

Der Aufruf zum Lebensgenuss und zum ethischen Handeln bedeutet nicht, dass Kohelet seinen Gedankengang »nicht folgerichtig zu Ende« führt.⁶⁸⁰ Lebensgenuss bei Kohelet bedeutet auch mehr als den Versuch, in der globalen Sinnlosigkeit temporale Ungleichgewichte und damit »Sinn-Inseln« für sich auszuschöpfen.⁶⁸¹ Lebensgenuss bedeutet vielmehr, dass Gott sich dem Menschen in Freundlichkeit zuwendet und ihn mit Gutem beschenkt.⁶⁸² Die Freude am Leben ist keine Illusion, sondern hat in der Schöpfung ihre ontologische Basis.⁶⁸³

Selbstbescheidung und ein die Probleme kritischer Untersuchung transzendierender Glaube bedeutet nicht Naivität, sondern eine »second naiveté«,⁶⁸⁴ eine Einfalt, die nicht vor dem Beginn des Nachdenkens, sondern an dessen Ende steht.

3.3.6 Zyklen des Verlangens: Das Hohelied

(1) Unterschiedliche Ansätze zur Interpretation des Liedes

Charakteristisch für die Auslegungsgeschichte des Hohenliedes⁶⁸⁵ sind drei unterschiedliche Grundansätze, die das fortgesetzte Ringen mit der Spannung zwischen Interpretation und Kanonizität des Liedes widerspiegeln.⁶⁸⁶

chael Schmidt, Werner Schneider u.a., Hrsg., ›Wenn nicht jetzt, wann dann?‹, FS H.-J. Kraus (Neukirchen: Neukirchener, 1983), 103–114, 114, zieht eine Parallele zu dem fern stehenden Zöllner in Luk 18 13.

In diesem Zusammenhang spielt auch die Interpretation von 7 15–18 eine Rolle. Dafür, dass es sich hierbei nicht um die Empfehlung einer *via media* handelt, argumentieren überzeugend Rüdiger Lux, »Der ›Lebenskompromiß‹ – ein Wesenszug im Denken Kohelets? Zur Auslegung von Koh 7, 15–18«, in: Jutta Hausmann und Hans-Jürgen Zobel, Hrsg., *Alttestamentlicher Glaube und Biblische Theologie*, FS H. Preuß (Stuttgart u.a.: Kohlhammer, 1992), 267–278; Ludger Schwienhorst-Schönberger, »Via Media: Koh 7,15–18 und die griechisch-hellenistische Philosophie«, in: Antoon Schoors, Hrsg., *Kohelet in the Context of Wisdom*, BEThL 136 (Leuven: Leuven University, 1998), 181–203.

Die Punkte b, c und d nennt auch Garrett, *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Songs*, 278.

⁶⁸⁰ Gegen Lauha, *Kohelet*, 19, und Frydrych, *Living under the Sun*, 203f.

⁶⁸¹ Gegen Fox, »Qohelet's Thought«, 232; 237, und Frydrych, *Living under the Sun*, 46; 123; 190.

⁶⁸² Schön bei Lohfink, »Der Bibel skeptische Hintertür«, 27; von Rad, *Weisheit*, 298.

⁶⁸³ So Kutschera, »Kohelet«, 372f. Zur Schöpfungstheologie bei Kohelet siehe außerdem: Mathias Schubert, *Schöpfungstheologie bei Kohelet*, BEATAJ 15 (Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 1989).

⁶⁸⁴ Anderson, *Qoheleth*, 235f.

⁶⁸⁵ Ausführliche Darstellungen der Auslegungsgeschichte bieten z.B. Harold H. Rowley, »The Interpretation of the Song of Songs«, in: ders., *The Servant of the Lord: And other Essays on the Old Testament*, 2. Aufl. (Oxford: Basil Blackwell, 1965), 197–245; Hans-Josef Heinevetter, »Komm nun, mein Liebster, Dein Garten ruft Dich!«: *Das Hohelied als programmatische Komposition*, BBB 69 (Frankfurt a.M.: Athenäum, 1988), 5–66; Tremper Longman, III, *Song of Songs* (Grand Rapids, Michigan u.a.: Eerdmans, 2001), 20–47; Mary Timothea Elliott, *The Literary Unity of the Canticle*, Europäische Hochschulschriften 23/371 (Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 1989), 1–32.

Sowohl im Judentum als auch im Christentum über die Jahrtausende verbreitet ist die Ansicht, dass das Hld *allegorisch* zu verstehen sei. Braut und Bräutigam gelten dabei als Symbole für Jhwh und Israel bzw. für Christus und die Gemeinde oder auch für Maria und die fromme Seele.⁶⁸⁷ Eine schwächere Variante hierzu ist die *typologische Interpretation*, welche der »natürlichen« Auslegung die Allegorie als zweite Deutungsebene zur Seite stellt.⁶⁸⁸ Aus dem Vergleich mit dem altvorderorientalischen Hintergrund des Liedes wurde zweitens innerhalb der kritischen theologischen Wissenschaft die *mythologische Interpretation* entwickelt, die das Hld im Sinne eines *hieros gamos* interpretiert.⁶⁸⁹ Daneben wird seit alter Zeit die »natürliche« Auslegungsweise vertreten. Hierbei wird das Hld als Lied über die menschliche geschlechtliche Liebe verstanden.

Um die Ansätze zu bewerten, können den Prinzipien einer kanonischen Schriftauslegung⁶⁹⁰ folgend drei Kriterien aufgestellt werden:

1. Ist die Interpretation dem Text des Hld in seiner Endgestalt angemessen?
2. Könnte die israelitische oder frühjüdische *community of faith*, die das Hld zum Teil ihres Kanons machte, den Text so verstanden haben?
3. Ist das so interpretierte Hld mit den Aussagen der anderen alttestamentlichen Bücher vereinbar?

⁶⁸⁶ Die Spitze dieses Ringens bildet die nicht selten geäußerte These, dass das Hld nur deshalb Teil des Kanons werden konnte, weil es falsch interpretiert wurde, vgl. Magne Saebo, »On the Canonicity of the Song of Songs«, in: ders., *On the Way to Canon: Creative Tradition History in the Old Testament*, JSOT Supp 191 (Sheffield: JSOT Press, 1998), 271–284, 273.

⁶⁸⁷ Vgl. Othmar Keel, *Das Hohelied*, Zürcher Bibelkommentare, AT 18 (Zürich: Theologischer Verlag, 1986), 14–20. Als Ausdruck für die heilige Beziehung zwischen Gott und seinem Volk versteht das Hld z.B. Gerson D. Cohen, »The Song of Songs and the Jewish Religious Mentality«, in: Sid Z. Leiman, Hrsg., *The Canon and Masorah of the Hebrew Bible: An Introductory Reader* (New York: KTAV, 1974), 262–282. Larry Lyke, »The Song of Song, Proverbs, and the Theology of Love«, in: Christopher Seitz und Kathryn Greene-McCreight, Hrsg., *Theological Exegesis: Essays in Honor of Brevard S. Childs* (Grand Rapids, Michigan u.a.: Eerdmans, 1999), 208–223, argumentiert dafür, dass die Bildsprache des Hld sich untrennbar auf die menschliche und die göttliche Liebe gleichzeitig beziehe.

⁶⁸⁸ Ausführlich dargestellt bei G. Lloyd Carr, *The Song of Solomon: An Introduction and Commentary*, TOTC 17 (Leicester: Inter-Varsity, 1984), 24–32. Vertreter der typologischen Auslegung ist z.B. Franz Delitzsch, *Hoheslied und Kohelet*, BCAT 4,4 (Leipzig: Dörffling und Franke, 1875), 5. Eine gute Argumentation für eine typologische Auslegungsebene findet sich bei Luis Alonso-Schökel, »Steh auf, meine Freundin, meine Schöne, und komm!«: *Gedanken zum Hohenlied*, übers. aus dem Span. von F. Sedlmeier (München u.a.: Neue Stadt, 1991), 119–132.

⁶⁸⁹ Nach Carr, *Song of Solomon*, 49f. Marvin H. Pope, »Metastases in Canonical Shapes of the Super Song«, in: Gene M. Tucker, David L. Petersen und Robert R. Wilson, Hrsg., *Canon, Theology, and Old Testament Interpretation: Essays in Honor of Brevard S. Childs* (Philadelphia: Fortress, 1988), 312–328, 321–326, sieht z.B. die Frau im Hld als eine Muttergottheit an.

⁶⁹⁰ Vgl. Kap. 1.3.1.

Die mythologische Auslegung zunächst kann keines der drei Kriterien erfüllen. Sie arbeitet meist nicht mit dem vorliegenden, sondern mit einem rekonstruierten Text, außerdem steht sie in einem offensichtlichen Konflikt mit der klaren Haltung der Bibel zu den Fremdgötterkulten.

Während die Notwendigkeit der allegorischen Auslegung vor allem mit dem dritten Kriterium begründet wurde, lehnen die meisten heutigen Ausleger sie wegen ihrer fehlenden Textadäquanz zu Recht ab.

Dem Text am meisten angemessen ist die »natürliche« Auslegungsweise. Ob der so ausgelegte Text das dritte Kriterium erfüllt, hängt davon ab, ob die im Hld proklamierte Liebe innerhalb oder außerhalb des von der Hebräischen Bibel gesteckten moralischen Rahmens stattfindet. Hierzu werden unterschiedliche Ansichten vertreten. Die Frage soll im Anschluss an die Strukturanalyse noch einmal aufgegriffen werden.

Ein entscheidender Baustein für die Frage der Kanonisierung ist nach Childs die salomonische Autorschaft (Hld 1 1), die das Lied in den Kontext der Weisheitsliteratur stellt. Die Zuordnung zur Weisheit wird dadurch unterstrichen, dass eine eindeutig weisheitlich geprägte Sentenz den Höhepunkt des Liedes besetzt (8 6b-7).⁶⁹¹ Das Lied hat seinen Ort im Kanon daher als ein Werk der Weisheit neben Hiob, Sprüche und Prediger bekommen.⁶⁹²

Die Weisen versuchten, den Zusammenhängen des menschlichen Lebens auf den Grund zu gehen. Dass dabei auch die Liebe ein Thema war, zeigt z.B. der folgende gestaffelte Zahlenspruch aus Spr 30 18+19 (EIN), der auf die letzte Zeile zuläuft:⁶⁹³

Drei Dinge sind mir unbegreiflich, vier vermag ich nicht zu fassen:
den Weg des Adlers am Himmel,
den Weg der Schlange über den Felsen,
den Weg des Schiffes auf hoher See,
den Weg des Mannes bei der jungen Frau.

Der weisheitliche Charakter des Liedes ist damit auch ein weiteres Argument für die »natürliche« Auslegung.

Eine zweite grundsätzliche Frage ist die nach dem Verständnis der Form des Liedes. Auch hier werden unterschiedliche Ansätze vertreten:

1. Vor allem früher verbreitet war die Ansicht, das Hohelied beinhalte eine logisch voranschreitende Handlung, vergleichbar mit einem Drama. Während die

⁶⁹¹ Childs, *Introduction*, 573–575; 578. Nicolas J. Tromp, »Wisdom and the Canticle: Ct., 8, 6c–7b: Text, Character, Message and Import«, in: M. Gilbert, Hrsg., *La Sagesse de l'Ancien Testament*, BEThL 51 (Leuven: Leuven University, 1979), 88–95, 92. Zur Kategorie »Weisheit« vgl. außerdem Kap. 4.2.2.

⁶⁹² Ähnlich argumentiert Saebo, »Song of Songs«, 274–282. Die poetische Form des Liedes ist allerdings für die ganze Bibel singulär: der *parallelismus membrorum* wird nur selten nach den sonst üblichen Regeln angewendet. Siehe die Ausführungen bei Alter, *Art of Biblical Poetry*, 185–188.

