, die die Weinberge verderben!</i>	<i>die kleinen Füchse Denn unsere Weinberge stehen in Blüte.</i>	7
<b>sie</b>			
2,16	<i>Mein Geliebter ist mein, und ich bin sein,</i>	<i>der in den Lilien weidet.</i>	8
2,17	<i>Bevor der Tag atmet * wende dich her, mein Geliebter, oder einem jungen Hirsch</i>	<i>und die Schatten fliehen, gleiche einer Gazelle auf den zerklüfteten Bergen!</i>	

Ich zähle 20 Verszeilen in acht Strophen. Vers 10a ist eingliedrig, ein Monokolon, und Vers 12 ist die einzige dreigliedrige Verszeile. Die strophischen Einheiten sind meistens kurz, das bedeutet, sie enthalten zwei Verszeilen. Schauen Sie auf den Wechsel der Sprecher. Das Mädchen spricht die ersten beiden und die letzten beiden Strophen. Vers 10a ist eingliedrig, aber seine Funktion ist verblüffend. Die Wörter bilden einen Standardsatz, eine Redeeinleitungsformel, allerdings mit weitreichender Wirkung. Das Mädchen übergibt die Staffel an ihren Partner. Er ist der Sprecher von vier Einheiten im Zentrum, aber diese Verse (10-14) besitzen den Rang eines Zitats. Sie sind eingebettete Texte, umgeben von ihren Worten, was bedeutet, dass sie die Kontrolle hat. Die Struktur ist zwingend: vier Strophenpaare in der symmetrischen Ordnung A B – B' A'. Die chiastische Form drückt aus, wie die weibliche Stimme die männliche umarmt.

Vers 15 bringt eine ominöse Unterbrechung. Füchse tauchen in dem wohlgepflegten Weinberg auf. Wenn wir dies metaphorisch auffassen, ist der Garten der Liebe bedroht von störenden Faktoren. Mehr noch, es ist Nacht im letzten Vers. Unser Paar hat ein Treffen im Schutz der Dunkelheit genossen, aber jetzt sagt sie „wende dich her!“ Meint sie „fliehen“? Schauen wir uns die letzte Strophe in Kapitel 8 an. In Vers 14 lässt der Dichter sie das Lied beenden mit den Worten:

Enteile, mein Geliebter,                      und tu es der Gazelle gleich  
oder dem jungen Hirsch                      auf den Balsambergen!

Der Imperativ „wende“ bekommt ein auffallendes Äquivalent, „enteilen“. Der junge Mann muss vor Anbruch des Tages fliehen und das Lied hat ein offenes Ende.

Der Beginn und das Ende des Liedes haben eine weitere Wiederholung gemeinsam, die hilft, den Zusammenhalt des Ganzen bewusst zu machen. In 1,6 beschwert sich das Mädchen, dass ihre Brüder böse auf sie sind und (ich zitiere) „(sie) setzten mich als Hüterin der Weinberge ein. Meinen eigenen Weinberg (*karmi schelli*) habe ich nicht gehütet.“ Am Ende des Liedes hat sie eine wunderbare Antwort auf dieses Problem gefunden. In 8,11 bezieht sie sich auf einen großen Weinberg, der König Salomo<sup>5</sup> gehört. Er wird von vielen Wächtern bewacht, die tausend Silberstücke dafür verdienen. Jetzt spricht das Mädchen die folgende Strophe in V. 12:

Meinen eigenen Weinberg (*karmi schelli*) habe ich vor mir.  
Die tausend Silberschekel gönne ich dir, Salomo,  
und zweihundert denen, die seine Frucht hüten.

