

## ***Das Hohelied***

### **1. Titel und Rückführung auf Salomo**

Das *Lied der Lieder* (so die eigentliche Übersetzung des hebräischen Titels) bekam seine Bezeichnung *Hohelied* von **Luther**, der hierdurch offenbar eine typologische Verbindung des alttestamentarischen Textes mit dem paulinischen *Hohenlied der Liebe* in 1 Kor 13 herstellen wollte, was im Zusammenhang mit der lange Zeit kanonischen Deutung des Textes als Allegorie zu sehen ist (vgl. unten, 2.). Der dem Text vorangestellte Titel (vgl. Hld 1,1) weist weiterhin den König Salomo (965-926 v. Chr.) als Verfasser aus – eine Angabe, die aus zwei Gründen zweifelhaft ist: Die Inhomogenität der einzelnen Textteile (vgl. unten, 4.) lässt es unwahrscheinlich erscheinen, dass der Text auf einen einzigen Autor zurückgeht. Weiterhin stellt die häufige Verwendung von Aramaismen eine Spracheigentümlichkeit dar, die sich keineswegs mit der salomonischen Zeit in Verbindung bringen lässt, sondern auf die Zeit der Perserherrschaft nach dem Exil verweist (ab 500 v. Chr.). Dass der Text – etwa auf der Basis von 1 Kön 5, 10 und 11 – Salomo als einem von Gott erleuchteten Autor zugewiesen wurde, lässt sich allerdings als Grund dafür anführen, dass er überhaupt in die Bibel Eingang fand. Thema des *Hohenliedes* ist die Liebe zwischen Mann und Frau, die in einer Fülle von Sprachbildern und den wiederkehrenden Thematiken der Sehnsucht, Suche und Vereinigung der Liebenden besungen wird.

### **2. Deutung als Allegorie**

Eine Deutung des *Hohenliedes* als Liebesdichtung wurde fast 2000 Jahre lang als obsolet betrachtet: Spätestens seit dem Ende des 1. Jh. n. Chr. galt das *Hohelied* dem Judentum als heilige Schrift, es wurde später zur Festrolle für das Pesach-Fest, was ein säkulares Verständnis grundsätzlich ausschließt. Auch Luther setzte durch die Parallelisierung des Titels mit einem neutestamentarischen Text von Paulus die auch im Christentum von Anfang an übliche Deutung des Textes als Allegorie voraus: Die Geliebten des *Hohenliedes* werden mit Gott bzw. Christus (als Bräutigam) und Israel bzw. der Kirche (als Braut) gleichgesetzt. Erst mit der Aufklärung und im Gefolge der poetologischen Studien **Herders** begann ein Umdenken hin zu einem buchstäblichen Verständnis. Doch noch 1963 erschien ein wissenschaftlicher Kommentar (Robert et al.), der eine Lektüre als Liebesdichtung verbietet und jeden erotischen Bezug des Textes negiert.

### **3. Die Topik des *Hohenliedes* im Umfeld altbabylonischer und altägyptischer Liebesdichtung**

Dass diese Bezüge durchaus gegeben sind, belegt die Tatsache, dass das *Hohelied* als keineswegs älteste Sammlung altorientalischer Liebesdichtung in einer Tradition steht, deren früheste Belege altbabylonische Textfragmente vermutlich aus dem 18. Jh. v. Chr. sowie altägyptische Textfragmente aus dem 13.-11. Jh. v. Chr. sind.

Schon in den babylonisch-assyrischen Textzeugnissen finden sich zahlreiche Motive, die auch für das *Hohelied* zentral sind: das nächtliche Warten auf den Geliebten (»Die ganze Nacht schlafe ich nicht, Lieblich, auf dich wartend [...]« – vgl. Hld 3,1 auf der zugehörigen Folie 4) oder auch die Topik von Quelle und Garten (»Du bist zu mir an die Quellöffnung gekommen.

Für diese Nacht für diesen Abend. [...] Der in den Garten hinabsteigt, der König, der die Zedernzweige abbricht« – vgl. Hld 4,12 und 15; Folie 4). In einem anderen Textfragment, das das Liebesgeflüster des Gottes Muati und der Göttin Nanaja verbalisiert, ist in eindeutiger Weise von Honig die Rede: »[...] honigsüß sind deine Schamteile, an Honig satt der Charme deiner Liebe [...]«, und auch die Metapher des Honigs taucht im *Hohenlied* auf (etwa Hld 5,1; vgl. 4). Aufgrund des göttlichen Personals waren Texte dieser Art vermutlich Teil des Rituals der sogenannten ›Heiligen Hochzeit‹ bzw. des Tammuz-Kultes (vgl. Ebeling 1919 und 1924), wobei es in den altmesopotamischen Kulturen keine strikte Trennung zwischen kultischen und profanen Phänomenen gegeben hat.