⁶⁹³ Eine schöne Auslegung dieses Verses findet sich bei Alonso-Schökel, *Steh auf, meine Freundin*, 57–59.

allegorischen Ansätze Schritte der Heilsgeschichte aus den einzelnen Abschnitten des Textes entfalten, versucht die mythologische Interpretation, das Kultgeschehen des dem Lied zugrunde liegenden *hieros gamos* zu rekonstruieren. Die »natürliche« Interpretation beschreibt die Handlung des Liedes als Weg zweier Liebender zur Ehe hin.⁶⁹⁴ Nach F. Delitzsch z.B. erlebt Salomo, der doch so viele Frauen hatte, mit dem Mädchen vom Lande die Liebe einmal so, wie sie von Gott gewollt ist.⁶⁹⁵ Andere Ausleger sehen eine Dreiecksbeziehung zwischen Salomo, dem Hirtenmädchen und ihrem Liebhaber.⁶⁹⁶

2. Eine Reihe von Forschern untersucht das Hld auf eine übergreifende literarische Struktur. Die Einheit des Liedes wird hierbei nicht in der fortschreitenden Handlung, sondern in formal-inhaltlichen Vergleichspunkten und chiasmischen Strukturen gesehen. Die Entwürfe werden in der Forschung allerdings nur sehr zurückhaltend aufgenommen, sie sollen im Anschluss an die eigene Analyse vorgestellt werden.

3. Die meisten Ausleger sehen das Hld als eine mehr oder weniger lose assoziative Aneinanderreihung einzelner Lieder. Z.T. wird versucht, durch die Rekombination von Versatzstücken eine übergreifende literarische Struktur zu (re-)konstruieren⁶⁹⁷ oder auch, den Aufbau des Liedes anhand einer Fragmentenhypothese zu erhellen.⁶⁹⁸ Meist erfolgt jedoch einfach die Kommentierung Lied für Lied, wobei auf das Errichten eines Gesamtzusammenhanges gänzlich verzichtet wird.⁶⁹⁹

⁶⁹⁴ Vgl. Carr, *Song of Solomon*, 32–34.

⁶⁹⁵ Delitzsch, *Hoheslied, Kohelet*, 5.

⁶⁹⁶ Nach Heinevetter, *Komm nun, mein Liebster*, 28.

⁶⁹⁷ So z.B. J. Angénieux, »Structure du Cantique des Cantiques: En chants encadrés par des refrains alternants«, *ETHL* 41 (1965), 96–142, »Les trois portraits du Cantique des Cantiques«, *ETHL* 42 (1966), 582–586 und »Le Cantique des Cantiques en huit chants à refrains alternants«, *ETHL* 44 (1968), 87–140, zu Recht kritisiert von J. Cheryl Exum, »A Literary and Structural Analysis of the Song of Songs«, *ZAW* 85 (1973), 47–79, 48. Gegen diese Vorgehensweise auch Keel, *Hoheslied*, 25.

⁶⁹⁸ Als Beispiel für eine ausgeprägt diachrone und dabei höchst spekulative Vorgehensweise lässt sich die Arbeit von Heinevetter anführen, der kleinste Bestandteile des Textes unterschiedlichen redaktionellen Schichten zuordnen will. Heinevetter, *Komm nun, mein Liebster*.

⁶⁹⁹ So schon 1778 Herder, und in neueren Arbeiten u.a.: Alice Baum, *Worte der Skepsis – Lieder der Liebe: Prediger – Hohes Lied*, SKKAT 21 (Stuttgart: Katholisches Bibelwerk, 1971), 35; Dillard/Longman, *Introduction*, 259; Marcia Lee Falk, *Love Lyrics from the Bible: A Translation and Literary Study of The Song of Songs*, Bible and Literature Series 4 (Sheffield: Almond, 1982), 65–67; Michael V. Fox, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs* (Madison, Wisconsin u.a.: University of Wisconsin, 1985), 209; Gerlemann, *Ruth, Hoheslied*, 59; Robert Gordis, *The Song of Songs and Lamentations: A Study, Modern Translation and Commentary*, 2., überarb. u. erw. Aufl. (New York: KTAV, 1974), 17f; Kaiser, *Einleitung*, 363; Keel, *Hoheslied*, 26f; George A. F. Knight und Friedemann W. Golka, *Revelation of God: A Commentary on the Books of The Song of Songs and Jonah*, IThK (Grand Rapids, Michigan: Eerdmans; Edinburgh: Handsel, 1988), 3; Günter Krinetzki, *Kommentar zum Hohenlied: Bildsprache und theologische Botschaft*, Beiträge zur biblischen Exegese und Theologie 16 (Frankfurt a.M. u.a.: Lang,

Die nun folgende Strukturanalyse wird demgegenüber zeigen, dass das Hld einem kunstvoll arrangierten Gesamtaufbau folgt. Das Lied wird als eine sich steigernde Abfolge von fünf parallel aufgebauten »Zyklen des Verlangens« beschrieben.

Die Interpretation der einzelnen Verse folgt, speziell was die verwendeten Vergleiche anbelangt, weitgehend der m.E. auf diesem Gebiet exzellenten Arbeit von O. Keel,⁷⁰⁰ der vor allem Folgendes aufzeigt:

1. Vergleiche mit Körperteilen beziehen sich nicht wie in unserem Kulturkreis primär auf die Form, sondern eher auf die *dynamis* des Körperteils, z.B. Arm – Kraft; Nase – Schnauben, Unmut; Hals – Sich-Recken, Stolz; Auge – Blinken, Glänzen usw.⁷⁰¹ Das gelockte Haar der Geliebten z.B. sieht nicht aus wie eine Herde Ziegen (Hld 4 1), sondern zeigt dieselbe brodelnde Vitalität.⁷⁰²
2. Die Bedeutung der Bilder ergibt sich vor dem Hintergrund der stark konventionalisierten altvorderorientalischen Kunst. Nicht die Natur, sondern die Kultur liefert die Deutung der Symbole.⁷⁰³ So zeigen z.B. zahlreiche Abbildungen die Taube als Symbol für die Liebeswilligkeit der Frau. Die Metapher »Deine Augen sind Tauben« (1 15) ist demnach zu paraphrasieren als »Deine Blicke sind Liebesboten«.⁷⁰⁴

Wie das auch bei anderen poetischen alttestamentlichen Texten der Fall ist, findet auf diesem Wege die Symbolik der altvorderorientalischen Götterwelt Eingang in das Hld – z.B. wenn sich Hirsch und Gazelle als Epitheta der Liebesgöttin herausstellen (2 7).⁷⁰⁵ Die Bilder sind jedoch ihrer numinosen Bezüge entleert. Keel kommentiert: »Die sekundär profane Verwendung besagt nicht, daß wir hier

1981), 12; Lamparter, *Buch der Sehnsucht*, 63; Longman, *Song of Songs*, 48; Oswald Loretz, *Gotteswort und menschliche Erfahrung: Eine Auslegung der Bücher Jona, Rut, Hoheslied und Qohelet* (Freiburg u.a.: Herder, 1963), 75; Hans-Peter Müller, Otto Kaiser und James A. Loader, *Das Hohelied, Klagelieder, das Buch Ester*, ATD 16/2, 4., völlig neu bearb. Aufl. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1992), 7; Rudolph, *Ruth, Hoheslied, Klagelieder*, 98f; Ernst Würthwein, »Das Hohelied«, in: Ernst Würthwein, Kurt Gallig und Otto Plöger, *Die fünf Megilloth*, Handbuch zum AT 18, 2., völlig neu bearb. Aufl. (Tübingen: Mohr Siebeck, 1969), 25–71, 25f. Je nach Einteilung werden bis zu 52 einzelne Einheiten gezählt (Krinetzki).

⁷⁰⁰ Keel, *Hoheslied*. Walter Bühmann, *Das Hohelied*, Neuer Stuttgarter Kommentar: AT 15 (Stuttgart: Katholisches Bibelwerk, 1997), 9, bezeichnet den Kommentar von Keel als »bahnbrechend«.

⁷⁰¹ Keel, *Hoheslied*, 36.

⁷⁰² Ausführlich ebd., 132f.

⁷⁰³ Ebd., 35; 37.

⁷⁰⁴ Ebd., 71–74. Gegenüber diesem Ansatz ist z.B. der Versuch zu hinterfragen, Humor in den Vergleichen des Beschreibungsliedes 7 1–10 zu entdecken. Gegen Athalya Brenner, »Come Back, Come Back the Shulammitte (Song of Songs 7.1–10): A Parody of the WASF Genre«, in: Yehuda T. Radday und Athalya Brenner, Hrsg., *On Humour and the Comic in the Hebrew Bible* (Sheffield: Almond, 1990), 251–275.

⁷⁰⁵ Keel, *Hoheslied*, 92.

verkappte Kulttexte hätten«,⁷⁰⁶ und G. Gerlemann spricht vom »Widerstand gegen die mythisch gesättigte Atmosphäre, in der Israel unter den Völkern lebte«. ⁷⁰⁷

Zur Identifikation der Personen im Lied: Mehrere Stellen verweisen auf den Kontext des salomonischen Königshofes (1 4.12, 3 7.9.11, 6 8f, 7 6). Dies kann auf einen ursprünglichen *Sitz im Leben* für das Lied verweisen.⁷⁰⁸ Davon abgesehen können die Bezüge zu Salomo aber auch leicht bildlich verstanden werden. Für die folgende Auslegung wird davon ausgegangen, dass im Lied lediglich eine männliche und eine weibliche Hauptperson vorkommen; die Wechsel der Personen lassen sich am besten damit deuten, dass die Liebenden in spielerischer Weise in andere Rollen schlüpfen.⁷⁰⁹ Weitere Sprecher im Lied sind die »Töchter Jerusalems« sowie die großen Brüder der weiblichen Hauptperson (8 8f).

(2) Der parallele Aufbau der »Zyklen des Verlangens«

Das Lied besteht aus einer sich steigernden Abfolge von fünf zueinander parallel gestalteten »Zyklen des Verlangens«. Der Aufbau lässt sich an einer Reihe von formalen und inhaltlichen Beobachtungen festmachen. Das Aufbauschema der Zyklen 2 bis 5 kann wie folgt beschrieben werden:

- A. **Sie**⁷¹⁰ **verlangt nach ihm:** Der Geliebte ist zunächst nicht anwesend; sie drückt gegenüber den »Töchtern Jerusalems« ihr Verlangen nach ihm aus.
- B. **Sie sieht ihn kommen; sie preist seine Vorzüge:** Sie beschreibt das Kommen des Geliebten (außer bei Zyklus 4) und anschließend seine Vorzüge, wobei sie über ihn spricht und ihn nicht direkt anredet.
- C. **Er preist ihre Schönheit und verlangt nach ihr:** Nun kommt er zu Wort, beschreibt ihre Schönheit und drückt sein Verlangen nach ihr aus. Er spricht sie meist direkt an.
- D. **Sie lädt ihn ein:** Als Antwort auf seine Worte drückt sie ihre Hingabe aus bzw. spricht eine Einladung aus.⁷¹¹

⁷⁰⁶ Ebd., 33.

⁷⁰⁷ Gerlemann, *Ruth, Hoheslied*, 84; vgl. Garrett, *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Songs*, 378. Müller hingegen sucht einen Mittelweg zwischen natürlicher und mythischer Interpretation: Hans-Peter Müller, »Die lyrische Reproduktion des Mythischen im Hoheslied«, in: ders., *Mythos – Kerygma – Wahrheit: Gesammelte Aufsätze zum Alten Testament in seiner Umwelt und zur biblischen Theologie*, BZAW 200 (Berlin u.a.: de Gruyter, 1991), 152–171, 152.

⁷⁰⁸ Besonders gilt dies für 3 6–11, vgl. Gordis, *Song of Songs, Lamentations*, 19f. Dass das Lied von der Hochzeit Salomos handelt, vertritt z.B. Hendrik J. Koorevaar, »De boodschap van het boek Hooglied: Hartstochtelijke liefde en reinheid«, *Magazine voor pastorat, gezin en gemeenteopbouw* 11/46 (2000), 42–47, 44f.

⁷⁰⁹ Gerlemann, *Ruth, Hoheslied*, 60f. Die Sitte, das Brautpaar während der Hochzeitszeremonie als König und Königin zu ehren, findet sich z.B. auch in der syrischen Tradition. So schon 1893 J. G. Wetzstein nach Gordis, *Song of Songs, Lamentations*, 17.

⁷¹⁰ Die weibliche Hauptperson des Liedes wird im folgenden oft einfach mit »sie«, die männliche mit »er« bezeichnet.