Nach so viel Suchen nach ihrem Geliebten ist die junge Dame beruhigt, sie ist endlich angekommen. Die Worte *karmi schelli* fallen auf, weil diese Verwendung des Possessivpronomens im biblischen Hebräisch außergewöhnlich ist; sie ist aber die gebräuchliche Form im modernen Hebräisch. Durch den Ausspruch „meinen eigenen Weinberg“ und der Wiederholung des spezifischen Wortes „Hüter“ (*notera, not<sup>e</sup>rim*), unterstützt das Mädchen den Zusammenhalt des Liedes mit einer Inklusion. So rundet sie die Komposition als Ganze auf brillante Weise ab und erinnert uns, was der Kern der Sache ist: Liebe kann der Garten Eden sein.

Der Beitrag der jungen Dame geht weiter als der ihres Freundes. Ich vermute, Sie haben schon auf Kapitel 8, Vers 6 gewartet. Dort scheint sie zu sagen: „Liebe ist stark wie der Tod, Leidenschaft ist hart wie die Unterwelt.“ (Einheitsübersetzung) / „Denn Liebe ist stark wie der Tod, und Leidenschaft unwiderstehlich wie das Totenreich.“ (Lutherübersetzung). Diese traditionellen Übersetzungen wurden unzählige Male von Pastoren und Priestern verwendet, wenn Sie den Segen über eine Eheschließung sprechen. Aber sind diese Übersetzungen korrekt? Ich bezweifle das, den süßlichen Ton vor allem des ersten Halbverses „Liebe stark wie der Tod“ finde ich verdächtig.

Als erstes sollten wir wahrnehmen, wie außerordentlich merkwürdig es ist, Liebe mit dem Tod zu vergleichen. Im biblischen Israel war die Lebenserwartung weniger als die Hälfte der unseren. Manche Leute wurden alt, die meisten starben früh, aufgrund von Trockenheit oder Mißernten, wegen Pest oder simpler Infektion, wegen Krieg etc. Die Israeliten hatten keine Antibiotika, noch irgendein Konzept oder eine Doktrin vom Leben nach dem Tod. Sicher ist der Tod der große und allmächtige Feind des Lebens, ganz zu schweigen der von der Liebe.

Lassen Sie mich als nächstes den Vers näher betrachten und lesen; im hebräischen Original haben die beiden Halbverse ein vollständig regelmäßiges Metrum (3 + 3 Hebungen), weil sie komplett jambisch sind:

---

5 König Salomo? Die historische Person hat sich (in dem Lied, das etwa sechshundert Jahre später geschrieben wurde) zu einer Galionsfigur entwickelt: ein Wahrzeichen von Luxus und Reichtum, eine sprichwörtliche Figur. Der Name wird hauptsächlich aus klanglichen Gründen verwendet, er passt gut in die Reihe Sch<sup>e</sup>lomo – Schulammit – J<sup>e</sup>ruschalajim – *motzet schalom* (in 8,10d: ein Partizip Sg f Hiph'il von der Wurzel y-tz-).

<sup>c</sup>azzá kammawt 'ahbá // qaschá kisch'ól qin'á

Die Halbverse stellen einen klaren Fall von synonymen Parallelismus dar, der auf drei Wortpaaren basiert: Liebe und Leidenschaft (oder Eifersucht) sind die femininen Subjekte, und Tod und Scheol (die Unterwelt) beziehen sich auf dieselbe Sache. Das Prädikat hat die Spitzenstellung inne, beide Male ein Adjektiv. Und hier komme ich zu meinem Problem: Diese beiden Wörter, <sup>c</sup>azza und *qascha*, bedeuten selten „stark“ in einem direkten oder einfachen Sinn. In vielen Zusammenhängen haben sie negative Untertöne, Konnotationen, die definitiv unangenehm sind.<sup>6</sup> Sensationellerweise findet sich ein weiterer biblischer Vers, der genau dieselben Adjektive enthält, und dort sind die beiden notorisch abstoßend. Es handelt sich um Genesis 49, wo Jakob uns an das kriminelle Verhalten seiner beiden Söhne Simeon und Levi erinnert. Der alte Mann nennt die Raserie seiner Söhne <sup>c</sup>azza and *qascha*: grimmig und erbarmungslos. Seine Worte sind formal und wahrhaftig ein Fluch.