Weiterhin ist hier auch die Suche nach dem Geliebten in der Stadt (vgl. Hld 3, 1-4 und 5, 5-7, Folie 6) präfiguriert: »Meine Augen sind sehr ermüdet, schlaflos bin ich vom Herumblicken, er hätte ja in mein Stadtviertel kommen können!« (alle Zitate nach Loretz 1964).

Während in diesen Texten Analogien zu der im *Hohenlied* auffälligen Anrede des bzw. der Geliebten als »Bruder« und »Schwester« fehlen, ist dieses Phänomen in der altägyptischen Liebeslyrik bestens belegt. Es kann als verbale Tarnung einer sozial nicht akzeptierten freien Liebe zwischen zwei Menschen gelten; so findet sich im *Hohenlied* ebenso wie in der altägyptischen Liebesdichtung auch das Motiv, dass dem Mädchen, das auf der Suche nach seinem Geliebten ist, Prügel drohen (Hld 5,7; Folie 6). Die Preisung des weiblichen Körpers, speziell auch der weiblichen Brust, die im *Hohenlied* eine nicht unwichtige Rolle spielt, nimmt auch in der ägyptischen Liebeslyrik und bildlichen Darstellungen der Zeit einen großen Platz ein (vgl. Folie 8).

In Zusammenhang mit diesen Übereinstimmungen im Bereich der Topik lassen sich auch die im *Hohenlied* mehrfach erwähnten Töchter Jerusalems nicht als sekundäre Ergänzung des Textes fassen, wie mehrfach diskutiert wurde, sondern sie bilden als ›Helferfiguren‹ einen festen Bestandteil altorientalischer Liebesdichtung (vgl. zur altägyptischen Liebesdichtung Hermann 1959).

#### 4. Textstruktur und Liedgattungen

Es gibt vielfältige Ansätze, das *Hohelied* als einheitlich komponierten Text zu begreifen: Genannt sei als Beispiel die sogenannte ›Hirtenhypothese‹, die im *Hohenlied* das Drama eines Mädchens vom Lande sieht, das von König Salomo an den Hof geholt wird und dessen Werben widersteht, bis es wieder mit seinem geliebten Hirten vereint ist (vgl. Ewald 1826). Eine Lektüre des Textes als Einheit unternimmt auch die amerikanische Forscherin **Exum**, die etwa Hld 2,7 – 3,5 und Hld 5,2 – 6,3 als Parallelgedichte interpretiert, was sich bei einem Textvergleich jedoch durchaus als schwierig erweist (vgl. Folie 10). So hat sich in der europäischen Forschung weitgehend die schon von **Herder** vertretene Ansicht durchgesetzt, dass das *Hohelied* eine Sammlung von Einzelgedichten sei – auch ein stringenter Handlungsaufbau, bei dem die Vereinigung der Liebenden erst am Ende des *Hohenliedes* erreicht sei (Hld 8,5), lässt sich nicht nachweisen, da von sexueller Erfüllung von Beginn an in immer neuen Bildern die Rede ist (vgl. Hld 1,6; 1,16; 2,6; 3,4; 5,1; 6,2; 7,13 f.).

Die Disparität der einzelnen Textteile zeigt sich auch darin, dass unterschiedliche, tradierte Liedgattungen im *Hohenlied* zu finden sind: So das ›Sehnsuchtslied‹, das ›Prahlied‹ und das ›Beschreibungslied‹, weiterhin lässt sich für Hld 5,2-8 unter Umständen auch der Einfluss der Gattung der ›Türklage‹ (Paraklausithyron) nachweisen, und in Hld 1,16 f. findet sich ein Ansatz zum (auch in Ägypten noch nicht voll entwickelten) ›Tagelied‹.

Ebenfalls diskutiert wird die Zuordnung von Sprecherrollen im Gedicht. Welche unterschiedlichen Konzepte hierbei vertreten werden, die teilweise auch das Geschlecht des jeweiligen Sprechers anders bestimmen, belegt ein Vergleich (Folie 9).

## 5. Sprachbilder

Vor allem die ›Beschreibungslieder‹ (vgl. Hld 5-10-16; 6-4-7; 7,2-10) ergehen sich in einer Fülle von Bildern, die die körperlichen Vorzüge des bzw. der Geliebten schildern (vgl. Folie 12 als satirische bildliche Umsetzung der Metaphern und Vergleiche, die in Hld 4,1-5 für die Schilderung der Schönheit eines Mädchens verwendet werden).

Literarisch sind solche Beschreibungen in der altägyptischen Liebeslyrik vorgebildet, und auch ikonographisch gibt es reichhaltiges Material (vgl. Kehl 1986), etwa die Darstellung von Göttinnen mit eindeutiger Betonung der sexuellen Attribute (vgl. Folien 13 und 14).