Die D-Teile bedeuten nicht wirkliche Erfüllung, sondern stellen Absichtserklärungen dar. So bleibt die Spannung jeweils erhalten, und aus der Erklärung der Hingabe erfolgt erneut das Verlangen. Aus diesem Grunde wurde für die Struktureinheiten der Begriff »Zyklus« gewählt.⁷¹²

Der erste Zyklus ist abweichend aufgebaut, aber auch beim fünften Zyklus sind Besonderheiten zu erkennen. Auf diese wird unten eingegangen. An dieser Stelle sollen die formalen und inhaltlichen Gemeinsamkeiten für die jeweils parallel stehenden Teile der Zyklen 2 bis 5 vorgestellt werden. Zunächst die Einteilung der Textabschnitte im Überblick:

Zyklus/ Abschnitt	1 1 2 – 2 4	2 2 5–17	3 3 1 – 5 1	4 5 2 – 7 13	5 7 14 – 8 14
A	1 2–4	2 5–7	3 1–5	5 2–8	7 14 – 8 4
B	-	2 8–10a	3 6–11	5 9–16	8 5–7
C	-	2 10b–15	4 1–15, 5 1 ⁷¹³	6 4 – 7 10	8 13
D	2 4	2 16–17	4 16, 6 1–3 ⁷¹⁴	7 11–13	8 14

A-Teile »Sie verlangt nach ihm« (2 5–7, 3 1–5, 5 2–8, 7 14 – 8 4)

Die Aussage »Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems...«, findet sich als Abschluss aller vier A-Teile (2 7, 3 5, 5 8, 8 4).⁷¹⁵ Während der Text in 2-A und 3-A übereinstimmend formuliert ist, wird im vierten Zyklus die zweite Satzhälfte aufgrund der Dramaturgie von 5 1 – 6 3 abgewandelt (weiter dazu s.u.); als gliederndes Element ist der Satz jedoch noch deutlich erkennbar. In 5-A wäre theoretisch wieder die Formulierung wie in 2-A und 3-A möglich. Jedoch ist hier die abhängige Konstruktion mit **נִזְהָר** statt vorher mit **אֵל** gebildet, wodurch sich eine Annäherung an die Frage **מַה-תִּגְדְּרִי** was wollt ihr berichten in 4-A ergibt. Dies unterstreicht zusätzlich die Zusammengehörigkeit aller vier Wendungen:

⁷¹¹ Auch Keel, *Hoheslied*, 29, beobachtet ein Wechselspiel aus Beschreibung und Verlangen.

⁷¹² Auch Carr, *Song of Solomon*, 45, spricht von einem »repeating cycle«, wobei er allerdings andere Abgrenzungen für die Abschnitte wählt.

⁷¹³ Aus dramaturgischen Gründen ist der D-Teil (4 16) hier in den C-Teil eingebettet.

⁷¹⁴ Bei 6 1–3 handelt es sich um einen Epilog zu 3-D. Details folgen.

⁷¹⁵ Für eine Übersicht der formalen Parallelen im Hld siehe Fox, *Song of Songs*, 211–215.

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! (2-A: 2 7 und 3-A: 3 5, ELB)

Ich beschwöre euch, Töchter Jerusalems,
wenn ihr meinen Geliebten findet,
was wollt ihr ihm ausrichten?
Dass ich krank bin vor Liebe! (4-A: 5 8)

Ich beschwöre euch, Töchter Jerusalems:
Was wollt ihr wecken, was aufstören die Liebe,
bevor es ihr selber gefällt! (5-A: 8 4)



Die Formulierung **חֹלֵת אֶהְיֶה אֵינִי** *ich bin krank vor Liebe* steht in 2-A und 4-A (2 5, 5 8), der Satz **שְׂמאלוֹ תַחַת לְרַאשִׁי וְיְמִינִי תַחְבֵּקֵנִי** *seine Linke unter meinem Kopf, seine Rechte umfasst mich* findet sich in 2-A und 5-A (2 6, 8 3). 3-A und 4-A sind als nächtliche Träume gestaltet⁷¹⁶ und in einer ganzen Reihe von Punkten vergleichbar (u.a. im nächtlichen Durchstreifen der Stadt auf der Suche nach dem Geliebten und in der Begegnung mit den Wächtern). Die Thematik »den Geliebten finden« begegnet außerhalb der Nachtträume von 3-A und 4-A auch im Teil 5-A (8 1f). Der Wunsch, den Geliebten ins Haus der Mutter zu bringen, wird in 3-A und 5-A ausgedrückt (3 4, 8 2).

Die Beobachtungen in der Übersicht:

Thema/Motiv	Zyklus	2-A 2 5-7	3-A 3 1-5	4-A 5 2-8	5-A 7 14 – 8 4
<i>sie verlangt nach ihm</i>		2 5-6	3 1-4	5 2-8	8 1-3
»ich beschwöre euch, Töchter Jerusalems ...«		2 7	3 5	5 8	8 4
»ich bin krank vor Liebe«		2 5	-	5 8	-
»seine Rechte liegt unter meinem Kopf ...«		2 6	-	-	8 3
nächtlicher Traum		-	3 1-4	5 2-7	-
den Geliebten finden		-	3 1-4	5 2-7	8 1
den Geliebten ins Haus der Mutter bringen		-	3 4	-	8 2

B-Teile »Sie sieht ihn kommen; sie preist seine Vorzüge« (2 8-10a, 3 6-11, 5 9-16, 8 5-7)

Der Abschnitt 3 6-11 wirft mehrere interpretatorische Probleme auf, deren Lösung auch auf die Charakterisierung der B-Teile des hier vertretenen Ansatzes zurückwirkt und die deshalb an dieser Stelle besprochen werden müssen. Konkret geht es um die Frage: Wer befindet sich in der Sänfte – Salomo, die Braut, oder beide? Wird der Abschnitt für sich gelesen, deuten die meisten Signale darauf hin, dass es hier um Salomo geht. So wird die Sänfte als Sänfte *Salomos* bezeichnet (V. 7); es wird gesagt, dass er sie **לָּ** *für sich* machen ließ (V. 9); als die Sänfte ankommt, werden die »Töchter Jerusalems« herausgerufen, um *Salomo* zu sehen (V. 11) – kein Schluss liegt näher als der, dass dann auch Salomo derjenige sein muss, der

⁷¹⁶ Dafür, dass es sich um Wunschträume und nicht um Geschehensberichte handelt: Keel, *Hoheslied*, 113–115.

sich in der Sänfte befindet. Im Abschnitt wird auch keine andere Person genannt, die in Frage kommt.

Wenn in einem Text eine Frage und eine Antwort direkt hintereinander stehen, so muss angenommen werden, dass Frage und Antwort zusammengehören, es sei denn, sehr gewichtige Gründe sprächen dagegen. Das feminine Pronomen **מִי** in V. 6 ist kongruent zur **מִי** Sänfte in V. 7, die Frage mit **מִי** *wer* statt **מַה** *was* bezogen auf eine Sache ist zwar ungewöhnlich, aber auch anderswo so belegt (Mi 1 5, Ri 13 17, vgl. 1Sam 18 18, Ri 9 28, Jes 60 8). Das **וְהִנֵּה** *siehe* (V. 7) markiert hier das subjektive Gewährwerden einer Sache⁷¹⁷ und kennzeichnet gleichzeitig das Nachfolgende als Antwort. Einige Vergleichsstellen:

Und sie sagten: Wer ist der eine von den Stämmen Israels, der nicht zu dem HERRN nach Mizpa heraufgekommen ist? Und siehe, da war niemand von Jabesch in Gilead ins Lager, in die Versammlung, gekommen. (Ri 21 8, vgl. 1Sam 14 17)

Da sagte der König: Wer ist im Hof? ... Und die Pagen des Königs sagten zu ihm: Siehe, Haman steht im Hof. (Est 6 4f; weitere Beispiele: 1Sam 14 17, Jes 6 8, 36 5f, Jer 49 4f, Hes 31 2f)

Das **מִי מִי** von 3 6 bezieht sich also sehr wahrscheinlich auf 3 7.

Gegen diese Interpretation werden allerdings verschiedene Einwände vorgebracht. Zum einen: Da Salomo in Jerusalem wohnt – warum sollte er da aus der Steppe heraufziehen, um Hochzeit zu halten? Viel wahrscheinlicher sei, dass mit der Sänfte die Braut aus ihrem Dorf abgeholt und in die Stadt gebracht worden sei. Dem ist aber entgegenzuhalten, dass 3 1-4 und 5 2-8 sehr stark den Eindruck machen, als wohnte die Frau nicht in einem Dorf, sondern in einer Stadt, und zwar in derjenigen, in der auch ihr Geliebter wohnt.

Weiter wird eingewendet, dass bei der oben dargestellten Sichtweise in 3 6-11 keine Braut vorkommt, obwohl es sich um eine Hochzeit handelt (V. 11) und sowohl im vorangegangenen als auch im nachfolgenden Abschnitt von einer weiblichen Hauptperson die Rede ist (3 1-5, 4 1ff).⁷¹⁸ Der Verweis auf die Braut wird dann vor allem in der Frage **מִי מִי** gesehen. Aus dem Fakt, dass Salomo bereits mit der Hochzeitskrone gekrönt ist (V. 11), schließt H. Koorevaar auf die Anwesenheit der Braut.⁷¹⁹

Wenn nach dieser Interpretation eine Braut in der Sänfte sitzt und entweder in Jerusalem auf Salomo trifft oder mit ihm zusammen dort ankommt, stellt sich aber die schwerwiegende Frage, warum die Blicke der »Töchter Zions« aus-

⁷¹⁷ Vgl. Gen 8 11.13, 26 8, Ruth 3 8 u.v.a.

⁷¹⁸ So z.B. Carr, *Song of Solomon*, 107.

⁷¹⁹ Koorevaar, »Hoog Lied 1«, 45; Möller, *Einleitung*, 297, sieht sogar die Krone selbst als Bild für die Frau. Tatsächlich steht in Spr 12 4: »Eine tüchtige Frau ist die Krone ihres Mannes«. Aus diesem prädikativen Gebrauch kann aber natürlich nicht auf eine feststehende Metapher geschlossen werden.

schließlich auf Salomo gerichtet werden und höchstens noch auf seine Mutter (V. 11), während man die Braut in ihrem Hochzeitsschmuck ignoriert.⁷²⁰

Was die Frage mit **מִי זֹאת** angeht, so weisen einige Ausleger außerdem darauf hin, dass die Formulierung identisch in 6 10 und 8 5 vorkommt und dort eindeutig auf die Frau zu beziehen sei. Dies nehmen sie als Hinweis dafür, auch 3 6 in diesem Sinne zu verstehen.⁷²¹ Wenn zwischen den drei Stellen eine Verbindung intendiert ist, kann diese aber auch anders verstanden werden. In 8 5 bezieht sich **מִי זֹאת** zwar auf die Frau, der anschließende Satz macht aber deutlich, dass Mann und Frau hier gemeinsam aus der Steppe heraufkommen. So lässt sich die folgende logische und sich zum Endpunkt hin steigernde Reihe entwickeln:

3 6	»Wer ist sie ...?«	→ Der Mann erscheint.
6 10	»Wer ist sie ...?«	→ Die Frau erscheint.
8 5	»Wer ist sie ...?«	→ Beide erscheinen.

Wenn diese Reihe intendiert ist, erklärt dies auch die ungewöhnliche Form der Frage in 3 6 mit **מִי** *wer* statt mit **מַה** *was*. Das Argument mit der Reihung 3 6 – 6 10 – 8 5 führt also für die Interpretation von 3 6 zu einer Pattsituation. Davon abgesehen bleibt die Tatsache bestehen, dass die Frage von 3 6 offensichtlich in 3 7 beantwortet wird, und dass es deshalb nicht nötig ist, ein dem Fragepronomen zugeordnetes Subjekt von einer entfernteren Stelle her zu erschließen.

Dass die Braut in die Handlung von 3 6–11 eingetragen werden sollte, begründet z.B. G. Carr vor allem vom literarischen Kontext her.⁷²² Mit dem Strukturmodell der »Zyklen des Verlangens« lässt sich die Perikope aber auch dann gut in ihrem Kontext verstehen, wenn die zuerst vorgestellte, einfachere Interpretation des Textes zu Grunde gelegt wird:

Wie die anderen B-Teile, so lässt sich auch der Abschnitt 3 6–11 dadurch charakterisieren, dass die Frau den Geliebten preisend beschreibt und sein Kommen schildert. Wenn 3 6–11 im Sinne einer Hochzeitszeremonie zu interpretieren ist, so wird diese Szene aus dem Blickwinkel der Frau und mit ihren Worten beschrieben. Die Frau steht dann vor dem Haus ihrer Eltern, in dem die Zeremonie vollzogen werden soll, und wartet auf die Ankunft ihres Bräutigams. Als die Sänfte kommt, ruft sie ihre Begleiterinnen, die vielleicht nicht die ganze Zeit mit ihr zusammen ausgeharrt haben, und macht sie auf die festliche Pracht aufmerksam.⁷²³ Das scheinbare Fehlen der Braut in 3 6–11 ist damit schlüssig erklärt.