Wie sollen wir also dieses Wortpaar auf der letzten Seite des Liedes übersetzen? Sie dürfen wählen: grimmig oder grob, wild oder heftig, erbarmungslos oder gewalttätig, brutal oder hart? Roh, böse oder grausam? Welche Prädikate verwendet das Mädchen? Nach langem Grübeln favorisiere ich die folgende Fassung: „Liebe ist so grimmig wie der Tod, Leidenschaft ist heftig wie das Grab.“

Weg ist der süßliche Ton. Hinsichtlich der intimen Beziehungen von Eros und Thanatos fragen Sie Freud. Die Verszeile in 8,6 stellt einen Höhepunkt dar, das Endresultat der Reflexionsbemühungen des Mädchens, und damit verdeutlicht sie uns, dass Liebe eine unbezähmbare und manchmal gefährliche Kraft darstellt, mit der man vorsichtig umgehen muss, mit äußerster Vorsicht. Und diese Eigenschaften der Liebe sind der tiefere Grund, warum sie ihre Genossinnen dreimal in Schlüsselmomenten warnt: „Ich beschwöre euch, Mädchen von Jerusalem, stört die Liebe nicht auf, weckt sie nicht, bis es ihr selber gefällt.“

Lassen Sie mich schließen mit einem Bild von Umarmung. Es geht um das, was das Mädchen in Worten und Lauten zeigt, wenn sie ausdrückt, dass sie und ihr Geliebter unmöglich getrennt werden können:

*dodi li wa<sup>a</sup>ni lo:*     mein Geliebter ist mein und ich bin sein                                 (2,16)

<sup>a</sup>ni l<sup>e</sup>dodi w<sup>e</sup>dodi li:     Ich bin meines Geliebten und mein Geliebter ist mein     (6,3)

Jede Verszeile ist in sich selbst ein Chiasmus. Gleichzeitig dreht jede Verszeile das Innere der anderen nach außen, sodass die beiden Verszeilen einen Chiasmus auf höherer Ebene formen: in 2,16 umgibt der junge Mann „mich“, während das Mädchen (die 1. Person in 6,3) ihn umgibt.

Das Hohelied ist ein revolutionärer Text. In diesem Augenblick gibt es immer noch Millionen von Männern auf diesem Kontinent, die murren würden, wenn wir zu ihnen sagen: Frauen und Männer sind gleich, sie haben dieselben Rechte. Unser Dichter setzt die Frau in die führende Position. Und er war wagemutig genug, eine Perspektive auf den Eros zu entwickeln, die erstaunlich ist, weil sie amoralisch ist!! Das Hohelied verzichtet auf urteilendes Denken und geht über dieses hinaus, es steht jenseits von Ethik.

<sup>6</sup> Einige Beispiele: siehe Dtn 28,50; Ri 14,14.18; Jes 19,9; 25,3 und 56,11; Ez 7,24; Dan 8,23; Ps 18,18; Spr 18,23 und 21,14.

## **Auswahlbibliographie**

Jüngere Übersetzungen, mit Kommentar:

Michael V. Fox, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Madison 1985

Roland E. Murphy, *The Song of Songs, Hermeneia*, Minneapolis MN, 1990

Ariel & Chana Bloch, *The Song of Songs, a new translation with an introduction and commentary*, New York, 1995

Tremper Longman III, *Song of Songs, NICOT*, Grand Rapids MI, 2001

J. Cheryl Exum, *Song of Songs, a commentary, The Old Testament Library*, 2005

Yair Zakovitch, *Das Hohelied, Herders Theologischer Kommentar AT*, 2004

Eine in die Tiefen gehende Untersuchung ist:

Francis Landy, *Paradoxes of Paradise, Identity and Difference in the Song of Songs*, Sheffield 1983

Die zitierten Passagen aus dem Hohelied folgen der Revidierten Elberfelder Übersetzung, eine kleine Veränderung ist mit \* gekennzeichnet.

*Übersetzung: Eva-Martina Kindl*