Von großer Bedeutung im *Hohelied* sind Metaphern aus dem Bereich der Natur, so etwa die des Weinbergs für die weibliche Scham (Hld 1,5-7 und 2,15; vgl. Folie 15 und 16) und generell die des Gartens als Hinweis auf die weibliche Genitalzone (etwa Hld 6,1-2; vgl. Folie 17). Ist von der Liebe auf freiem Feld die Rede, so werden im Kontext des Vorigen Bilder wie die ›Lotusblumen‹, in denen der Geliebte ›weidet‹, doppeldeutig (Hld 2,16 f.; vgl. Folie 18).

## 6. Wirkung

Das *Hohelied* hat auch außerhalb von Kirche und Synagoge tiefe Spuren hinterlassen. Es lässt sich vermuten, dass der Text im **Mittelalter** durch seinen expliziten Gebrauch erotischer Bilder als Legitimation auch für profane Liebesdichtung gelten konnte. Obgleich ein eindeutiger Bezug hier kaum nachgewiesen werden kann, fällt beispielsweise die Parallele von Hld 2,16; 6,3 oder 7,11 (Folien 17 und 18) zu dem Beginn eines der ältesten erhaltenen Liebesgedichte in deutscher Sprache auf: »Dû bist mîn, ich bin dîn: / des solt dû gewis sîn. / dû bist beslozen / in mînem herzen: / verlorn ist daz slüzzelin: dû muost immer drinne sîn.« (verm. 2. Hälfte des 12. Jh.). Johann Wolfgang **Goethe** verwies zum besseren Verständnis des West-Östlichen Diwans auf das *Hohelied*. Doch nicht nur in der Literatur, auch in der Musik und Malerei lassen sich die Spuren des *Hohenliedes* verfolgen: Ganz im Sinne der allegorischen Deutung bildet die Passionsgeschichte der Matthäuspassion von Johann Sebastian **Bach**, in Anlehnung an das Matthäusevangelium verfasst von Christian Friedrich **Henrici**, genannt **Picander**, eine Art Fortschreibung der Liebesdichtung: Der Beginn des zweiten Teils zitiert Hld 6,1 wörtlich (Folie 3). Doch auch musikalisch bildet die Matthäuspassion eine solche ›Fortschreibung‹: Nicht umsonst steht die Arie Nr. 58, »Aus Liebe will mein Heiland sterben« im Zentrum, und die wiederholt auftretende Melodie, die allgemein mit dem Choral »O Haupt voll Blut und Wunden« verbunden wird, lässt sich auf ein Liebeslied von Hans Leo **Hassler** zurückführen. Der Orff-Schüler Wilfried **Hiller** setzte 1993 das *Hohelied* in dem Triptychon ›Schulamit, Lieder und Tänze der Liebe‹ um. In der bildenden Kunst ist vor allem Marc Chagall zu nennen (vgl. Folie 1 und 20).

## 7. Literaturhinweise

### 7.1 In den Folien zitierte Bibelausgaben

- ›Buber 1962‹: Die Schrift. Verdeutscht von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig. Teil 4. Die Schriftwerke. Heidelberg 1962.
- ›Luther 1984‹: Die Bibel: oder die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. (Übersetzung Martin Luther). Stuttgart 1984.
- ›Einheitsübersetzung 1980‹: Die Bibel. Altes und neues Testament. Einheitsübersetzung. Hg. i. A. der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen; für die Psalmen und das Neue Testament auch im Auftrag des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland und des Evangelischen Bibelwerks. Stuttgart 1980.
- ›Neue Zürcher Bibel 1998‹: (Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Hg. Kirchenrat des Kantons Zürich.) Das Buch Hiob, das Buch Kohelet, das Zürcherlied. Zürich 1998 (Erstveröffentlichung der Revision 1987-1998).

### 7.2 Sekundärliteratur (chronologisch geordnete Auswahl)

- Ewald, G.H.A.: Das Hohelied Salomo's. Übersetzt mit Einleitung, Anmerkungen und einem Anhang über den Prediger. Göttingen 1826.
- Ebeling, E.: Keilschrifttexte aus Assur religiösen Inhalts I. Leipzig 1919.
- Ebeling, E.: Das Hohelied im Lichte der assyrischen Forschungen, in: Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft (ZDMG) 78, 1924, S. LXVIII-LXIX.
- Hermann, A.: Altägyptische Liebesdichtung. Wiesbaden 1959.
- Robert, A.; Tournay, R.; Feuillet, A.: Le Cantique des Cantiques. Traduction et Commentaire. Paris 1963.
- Loretz, O.: Zum Problem des Eros im Hohenlied, in: Biblische Zeitschrift Neue Folge (BZ NF) 8, 1964, S. 191-216.
- Exum, Cheryl: A Literary and structural Analysis of the Song of Songs, in: Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft (ZAW), 85, 1973, S. 47-79.
- Kehl, Othmar: Das Hohe Lied. Zürcher Bibelkommentare (Hg. Hans Heinrich Schmid und Siegfried Schulz), AT 18. Zürich 1986.