⁷²⁰ Bei Keel, *Hoheslied*, 118–129, besteht dieses Problem nicht, da er in den Versen 3 6–11 drei eigenständige, nur assoziativ miteinander verknüpfte Gedichte annimmt (6–8, 9–10d, 10e–11).

⁷²¹ Z.B. Carr, *Song of Solomon*, 108; Marvin H. Pope, *Song of Songs: A New Translation with Introduction and Commentary*, Anchor Bible 7C (Garden City, New York: Doubleday, 1977), 423f.

⁷²² Carr, *Song of Solomon*, 107.

⁷²³ So auch Günter Krinetzki, *Hoheslied*, Neue Echter 2 (Würzburg: Echter, 1980), 15f.

Nachdem der Abschnitt 3 6-11 nun besondere Aufmerksamkeit erfahren hat, sollen abschließend die Ähnlichkeiten zwischen den B-Teilen allgemein zusammengestellt werden. Diese liegen vor allem in der gemeinsamen Thematik. Die Abschnitte 3-B und 5-B beginnen zudem, wie schon angeklungen, gleichlautend mit *מי זאת עליה מן-המדבר* *wer ist sie, die da heraufkommt aus der Steppe* (3 6, 8 5).

Die Art und Weise, wie die Geliebte die Vorzüge des Liebhabers preist, ist für 2-B, 3-B und 4-B jeweils unterschiedlich. In 5-B geht ihr Lob nicht an seine Vorzüge, sondern an die Liebe an sich. Zu den Besonderheiten beim 5. Zyklus wird unten Weiteres zu sagen sein.

<i>Thema/Motiv</i>	Zyklus	2-B 2 8-10a	3-B 3 6-11	4-B 5 9-16	5-B 8 5-7
<i>sie beschreibt sein Kommen (er und sie kommen)</i>		2 8-10	3 6-10	-	(8 5)
<i>sie preist seine Vorzüge (sie preist die Liebe)</i>		2 9	3 6-10	5 10-16	(8 6-7)
»wer ist sie, die da heraufkommt aus der Steppe«		-	3 6	-	8 5

C-Teile »Er preist ihre Schönheit und verlangt nach ihr« (2 10b-15, 4 1-15 mit 5 1, 6 4 – 7 10, 8 13)

Was die Ausdrücke des Verlangens betrifft, so steht in 2-C und 3-C (2 10+13, 4 8) die Aufforderung an die Geliebte, sich aufzumachen. Das Verlangen danach, die Gestalt der Geliebten zu sehen, wird in 2-C und 4-C ausgedrückt (2 14, 7 1), die Stimme der Geliebten zu hören, in 2-C und 5-C (2 14, 8 13).

Bei den verschiedenen Gedichten auf die Schönheit der Geliebten findet sich eine ganze Reihe von formalen Ähnlichkeiten. Die Beschreibungslieder 4 1-7 in 3-C, 6 4-7 und 7 1-6 in 4-C etwa verwenden zum großen Teil dieselben Vergleichsbilder für die Körperteile der Geliebten.⁷²⁴ Daneben sind die Bilder des verschlossenen Gartens, der betreten wird (3-C, 4 12 – 5 1) sowie der Palme, die erstiegen wird (4-C, 7 7-10), in ihrer Symbolik vergleichbar, eine analoge Bedeutung hat sicherlich 4 6 (3-C).⁷²⁵

In den C-Teilen ist ausschließlich der Mann der Sprecher, außerhalb der C-Teile spricht der Mann nie.⁷²⁶

<i>Thema/Motiv</i>	Zyklus	2-C 2 10b-15	3-C 4 1-15, 5 1	4-C 6 4 – 7 10	5-C 8 13
der Mann als ausschließlicher Sprecher		X	X	X	X
<i>er preist ihre Schönheit</i>		2 10.13.14	4 1-7.9-15	6 4-10, 7 1-8	-
<i>er verlangt nach ihr</i>		2 10.13.14	4 6.8-11, 5 1	7 9-10	8 13
Aufforderung an die Geliebte zu kommen		2 10.13	4 8	-	-
Wunsch, die Gestalt der Geliebten zu sehen		2 14	-	7 1	-
Wunsch, die Stimme der Geliebten zu hören		2 14	-	-	8 13
Beschreibungslieder, gemeinsame Bilder		-	4 1-7	6 4-7, 7 1-6	-

⁷²⁴ Vgl. die Aufstellung bei Fox, *Song of Songs*, 213f.

⁷²⁵ Keel, *Hoheslied*, 140-144.

⁷²⁶ Zwar spricht auch in 5 2 (4-A) der Mann, jedoch nur innerhalb des von der Frau wiedergegebenen Traums.

Garten betreten / Palme ersteigen	-	4 12 – 5 1	7 7–10	-
-----------------------------------	---	------------	--------	---

D-Teile »Sie lüdt ihn ein« (2 16–17, 4 16 mit 6 1–3, 7 11–13, 8 14)

Als Antwort auf sein Verlangen drückt die Geliebte ihre Hingabe aus bzw. spricht eine entsprechende Einladung aus. Die Abschnitte sind wieder stark durch formale Ähnlichkeiten verbunden. Alle vier Abschnitte enthalten eine Aufforderung an den Geliebten zu kommen (2 17, 4 16, 7 12, 8 14).⁷²⁷ Die Aufforderung, der Gazelle oder dem jungen Hirsch zu gleichen, steht in 2-D und 5-D (2 17, 8 14). Der Vergleich mit der Gazelle oder dem jungen Hirsch findet sich zwar auch in 2-B (2 9), dort aber nicht als Aufforderung; der Satz bildet zusammen mit 2 17 eine *Inclusio*.

Die Aussage der gegenseitigen Zugehörigkeit »mein Geliebter ist mein, und ich bin sein« steht in vergleichbaren Formulierungen in 2-D (2 16), im Epilog zu 3-D (6 3) sowie in 4-D (7 11). Die beiden erstgenannten Stellen stimmen zusätzlich in der Formulierung *הָרַעָה בְּשִׁשְׁנֵיִם* *der in den Lotusblumen*⁷²⁸ weidet überein.

	Zyklus	2-D	3-D	4-D	5-D
<i>Thema/Motiv</i>		2 16–17	4 16, 6 1–3	7 11–13	8 14
<i>sie lüdt ihn ein</i>		2 16–17	4 16, 6 1–3	7 11–13	8 14
sie fordert den Geliebten auf zu kommen		2 17	4 16	7 12	8 14
»gleiche einer Gazelle oder einem jungen Hirsch «		2 17	-	-	8 14
»mein Geliebter ist mein, und ich bin sein«		2 16	6 3	7 11	-
»der in den Lotusblumen weidet«		2 16	6 3	-	-

Die Kompositionstechnik und ihre literarische Wirkung

An den vorangegangenen Beobachtungen wird eine Kompositionstechnik deutlich, die sich wie folgt beschreiben lässt: Aus einer für die Rubrik A zur Verfügung stehenden Menge von Themen, Motiven und Formulierungen sind für jeden A-Teil einige ausgewählt. Es werden nicht immer alle Motive benutzt; andererseits kommt keines der Motive außerhalb eines A-Teils vor. Analoges gilt für die B-, C- und D-Teile.

Diese Technik lässt selbst bei einer strengen Grundstruktur viel Raum für Gestaltungsmöglichkeiten, oder anders gesagt: Auch bei großer Gestaltungsfreiheit muss auf eine verbindende Ordnung nicht verzichtet werden. Die Technik gibt dem Lied gleichzeitig ein Gepräge von Ordnung und von Freiheit. Es kann eine Analogie hergestellt werden: Wie unten gezeigt werden soll, entspricht der formalen Dialektik eine inhaltliche, die nämlich zwischen den beiden Polen der moralischen Richtlinien und des sexuellen Verlangens vermittelt.

Aus der Kompositionstechnik folgt außerdem in methodischer Hinsicht, dass Gliederungsversuche, die lediglich einzelne wiederholt auftretende Formulierungen als Vermittler der Struktur heranziehen, nicht zum Ziel führen können.

⁷²⁷ 8 14 wird im Sinne von »Flieh zu mir...« verstanden, da die Balsamberge ein Symbol für die Geliebte darstellen (ebd., 257).

⁷²⁸ Dass das Wort nicht die Lilie, sondern die Lotusblume bezeichnet, vertritt ebd., 79–82.

(3) Die Abfolge der »Zyklen des Verlangens«

Auch für die *Abfolge* der einzelnen Strukturelemente ist ein spannendes Wechselspiel von Ordnung und Freiheit kennzeichnend. Das eigentlich recht strenge Raster von theoretisch 5 x 4 Abschnitten wird durch die Poesie des Liedes z.T. virtuos ausgestaltet und auch gelegentlich um der Dramaturgie willen durchbrochen.

Die Gesamtübersicht auf der folgenden Seite ist deshalb zweispaltig aufgebaut. Sie zeigt links das Raster und parallel dazu rechts die entsprechenden Abschnitte des Liedes. Kursive Zwischenüberschriften an einigen Stellen deuten übergreifende Zusammenhänge an. Erläuterungen zu den einzelnen Teilen erfolgen im Verlauf der Diskussion.

Der erste Zyklus – Exposition (1 2 – 2 4)

Der erste Zyklus war von den bisherigen Betrachtungen ausgenommen, da er nicht vollständig der oben vorgestellten Grundstruktur folgt. Nach der thematischen Eröffnung, in der die Geliebte die Liebe des Mannes preist und ihr Verlangen nach ihm ausdrückt (1 2-4, vgl. A-Teile), folgt eine Episode zum Thema »Die Hüterin der Weinberge und ihre Brüder« (1 5-6). Es handelt sich um die erste Hälfte einer kleinen rahmenden Geschichte, deren zweiter Teil im fünften Zyklus erscheint und die deshalb dort besprochen werden soll.

Den Kern des ersten Zyklus bildet eine Reihe von Zwiegesprächen zwischen den Liebenden (1 7 – 2 3). Charakteristisch ist der rasche Wechsel der Sprecher. Verschiedene Elemente der späteren Zyklen, besonders aus den B- und C-Teilen,

Der Aufbau des Hohenliedes

Zyklus 1 1 2 – 2 4

1-A	Sie verlangt nach ihm.	1 2-4	Er küsse mich mit Küssen seines Mundes
	<i>Hüterin der Weinberge I</i>	1 5-6	Meinen eigenen Weinberg habe ich nicht gehütet
		1 7 – 2 3	Zwiegespräche der Liebenden
1-D	Ihr Verlangen erfüllt.	2 4	Sein Zeichen über mir ist Liebe

Zyklus 2 2 5-17

2-A	Sie verlangt nach ihm.	2 5-7	Krank vor Liebe <i>Die Frühlingseinladung 2 8-17</i>
2-B	Er kommt; sie preist ihn.	2 8-10a	Der Geliebte kommt, sie preist ihn
2-C	Er preist ihre Schönheit und verlangt nach ihr.	2 10b-15	Mach dich auf, meine Freundin 2 10b-14 Die Füchse im Weinberg 2 15
2-D	Sie lädt ihn ein.	2 16-17	Die Antwort der Geliebten

Zyklus 3 3 1 – 5 1

3-A	Sie verlangt nach ihm.	3 1-5	Nächtlicher Traum I – gesucht und gefunden
3-B	Er kommt; sie preist ihn.	3 6-11	Die Sänfte Salomos

3-C	Er preist ihre Schönheit und verlangt nach ihr.	4 1-15, 5 1	Schön bist du 4 1-7 Libanonlied 4 8-11 Das Paradies der Liebe 4 12-15; 5 1
3-D	Sie lädt ihn ein.	4 16	Das Paradies der Liebe – Erfüllung

Zyklus 4 5 2 – 7 13

			<i>Verloren, gesucht und gefunden</i> 5 2 – 6 3
4-A	Sie verlangt nach ihm.	5 2-8	Nächtlicher Traum II – gesucht und nicht gefunden
4-B	Sie preist ihn.	5 9-16	Mein Geliebter ist weiß und rot
3-D	Sie gibt sich ihm hin.	6 1-3	Das Paradies der Liebe – Epilog
4-C	Er preist ihre Schönheit und verlangt nach ihr.	6 4 – 7 10	Furchterregend wie Kriegsscharen 6 4-10 <i>Frühlingsverlangen</i> 6 11 – 7 13 Frühlingsverlangen 6 11-12 Dreh dich um, Schulamit 7 1-6 Die Palme ersteigen 7 7-10
4-D	Sie lädt ihn ein.	7 11-13	Frühlingsverlangen – Erfüllung

Zyklus 5 7 14 – 8 14

5-A	Sie verlangt nach ihm.	7 14 – 8 4	Wärst du mir doch ein Bruder
5-B	Er und sie kommen; sie preist die Liebe.	8 5-7	Stark wie der Tod ist die Liebe
	<i>Hüterin der Weinberge II</i>	8 8-12	Meinen eigenen Weinberg habe ich vor mir
5-C	Er verlangt nach ihr.	8 13	Lass mich deine Stimme hören
5-D	Sie lädt ihn ein.	8 14	Flieh zu mir, mein Geliebter

klingen hier bereits an.⁷²⁹ Der Zyklus endet mit Ausdrücken ihres Verlangens und der Erfüllung (2 3b-4, vgl. D-Teile). Dadurch wird eine thematische *Inclusio* mit dem Anfang hergestellt, die durch das Motiv »Führen in die Gemächer des Königs« (1 4, 2 4) noch verstärkt wird. Die *Inclusio* entspricht inhaltlich den Gruppen A und D. Dies soll Grund genug sein, auch die erste Struktureinheit als »Zyklus« zu bezeichnen, auch wenn nicht der vollständige Aufbau vorliegt.

Der erste Zyklus beinhaltet eine doppelte »Vorstellungsrunde«. Einmal stellt er dem Leser das Thema (1 2-4) und die männliche (1 4) und weibliche (1 5f) Hauptperson vor. Gleichzeitig werden die männliche und die weibliche Hauptperson miteinander bekannt (1 7 – 2 3).⁷³⁰ Die Einleitungsfunktion rechtfertigt die formalen Besonderheiten des Zyklus.

Der zweite Zyklus (2 5-17)

Der zweite Zyklus folgt dem oben vorgestellten vierteiligen Aufbau. Seine Gliederung lässt sich wie folgt angeben:

⁷²⁹ So auch Heinevetter, *Komm nun, mein Liebster*, 96.

⁷³⁰ Den einleitenden Charakter des Abschnittes beschreibt auch Elliott, *Literary Unity*, 65.

2-A	2 5-7	Krank vor Liebe <i>Die Frühlingseinladung</i>
2-B	2 8-10a	Der Geliebte kommt, sie preist ihn
2-C	2 10b-14	Mach dich auf, meine Freundin!
	2 10b-13a	Mach dich auf, der Frühling ist da!
	2 13b-14	Mach dich auf, lass mich dich sehen!
	2 15	Die Füchse im Weinberg
2-D	2 16-17	Die Antwort der Geliebten

Die Einladung, die der Geliebte ausspricht, ist zweigeteilt, was formal durch das doppelte Vorkommen des Satzes *קוּמִי לְךָ רַעֲיָתִי וְלִכְיִי לְךָ* *Mach dich auf, meine Freundin, meine Schöne, und komm!* gekennzeichnet ist und der inhaltlichen Zweiteilung entspricht. Der Satz selbst ist nach dem Muster A–Anrede–A' aufgebaut – eine Form, die im Folgenden noch mehrfach begegnen wird.

Der Abschnitt 2 8-17 insgesamt wird durch die *Inclusio* von 2 9 mit 2 17 zu einer Einheit geformt⁷³¹ («Die Frühlingseinladung»), die die Teile B, C und D umfasst.

2 9	דוֹמָה רוּדִי לְצִבִּי אוּ לְעֶפֶר הָאֵילִים	Mein Freund gleicht einer Gazelle oder einem jungen Hirsch.
2 17	דְּמַה לְךָ רוּדִי לְצִבִּי אוּ לְעֶפֶר הָאֵילִים	Mein Freund, gleiche einer Gazelle oder einem jungen Hirsch!

Auch F. Landy betrachtet 2 8-17 als Einheit, sieht aber eine konzentrische Struktur der folgenden Form:⁷³²

A	»Mein Geliebter gleicht einer Gazelle oder einem jungen Hirsch ...«
B	»Mach dich auf, meine Freundin, meine Schöne, und komm! ...«
X	»Die Blumen zeigen sich im Lande ...«
B'	»Mach dich auf, meine Freundin, meine Schöne, und komm! ...«
A'	»Mein Geliebter, gleiche einer Gazelle oder einem jungen Hirsch! ...«

Diese Interpretation ist m.E. nicht ganz treffend. Die Formeln »Mach dich auf, meine Freundin...« leiten nämlich jeweils nachfolgende Redeabschnitte ein. Im Schaubild wäre somit ein Abschnitt X' zu ergänzen, der nach B' Platz fände. Dies ergibt sich auch unbeabsichtigt aus den Ausführungen von Landy, der Parallelen zwischen den Teilen X und B' auflistet.⁷³³ Die Einheit 2 8-17 hat damit kein Zentrum; sie ist formal zu beschreiben als eine *Inclusio* A–A', die eine zweiteilige Rede der Form B–C–B'–C' einschließt.

Das Angebot ihrer Hingabe wird noch nicht erfüllt, daher beginnt der dritte Zyklus mit einem erneuten Ausbruch ihres Verlangens.

⁷³¹ So auch Roland E. Murphy, *The Song of Songs: A Commentary on the Book of Canticles or The Song of Songs* (Minneapolis: Fortress, 1990), 65; Jan P. Fokkeman, *Reading Biblical Poetry: An Introductory Guide*, Übers. von Ineke Smit (Louisville, Kentucky u.a.: Westminster John Knox, 2001), 192ff.

⁷³² Francis Landy, *Paradoxes of Paradise: Identity and Difference in the Song of Songs*, Bible and Literature Series 7 (Sheffield: Almond, 1983), 41–43.

⁷³³ Ebd., 43.

Der dritte Zyklus (3 1 – 5 1)

Auch der dritte Zyklus folgt dem vierteiligen Aufbau. Der nächtliche Traum drückt das Verlangen der Frau nach dem Geliebten aus; er endet mit der Beschwörungsformel (3-A, 3 1-5). Der nächste Abschnitt beschreibt das Kommen der Sänfte Salomos (3-B, 3 6-11). Er wurde oben schon interpretiert.

Der C-Teil des dritten Zyklus besteht aus drei Abschnitten. Gliederndes Element ist hier die charakteristische Anrede der Geliebten nach der oben schon beschriebenen Form A–Anrede–A':

4 1	הֲנִךְ יָפָה רַעֲיָתִי	Siehe, schön bist du, <i>meine Freundin,</i>
...	הֲנִךְ יָפָה	Siehe, schön bist du! ...
4 7	כֻּלְּךָ יָפָה רַעֲיָתִי וּמוֹם אֵין בְּךָ	Alles an dir ist schön, <i>meine Freundin,</i> und kein Makel ist an dir!
4 8	אֶתִּי מִלְּבָנוֹן כְּלָה אֶתִּי מִלְּבָנוֹן	Mit mir vom Libanon, <i>meine</i> ⁷³⁴ <i>Braut,</i> mit mir vom Libanon ...
4 9	לִבְבַחְתִּי אָחָתִי כְּלָה לִבְבַחְתִּי	Du hast mir das Herz geraubt, <i>meine Schwester, meine Braut,</i> du hast mir das Herz geraubt ...
4 10	מִהֲיָפּוֹ דְרִיךְ אָחָתִי כְּלָה מִהֲטָבוֹ דְרִיךְ	Wie schön ist deine Liebe, <i>meine Schwester, meine Braut,</i> wie schön ist deine Liebe ...
4 11	... נִפְתַּת תִּטְפְּנֶנָּה כְּלָה ... דְּבַשׁ וְחֶלֶב	Honigseim träufeln deine Lippen, <i>meine Braut,</i> Honig und Milch sind unter deiner Zunge ...
4 12	גֵּן נְעוּל אָחָתִי כְּלָה ... גֵּל נְעוּל	Ein verschlossener Garten ist <i>meine Schwester, meine Braut,</i> ein verschlossener Brunnen ...
5 1	בָּאתִי לְגַנִּי אָחָתִי כְּלָה אֶרְיָתִי מִזְרֵי	Ich komme in meinen Garten, <i>meine Schwester, meine Braut,</i> Ich pflücke meine Myrrhe ...

Während beim Beschreibungslied 4 1-7 die Anrede mit רַעֲיָתִי *meine Freundin* gebildet wird,⁷³⁵ verwendet das »Libanonlied« 4 8-11⁷³⁶ das Wort כְּלָה *Braut*. Beim »Paradies der Liebe«⁷³⁷ spricht der Mann die Geliebte mit der zweiteiligen Anrede אָחָתִי כְּלָה *meine Schwester, [meine] Braut* an. Diese Formulierung wird auch in

⁷³⁴ Pronomen zu כְּלָה in der Übersetzung jeweils hinzugefügt.

⁷³⁵ Die *Inclusio* von 4 1 nach 4 7 notiert auch ebd., 44.

⁷³⁶ Das Wort »Libanon« wird am Anfang von V. 8 und am Ende von V. 11 genannt und rahmt so den Abschnitt. Zum Libanon als Symbol für Unzugänglichkeit und Sehnsucht siehe Alonso-Schökel, *Steh auf, meine Freundin*, 96.

⁷³⁷ Titel nach Keel, *Hoheslied*, 156.

einem zusätzlichen chiasmisch angeordneten Anredepaar im Innenteil des Libanonliedes verwendet. Die einzelnen Abschnitte sind also jeweils von Paaren der gleichen Anredeform eingeklammert; die dadurch entstehende Abgrenzung der Abschnitte entspricht auch den inhaltlichen Gegebenheiten.

Die von der Frau ausgesprochene Einladung bzw. der Ausdruck ihrer Hingabe wird im 3. Zyklus – anders als bei den anderen vier Zyklen – vom Geliebten beantwortet. Dadurch ergibt sich formal, dass der Abschnitt 3-D nicht am Schluss steht, sondern von einem weiteren Vers gefolgt wird, der (wegen der *Inclusio* von 4 12 zu 5 1) den Abschluss des Gartenliedes (3-C) bildet.

Der dritte Zyklus enthält einige deutliche Verweise auf das Thema der Hochzeit. So wird das Wort **הַחֲתֻנָּה** *Hochzeit* im Zusammenhang mit der Ankunft der Sänfte Salomos in 3 11 explizit genannt. In 4 1 ist von dem Schleier der Frau die Rede, der sicher auch in diesen Kontext gehört.⁷³⁸ Außerdem wird die Frau in 4 8.9.10.11.12 und 5 1 als **כַּלְהָה** *Braut* angeredet.⁷³⁹ Da die Eheschließung im »Haus der Mutter« vollzogen wurde, kann auch 3 4 in dieser Weise gedeutet werden.⁷⁴⁰ Dazu passt das Gartenlied, von dem aus nicht ganz zu Unrecht das ganze Hld als symbolische »Rückkehr zum Garten Eden« bezeichnet werden kann.⁷⁴¹ Nur beim dritten Zyklus wird das Angebot ihrer Hingabe (D-Teile) von ihm beantwortet (5 1).

Der vierte Zyklus (5 2 – 7 13)

Der dritte Zyklus ist um einige Verse länger als der zweite. Diese Steigerung wird im vierten Zyklus fortgesetzt:

Zyklus 2: 13 Verse

Zyklus 3: 28 Verse

Zyklus 4: 40 Verse

Die Steigerung in der Länge entspricht einer inhaltlichen Intensivierung, die beim vierten Zyklus noch dadurch verstärkt wird, dass hier Abschnitte dramaturgisch zu der größeren Einheit 5 2 – 6 3 verbunden sind.⁷⁴²

Der A-Teil wird wie im dritten Zyklus durch einen nächtlichen Traum gebildet (5 2–8). Während der erste Traum dem Muster »gesucht und gefunden« folgt, lässt sich der Traum des vierten Zyklus mit »gesucht und *nicht* gefunden« beschreiben. Die für die A-Teile charakteristische Beschwörungsformel ist dementsprechend abgewandelt und beinhaltet die Bitte an die Töchter Jerusalems, die Liebesbotschaft an den Geliebten zu übergeben, wenn sie ihn finden.

⁷³⁸ Baum, *Prediger, Hoheslied*, 30.

⁷³⁹ Vgl. Fohrer, *Einleitung*, 328.

⁷⁴⁰ So Koorevaar, »Hooglied 1«, 45.

⁷⁴¹ David J. A. Clines, »Why Is There a Song of Songs and What Does It To You If You Read It?«, in: ders., *Interested Parties: The Ideology of Writers and Readers of the Hebrew Bible*, JSOT Supp 205 (Sheffield: Academic Press, 1995), 94–121, 115. Zur Brunnen-symbolik siehe Alonso-Schökel, *Steh auf, meine Freundin*, 60–63.

⁷⁴² Die Einheit 5 2 – 6 3 sieht auch Murphy, *Song of Songs*, 66.

Bevor die Töchter Jerusalems zur Tat schreiten, möchten sie nun gerne wissen, ob der Geliebte den Aufwand bzw. den Liebeskummer auch wert sei. Diese Frage stimuliert die Frau, die Schönheit des Geliebten zu preisen (4-B, 5 9-16).⁷⁴³ Von der Dramaturgie des vierten Zyklus her ist es verständlich, dass der B-Teil hier nicht wie in den anderen Zyklen das Kommen des Geliebten beinhaltet.

Nun sind die Töchter Jerusalems bereit, der Frau beim Suchen des Geliebten zu helfen. Sie fragen nach einem Anhaltspunkt für den Beginn der Suche. Die Frage ist wie die vorangehende Frage nach der Form A–Anrede–A' aufgebaut, die hier also analog zu 2 10b-15 aufeinander folgende Abschnitte einleitet.

Die Antwort der Frau, der Geliebte sei in seinen Garten gegangen, ist bemerkenswert durch ihre Doppeldeutigkeit, die ausgenutzt wird, um die Szene abzuschließen:

- Nach der wörtlichen Bedeutung »der Geliebte ist in seinem (Haus-)garten« wissen die Töchter Jerusalems nun, wo sie hinzugehen haben. Die Aussage ist damit eine angemessene Antwort auf die Frage.
- Die übertragene Bedeutung »der Geliebte ist bei der Geliebten« zeigt: Die Suche ist beendet, das Verlangen erfüllt.⁷⁴⁴ Der Geliebte ist anwesend und kann im anschließenden C-Teil selbst sprechen.

Durch die Doppeldeutigkeit des Bildes und durch den Kontext des nächtlichen Traums bleibt die Spannung zwischen Erwartung und Erfüllung dennoch erhalten.

Die Antwort der Geliebten greift auf das Bild vom »Paradies der Liebe« am Ende des dritten Zyklus zurück (4 12 – 5 1).⁷⁴⁵ Der Abschnitt 6 1-3 kann daher als ein Epilog zu dieser Szene angesehen werden. Dem entspricht die Formulierung von 6 3, die sonst nur zweimal innerhalb von D-Teilen begegnet (2 16, 7 11).⁷⁴⁶

Der zweite nächtliche Traum 5 2 – 6 2(3) ist demnach von der Gartenthematik, bes. 4 16 – 5 1 und 6 2-3 umschlossen. Dass dies über die Zyklusgrenze hinweg geschieht, ist nicht weiter problematisch, wenn der »rollende« Charakter der zyklischen Struktur in Betracht gezogen wird.

Der C- und D-Teil des vierten Zyklus lässt sich wie folgt gliedern:

⁷⁴³ Diese Abgrenzung vertritt auch Landy, *Paradoxes of Paradise*, der auf den Frage-Antwort-Zusammenhang von 5 1 zu 5 9 verweist.

⁷⁴⁴ So auch Herbert Haag und Katharina Elliger, *Zur Liebe befreit: Sexualität in der Bibel und heute* (Zürich u.a.: Benziger, 1998), 123; Keel, *Hoheslied*, 195; Carr, *Song of Solomon*, 145.

⁷⁴⁵ Vgl. Keel, *Hoheslied*, 195.

⁷⁴⁶ Keel sieht in dem Textabschnitt zwar vor allem »Versatzstücke« und »gekünstelte« »Konstrukte«, erlaubt sich aber dennoch, einmal 5 2 – 6 3 »unbefangen als Einheit« zu lesen und kommt zu dem Schluss, dass die »liebliche Verwirrung« (so Goethe) »wohl nicht ganz ohne Absicht und Kunstverstand entstanden ist.« ebd., 195f.

4-C	6 4-10	Furchterregend wie Kriegsscharen
		<i>Frühlingsverlangen</i>
	6 11-12	Frühlingsverlangen
	7 1-6	Dreh dich um, Schulamit
	7 7-10	Die Palme ersteigen
4-D	7 11-13	Frühlingsverlangen – Erfüllung

Der Abschnitt 6 4-10 wird durch die *Inclusio* der parallelen Ausformung der Verse 4 und 10 und besonders durch den Ausdruck **פְּנֵי גְלוֹת אֵימָה** *furchterregend wie Kriegsscharen* als Einheit markiert.⁷⁴⁷ Analog wird Abschnitt 6 11 – 7 13 durch die parallelen Formulierungen *sehen, ob der Weinstock treibt, ... ob die Granatapfelbäume blühen* in 6 11 und 7 13 zusammengebunden; eine weitere Klammer bildet das Motiv des Verlangens des Liebhabers, das allerdings durch die unterschiedlichen Wörter **נִפְשׁ** in 6 12 und **תְּשׁוּקָה** in 7 11 ausgedrückt wird.

Der fünfte Zyklus – Höhepunkt und Schluss (7 14 – 8 14)

Der fünfte Zyklus beginnt mit dem A-Teil in 7 14 – 8 4, der die Spannung zwischen dem Verlangen der Geliebten und den moralischen Richtlinien der Gesellschaft ausdrückt.

Der Abschnitt 5-B umfasst die Verse 8 5-7. Er bildet den Höhepunkt des Liedes und weist gegenüber den anderen B-Teilen einige Besonderheiten auf:

1. Der Anfang des Abschnittes 5-B, **מִי זֹאת עָלָה מִן־הַמִּדְבָּר** *Wer ist sie, die da heraufkommt aus der Wüste*, ist gleichlautend mit dem Anfang von 3-B (3 6). Dem formalen Zusammenhang entspricht ein inhaltlicher. So können beide Abschnitte als Bestandteile einer Hochzeitszeremonie verstanden werden. 3 6-11 beschreibt offensichtlich eine Hochzeitsprozession, explizit wird von der Hochzeit in 3 11 gesprochen. Bei den Versen 8 6f handelt es sich möglicherweise um ein eheliches Treuegelübde (vgl. bes. V. 6a).⁷⁴⁸

2. Eine mit **מִי־זֹאת** *wer ist sie* formulierte Frage steht noch in 6 10. Diese sticht innerhalb ihres Kontextes (4-C) nicht besonders hervor, es kann aber gefragt werden, ob die im Lied dreifach vorkommende Formulierung auf eine Verbindung hinweisen soll. Tatsächlich ergibt sich – wie schon oben bei der Diskussion von 3 6-11 angeführt – die folgende mögliche Reihe:

⁷⁴⁷ Diese Beziehung sieht auch Landy, *Paradoxes of Paradise*, 43. Er postuliert allerdings zusätzlich eine umgreifende Verbindung von 6 2f zu 6 11f. Doch gehört 6 2f offensichtlich zum vorangegangenen größeren Zusammenhang von 5 2 – 6 3, während 6 11f nicht Endpunkt, sondern Anfangspunkt einer *Inclusio* nach 7 13 bildet, wo die Aussagen wörtlich aufgegriffen werden.

⁷⁴⁸ So Koorevaar, »Hooglied 1«, 44; und speziell zu 8 6 ebd., 46.

Zyklus 3	3 6	<i>Er</i> kommt herauf aus der Steppe.
Zyklus 4	6 10	<i>Sie</i> bricht hervor wie die Morgenröte. ⁷⁴⁹
Zyklus 5	8 5	<i>Er und sie</i> kommen herauf aus der Steppe.

Dass die Formel in 6 10 anders als die anderen beiden Formeln an einem strukturell unauffälligen Ort platziert wurde, ergibt sich daraus, dass in der zyklischen Abfolge der Elemente A–B–C–D kein fester Punkt für die Ankunft der Frau vorgesehen ist, da diese praktisch durchgehend anwesend ist.

3. Das gegenseitige Rühmen der Partner wird im fünften Zyklus durch einen weisheitlichen Lobpreis auf die Macht der Liebe ersetzt, der im Zusammenhang mit dem Treuegelübde in 8 6f erfolgt.

Das Hld beginnt mit einem Preislied auf die Liebe des Mannes (1 2–4). Mit ganz ähnlichen Worten wird in 4 10 die Liebe der Frau gepriesen. So ergibt sich eine zweite Reihe:

Zyklus 1	1 2–4	Sie preist seine Liebe.
Zyklus 3	4 10	Er preist ihre Liebe.
Zyklus 5	8 6b–7	Sie preist die Liebe.

Während die Liebe in 1 2–4 und 4 10 vor allem als Genuss beschrieben wird, der kostbaren Gerüchen gleicht und höher ist als der Genuss des Weins, so weisen die Vergleiche mit dem Tod, mit Feuerglut und Wasserströmen in 8 6b–7 auf den Aspekt der Macht der Liebe als einer grundsätzlichen und alles durchdringenden Dimension des menschlichen Lebens.

4. Zwischen B und C eingeschoben befindet sich der zweite Teil der kleinen Rahmengeschichte zum Thema »die Hüterin der Weinberge und ihre Brüder«. Die beiden Teile (1 5–6 und 8 8–12) stehen miteinander in Zusammenhang⁷⁵⁰ und sollen deshalb hier gemeinsam besprochen werden.

Im ersten Teil 1 5–6 bittet die Frau die »Töchter Jerusalems«, sie trotz ihrer dunklen Hautfarbe nicht verächtlich anzusehen. Sie kann nichts dafür, dass sie der Sonne so viel ausgesetzt ist – waren es doch ihre Brüder, die sie zum Hüten der Weinberge zwangen.⁷⁵¹

Während dieser Zusammenhang eindeutig ist,⁷⁵² kann die Bedeutung des Schluss-Satzes von 1 6 »Meinen eigenen Weinberg habe ich nicht gehütet.« unterschiedlich gesehen werden. Rein auf der Sachebene bleibend würde der Satz bedeuten, dass die Schwester die Weinberge anderer hüten musste, während ihr eigener Weinberg dabei verwarhlte. So würde sie den Profit der Brüder erhöhen und ihren eigenen verlieren. Die Vorstellung, dass innerhalb der Familie die Geschwister mit jeweils einzelnen Weinbergen gegeneinander konkurrieren wür-

⁷⁴⁹ Zur Lichtmetapher siehe Alonso-Schökel, *Steh auf, meine Freundin*, 69–74.

⁷⁵⁰ So auch Fox, *Song of Songs*, 218; Leo Krinetzki, *Das Hohe Lied: Gestalt und Kerygma eines alttestamentlichen Liebesliedes* (Düsseldorf: Patmos, 1964), 248–251; Fokkelman, *Reading Biblical Poetry*, 197.

⁷⁵¹ So auch Carr, *Song of Solomon*, 77f.

⁷⁵² Anders allerdings Keel, *Hoheslied*, 56, der im Schwarzsein numinose Bezüge entdecken will, was m.E. aber nicht überzeugt.

den, erscheint aber eher konstruiert und widerspricht z.B. dem Gedanken des Familienzusammenhaltes, der nicht nur üblich, sondern für die Bewirtschaftung eines Weinbergs im Normalfall auch notwendig war.

Der letzte Satz in 1 6 ist daher vielmehr übertragen zu verstehen. Die Frau stellt dem Weinberg, den sie fremdbestimmt hüten muss, ihren eigenen »Weinberg«, d.h. ihre eigenen Interessen gegenüber.⁷⁵³ Worin diese Interessen genauer bestehen, wird aus dem Zusammenhang klar: zunächst darin, nicht so braun zu werden, dass es ihrer Schönheit Abbruch tut – denn dies ist das Thema, mit dem sie beginnt.

Dass die Frau ihr Aussehen pflegen will,⁷⁵⁴ lässt nun aber erkennen, dass ihr eigentliches Interesse in einer Liebesbeziehung zu einem Mann besteht – ein Schluss, der nach 1 2-4 mehr als offensichtlich ist, und der auch durch die symbolische Verwendung der Wörter »Wein« und »Weinberg« im Hld gedeckt ist. So ist die Liebe köstlicher als Wein (1 2.4, 4 10); Begegnungen der beiden Liebenden finden im Weinhaus (2 4) und in den Weinbergen (7 13) statt; die Brüste der Frau werden mit Weintrauben verglichen (7 9), der Geschmack ihres Mundes mit Wein (7 10) usw.⁷⁵⁵

Durch ihre Pflichten in der Landwirtschaft war es der jungen Frau bisher verwehrt gewesen, die ihrem Alter angemessenen eigenen Interessen zu verfolgen. Ihr »eigener Weinberg«, ihr eigenes Kapital als junge Frau, nämlich mit dem Mann ihres Herzens das Glück einer Liebesbeziehung zu erleben, wie es im Hld beschrieben wird, lag brach.

War dieses Brachliegen lediglich ein Seiteneffekt des Alltagsbetriebes im heimischen Hof – oder etwa Teil der Kalkulation der Brüder?⁷⁵⁶ Was zunächst wie eine reine Unterstellung klingen mag, lässt sich an zwei Hinweisen im Text substantiieren. In 8 8f treten nämlich die Brüder als diejenigen auf, die ihre kleine Schwester vor verführten Liebesabenteuern bewahren wollen. Und: Die in 1 6 anklingende Dissonanz zwischen dem Willen der Frau und dem ihrer Brüder, die im Text nicht erklärt wird, könnte darauf zurückzuführen sein. Dann wäre die Frau in den Augen der Brüder wie die offene Tür in 8 9, die mit einem Zedernbrett zu versperren wäre.

Dieser letzte Interpretationsschritt macht besonders die Spannung und die Dynamik deutlich, die zwischen dem Einhalten moralischer Normen und dem Verlangen nach der geschlechtlichen Liebe besteht – wobei davon auszugehen ist, dass das Hld beides positiv bewertet, wie unten noch ausgeführt werden soll.

Noch einen Schritt weiter geht die These, dass die Brüder mit ihrer Aktion genau das Gegenteil von dem erreichten, was sie wollten. Gerade die Abgeschie-

⁷⁵³ So auch Gordis, *Song of Songs, Lamentations*, 46; Fokkelman, *Reading Biblical Poetry*, 197. Pope, *Song of Songs*, 326, bezieht die Aussage konkreter auf ihren Körper.

⁷⁵⁴ So auch Alonso-Schökel, *Steh auf, meine Freundin*, 75f; Keel, *Hoheslied*, 56.

⁷⁵⁵ Auch Alonso-Schökel, *Steh auf, meine Freundin*, 81, spricht vom Wein als »Chiffre für die Liebe«.

⁷⁵⁶ Letzteres vertritt z.B. Krinetzki, *Hoheslied (Patmos)*, 92.

denheit des Weinbergs bietet dem jungen Mädchen die Möglichkeit, ungestört von der Familie Freundschaft mit einem jungen Mann zu schließen.⁷⁵⁷ Dies würde allerdings die Handlungsweise der Brüder ins Lächerliche ziehen. Kritisch anzufügen ist, ob die Rolle der Gesellschaft als Korrektiv für den Einzelnen im Hld insgesamt wirklich so negativ gesehen wird, wie aus dieser Interpretation folgen würde.

Zur zweiten Hälfte der Geschichte (8 8-12): In 8 8f beschreiben vermutlich die in 2 6 eingeführten älteren Brüder,⁷⁵⁸ wie sie mit ihrer Schwester umgehen, wenn diese verführt umworben wird. Wenn sie wie eine Mauer ist, also die Bewerber abwehrt, wird sie durch die Brüder bestätigt und gelobt: Die silberne Zinne, die auf die Mauer aufgesetzt wird, verstärkt die Abwehr und ist gleichzeitig Zier und Ehre. Wenn sie dagegen wie eine Tür ist und sich den Bewerbern öffnet, müssen die Brüder einschreiten und die Tür mit einem Zedernbrett versperren, d.h. sie von den Bewerbern fernhalten.⁷⁵⁹

In 8 10 kommt wieder die Frau zu Wort. Wie ihre Aussage mit dem Vorangegangenen in Beziehung steht, kann wieder unterschiedlich gesehen werden. Mit dem ersten Satz »Ich bin eine Mauer« greift sie ein Bild der Brüder auf: Sie gehört nicht zu denen, die verführte Liebesabenteurer eingehen. Der zweite Satz »Meine Brüste sind wie Türme« ist nun aber ambivalent: Einerseits sind die Türme wie die Mauer ein Symbol für die Verteidigung bzw. Abwehr, andererseits wird mit dem Satz das Kriterium des *verführten* Liebesabenteurers hinfällig, wodurch auch die Argumentation der Brüder in 8 8f aufgehoben ist. Wie eine Stadt, die sich den Belagerern ergibt, ist die Frau nun aufgeschlossen für die Beziehung zu einem Mann.

In welchem Verhältnis steht die Aussage der Brüder **לֹא שָׂרִים אֵין לָהּ** *sie hat keine Brüste* zu der Aussage der Frau **שָׂרֵי כַּמְגֵדָּלוֹת** *meine Brüste sind wie Türme*?

Einige Ausleger nehmen an, dass die Brüder in 8 8f nicht über die weibliche Hauptperson sprechen, sondern über deren jüngere Schwester. Damit ordnen sie die Aussagen von 8 8f und 8 10 unterschiedlichen Geltungsbereichen zu und lösen so den Widerspruch. Die Frau beschreibt dann, was die Brüder über ihren Umgang mit der jüngeren Schwester sagen und stellt Beziehungen zu sich selbst her. M.E. entfernt man mit der Zusatzhypothese einer jüngeren Schwester zu leichtfertig eine Spannung aus dem Text, die es eigentlich auszuhalten gilt. Dass eine solche Spannung zwischen der Frau und ihren Brüdern besteht, zeigt ja schon 1 6.⁷⁶⁰

⁷⁵⁷ So Keel, *Hoheslied*, 56, mit Krinetzki, *Hoheslied (Patmos)*, 248.

⁷⁵⁸ Nach Keel, *Hoheslied*, 252, können auch ältere Schwestern gemeint sein.

⁷⁵⁹ Hendrik J. Koorevaar, »De boodschap van het boek Hooglied (2): Hartstochtelijke liefde en reinheid«, *Magazine voor pastoraat, gezin en gemeenteopbouw* 11/47 (2000), 26–32, 30f. Keel, *Hoheslied*, 253, wendet zwar ein, dass **דְּלָת** nicht die Türöffnung, sondern den Türflügel bezeichnet. Die Opposition Mauer – kein Zugang / Tür – Zugang bleibt aber dennoch bestehen.

⁷⁶⁰ Dass es um ein und dieselbe Frau geht, nimmt z.B. auch Krinetzki, *Hoheslied (Patmos)*, 249–251, an.

Die beiden Teile der Geschichte beschreiben einen Übergang, nämlich den vom Mädchen zur Frau. Die Familie, die zuerst Schutzraum ist, beginnt einzuziehen. Die Brüder haben zu Recht eine Verantwortung für ihre Schwester übernommen. Sie müssen sich aber fragen lassen, ob ihre Schwester noch immer das kleine Mädchen ist, für das sie sie halten, oder ob sie ihre Beurteilung von 8 8a, die vielleicht schon einige Zeit alt ist, der jungen Frau aber noch in den Ohren klingt, nicht revidieren müssen.

Die letzten beiden Verse (8 11f) bilden schließlich das Pendant zu 1 5f: Die Frau verzichtet nun auf den Lohn, den sie durch das Hüten von Weinbergen verdienen könnte, und widmet sich stattdessen ihrem eigenen »Weinberg«.

Die Interpretation kann kurz in dem folgenden Schaubild zusammengefasst werden:

Vom Mädchen zur Frau (1 5-6, 8 8-12)

1 5-6 Das Mädchen hütet die Weinberge anderer, nicht den eigenen.

8 8-9 Das Mädchen ist unreif. Verhält es sich als Mauer oder als Tor?

8 10 Die junge Frau ist reif. Bisher war sie Mauer, jetzt ist sie Stadt, die ihre Tore öffnet.

8 11-12 Die junge Frau hütet den eigenen Weinberg, nicht mehr den anderer.

5. Der Zyklus endet mit zwei kurzen Abschnitten, die sich formal und inhaltlich den Gruppen C und D zuordnen lassen. Damit wird der letzte Zyklus vervollständigt.

(4) Gegenüberstellung mit anderen Strukturanalysen

Bevor über die Gesamtbotschaft des Buches gesprochen werden soll, folgt wie angekündigt an dieser Stelle eine Gegenüberstellung der erarbeiteten Struktur mit anderen Entwürfen. Einige Gliederungsansätze im Vergleich zeigt das folgende Schaubild:

Delitzsch ⁷⁶¹	1 2 – 2 7	2 8 – 3 5	3 6 – 5 1	5 2 – 6 9	6 10 – 8 4	8 5–14
Carr ⁷⁶²	1 2 – 2 7	2 8 – 3 5	3 6 – 5 1	5 2 – 8 4		8 5–14
Elliott ⁷⁶³	1 2 – 2 7	2 8 – 3 5	3 6 – 5 1	5 2 – 6 3	6 4 – 8 4	8 5–14
Fokkelman ⁷⁶⁴	1 2 – 2 7	2 8 – 3 5	3 6 – 5 1	5 2 – 6 3	6 4–7 6	7 7 – 8 4
Dorsay ⁷⁶⁵	1 2 – 2 7	2 8–17	3 1–5	3 6 – 5 1	5 2 – 7 10	7 11–8 4
Hwang ⁷⁶⁶	1 2–8	1 9 – 2 7	2 8–17	3 1–5	3 6 – 5 1	5 2 – 6 3
Webster ⁷⁶⁷	1 2 – 3 5		3 6–4 15	4 16 – 6 3	6 4–7 10	7 11 – 8 14
Exum ⁷⁶⁸	1 2 – 2 6	2 7 – 3 5	3 6 – 5 1	5 2 – 6 3	6 4 – 8 3	8 4–14
Shea ⁷⁶⁹	1 2–2 2	2 3–17	3 1 – 4 16	5 1 – 7 10	7 11 – 8 5	8 6–14
Stadelmann ⁷⁷⁰	1 2–17	2 1–17	3 1–11	4 1 – 5 1	5 2 – 6 3	6 4–7 10
Möller ⁷⁷¹	1 2–6	1 7 – 2 17	3 1 – 5 1	5 2 – 7 14		8 1–14
Steinberg	1 2 – 2 4	2 5–17	3 1 – 5 1	5 2 – 7 13		7 14 – 8 14
	1A W	1D 2A 2B 2C 2D	3A 3B 3C 3D	3C 4A 4B 3D	4C	4D 5A 5B W 5C 5D

Die Gliederung von Delitzsch beruht vor allem auf bestimmten formalen Beobachtungen. So ist der Abschluss des ersten, zweiten und fünften Abschnittes durch das Auftreten der Beschwörungsformel in 2 7, 3 5 und 8 4 bestimmt, der Beginn des dritten, fünften und sechsten Abschnittes mit der Formel *כִּי זֶה הוּא* wer ist diese in 3 6, 6 10 und 8 5. Den Einschnitt nach 5 1 wählt Delitzsch aus inhaltlichen Gründen. Was die Orientierung an den Beschwörungsformeln betrifft, so folgen einige Ausleger der Gliederung von Delitzsch (Carr, Elliott, Fokkelman). Ein Problem stellt allerdings die dritte Beschwörungsformel in 5 8 dar, die konsequenterweise auch einen Hauptteil abschließen sollte, was unter inhaltlichen Gesichtspunkten aber nicht vertretbar ist.

Aus der oben beschriebenen Kompositionstechnik folgt, dass es nicht ausreicht, einzelne wiederholt auftretende Formulierungen herauszugreifen und die Abschnitte dementsprechend einzuteilen. Der Aufbau des Liedes wird erst dann klar, wenn die Menge aller einer Gruppe zugehörigen Merkmale identifiziert ist.

Die von J. Exum vertretene Struktur hängt stark von ihrem methodischen Vorgehen ab, nämlich dem Voranschreiten von »sicheren« zu »unsicheren« Ab-

⁷⁶¹ Delitzsch, *Hoheslied, Kohelet*, 11.

⁷⁶² Carr, *Song of Solomon*, 45.

⁷⁶³ Elliott, *Literary Unity*, xf.

⁷⁶⁴ Fokkelman, *Reading Biblical Poetry*, 201.

⁷⁶⁵ Dorsay, *Literary Structure*, 200.

⁷⁶⁶ Andrew Hwang, »The New Structure of the Song of Songs and Its Implications for Interpretation«, *WThJ* 65 (2003), 97–111, 99.

⁷⁶⁷ E. C. Webster, »Patterns in the Song of Songs«, *JSOT* 22 (1982), 73–93, 74.

⁷⁶⁸ Exum, »Song of Songs«, 77.

⁷⁶⁹ Williams H. Shea, »The Chiastic Structure of the Song of Songs«, *ZAW* 92 (1980), 378–396, 388.

⁷⁷⁰ Luis I. J. Stadelmann, *Love and Politics: A New Commentary on the Song of Songs* (New York u.a.: Paulist, 1992), 10f.

⁷⁷¹ Möller, *Einleitung*, 297.

grenzungen. Zunächst identifiziert sie 5 2 – 6 3, d.h. den zweiten Nachttraum und den anschließenden Dialog mit den Töchtern Jerusalems, als inhaltliche Einheit. Die beiden ersten Beschwörungsformeln bilden nach ihrer Analyse eine *Inclusio* um den Abschnitt 2 7 – 3 5.⁷⁷² Die Abgrenzung aller weiteren Abschnitte erfolgt ausgehend von dieser Grundlage. Sie kommt dabei zu einem recht ähnlichen Ergebnis wie Delitzsch: 1 2 – 2 6, 2 7 – 3 5, 3 6 – 5 1, 5 2 – 6 3, 6 4 – 8 3, 8 4–14.⁷⁷³

Verschiedene Einzelbeobachtungen, die für vorgelegte Entwürfe geltend gemacht werden, gehen auch konform mit dem von mir vertretenen Aufbau oder lassen sich innerhalb von diesem sogar noch besser deuten:

So postuliert W. Shea einen chiastischen Aufbau des Hld in der Form I II III III' II' I'.⁷⁷⁴ Die beiden Teile im Zentrum (3 1 – 4 16 und 5 1 – 7 10) gliedert er wie folgt:

<i>Analyse des Zentrums nach Shea⁷⁷⁵</i>			<i>entspricht Zyklen/Gruppen</i>
III	A.	3 1–5	3-A
	B.	3 6–11	3-B
	C.	4 1–15	3-C ohne Schluss
	D.	4 16	3-D
III'	D'	5 1	Schluss von 3-C
	A'	5 2–8	4-A
	B'	5 9 – 6 3	4-B
	C'	6 4 – 7 10	4-C

Shea argumentiert für eine chiastische Gegenüberstellung der Teile III und III'. Dafür muss er allerdings den Schluss der Gartenszene (5 1) künstlich von dieser abtrennen und vor den Anfang des zweiten Nachttraums stellen. Von dieser Umstellung abgesehen zeigt seine Analyse recht deutlich, dass eigentlich nicht ein Chiasmus, sondern ein Parallelismus vorliegt. Bei der Gegenüberstellung von I und I' sowie II und II' verwendet Shea zum Teil die gleichen Merkmalsgruppen, die auch der hier vorgestellten Analyse zugrunde liegen. Auch hier kann er den chiastischen Aufbau letztlich nicht überzeugend nachweisen.

Auch E. Webster untersucht das Hld auf einen konzentrischen Aufbau.⁷⁷⁶ Die Gegenüberstellung zeigt, dass seine Beobachtungen zu Korrespondenzen zwischen Abschnitten auch im Rahmen des von mir vertretenen Strukturmodells gelten:

⁷⁷² Exum, »Song of Songs«, 49–54.

⁷⁷³ Ebd., 77. Kritik übt z.B. Fox: nicht alle Hauptteile seien gleichermaßen kohärent; die Kriterien der Einteilung würden nicht konsistent angewendet (Fox, *Song of Songs*, 208).

⁷⁷⁴ Shea, »Song of Songs«. Shea selbst verwendet für die Beschreibung der Hauptteile die Buchstaben A, B und C. Da auch die Untergruppen mit Großbuchstaben gekennzeichnet sind, wird hier der Eindeutigkeit wegen auf römische Zahlen ausgewichen.

⁷⁷⁵ Ebd., 388.

⁷⁷⁶ Webster, »Song of Songs«.

<i>Analyse nach Webster</i> ⁷⁷⁷		<i>entspricht Zyklen/Gruppen</i>
A.	1. 1 2 – 2 6	Zyklus I; Anfang von 2-A
	2. 2 7 – 3 5	Schluss von 2-A; 2B, 2C, 2D, 3A
B.	Interlude 3 6-11	3-B
	1. 4 1-7	3-C, erste Hälfte
	2. 4 8-15	3-C, zweite Hälfte
C.	4 16 – 6 3	3-D 4-A 4-B
B'.	1. 6 4-10	4-C, erste Hälfte
	2. 6 11 – 7 10	4-C, zweite Hälfte
A'.	1. 7 11 – 8 3	4-D, Anfang von 5-A
	2. 8 4-14	Schluss von 5-A; 5-B, 5-C, 5-D

M.E. kann jedoch die Annahme von fünf parallel aufgebauten Zyklen die Struktur besser erklären als ein konzentrisches Modell.

L. Stadelmann interpretiert das Hld als politisches Manifest.⁷⁷⁸ Die einzelnen Figuren des Liedes stehen dabei für unterschiedliche politische Größen. So symbolisiert die Frau die Bevölkerung Judas, die »Töchter Jerusalems« stehen für die priesterliche Elite usw.⁷⁷⁹ Obwohl seine Deutung des Liedes radikal von der hier vertretenen abweicht, ergeben sich, was die literarische Strukturanalyse betrifft, einige Gemeinsamkeiten. Stadelmann gliedert den Text in acht »poems«, wobei das dritte parallel zum fünften und das vierte parallel zum sechsten steht. Das Schaubild zeigt die Übereinstimmungen:

<i>Analyse des Zentrums nach Stadelmann</i> ⁷⁸⁰		<i>entspricht Zyklen/Gruppen</i>
A.	Poem III: 3 1-11	3-A, 3-B
B.	Poem IV: 4 1 – 5 1	3-C mit 3-D
A'.	Poem V: 5 2 – 6 3	4-A, 4-B
B'.	Poem VI: 6 4 – 7 10	4-C

Außerdem sieht Stadelmann eine Verbindung vom ersten zum letzten »poem« und vom zweiten zum vorletzten. Auch hier ergeben sich einige Übereinstimmungen, die allerdings weniger deutlich sind. Wie auch die Arbeit von Shea zeigt, ist der parallele Aufbau beim dritten und vierten Zyklus offensichtlicher als bei den anderen Zyklen.⁷⁸¹

Dem von mir vertretenen Ansatz sehr nahe steht die Analyse von W. Möller.⁷⁸² Möller sieht einen vierfachen Rhythmus von »Suchen und Finden, Tren-

⁷⁷⁷ Ebd., 74.

⁷⁷⁸ Stadelmann, *Love and Politics*.

⁷⁷⁹ Ebd., 1f.

⁷⁸⁰ Ebd., 10f.

⁷⁸¹ Die Parallelität der beiden Abschnitte 3 1 – 5 1 und 5 2 – 7 11 erkennt auch Martin Thilo, *Das Hohelied: Neu übersetzt und ästhetisch-sittlich beurteilt* (Bonn: Marcus und Webers, 1921), 47.

⁷⁸² Möller, *Einleitung*, 297.

nung und Vereinigung, Sehnsucht und Erfüllung« in den parallelen »Reihen« 1 7 – 2 17, 3 1 – 5 1, 5 2 – 7 14 und 8 1–14. Die letzten drei dieser Reihen stimmen bis auf die Zuordnung des Verses 7 14 mit den letzten drei Zyklen überein. Allerdings wählt Möller für die Feingliederung andere Kategorien:

<i>Reihe I</i>	<i>Reihe II</i>	<i>Reihe III</i>	<i>Reihe IV</i>
Suchen und Finden (1 7f)	Suchen und Finden (3 1–5)	Trennung und Suchen (5 2–7)	Suchen und Finden (8 1–4)
Gegenseitiger Lobpreis der Liebenden (1 9 – 2 7)		Lobpreis des Geliebten (5 8–16)	
	Die Braut als Sänfte und Krone Salomos bei der königlichen Hochzeit (3 6–11)	Die Braut als Heerscharen und Wagen (6 1 – 7 1)	Die völlig feste und starke Liebe der Braut (8 5–7)
	Die vollkommene Schönheit der Braut (4 1–7)	Die vollkommene Schönheit der Braut (7 2–11)	Die Braut in ihrer vollendeten Wehrkraft und der Herr des Weinbergs (8 8–12)
Der Gang in den Weinberg (2 8–17)	Der Gang in den Garten (4 8 – 5 1)	Der Gang in den Weinberg (7 12–14)	Der Gang in den Garten (8 13f)

In diesen Kategorien liegen auch die Probleme des Ansatzes. Anfang und Ende der Reihen treffen sich zwar jeweils recht gut; im Innenbereich sind aber einige der Zuordnungen eher fragwürdig. So wird die Episode 8 8–12 in Reihe IV über das Thema »vollkommene Braut« mit den Beschreibungsliedern von 4 1–7 und 7 2 (9)–11 in Verbindung gebracht – doch hat der Text 8 8–12, wie oben aufgezeigt, sein Gegenstück vielmehr in 1 5f. Auch die Platzierung des Abschnittes 6 1 – 7 1 in Reihe III parallel zu 3 6–11 und 8 5–7 ist nicht glücklich gewählt. In Reihe II schließt der »Gang in den Garten« das Libanonlied 4 8–11 ein, was ebenfalls nicht überzeugt. Die markanten Beschwörungsformeln (2 7, 3 5, 5 8 und 8 4) stehen in den Reihen II und IV jeweils in der ersten Einheit, in den Reihen I und III aber in der zweiten. Analoges ist für einige der anderen formalen Merkmale zu sagen, die im Lauf der hier vorgelegten Untersuchung als strukturell relevant herausgestellt wurden.

(5) Die Botschaft des Hohenliedes

Ein Lied auf die Liebe

Das Thema des Hld ist nach der »natürlichen« Auslegung die Liebe zwischen Mann und Frau. Die Liebe wird nicht in einer theoretischen Untersuchung verarbeitet, sondern in erster Linie gefeiert. Das Lied besteht fast ausschließlich aus den Reden der Liebenden, die dominiert sind von Ausdrücken des Verlangens

und der Hingabe⁷⁸³ und vom Preis der gegenseitigen Vorzüge. Dies ist schon aus dem Muster erkennbar, nach dem die Zyklen aufgebaut sind:

- A Sie verlangt nach ihm.
- B Sie sieht ihn kommen. Sie preist seine Vorzüge.
- C Er preist ihre Schönheit und verlangt nach ihr.
- D Sie lädt ihn ein bzw. drückt ihre Hingabe aus.

Es stellt sich die Frage, ob die Elemente des Liedes lediglich zyklisch wiederkehren, oder ob die Handlung auch linear fortschreitet. Einen Anhaltspunkt für Letzteres liefert die Beobachtung, dass im Lied verschiedene Stationen einer Liebesbeziehung unterschieden werden können. So spricht 3-B (3 6-11) explizit von einer Hochzeit, und 5-B (v.a. 8 6f) kann, wie schon gesagt, im Sinne eines ehelichen Treuegelübdes verstanden werden. Andere Abschnitte stehen demgegenüber nicht im Kontext einer Eheschließung. Im ersten Zyklus legen vor allem die Dialoge eine Situation des Kennenlernens nahe; der zweite Zyklus beschreibt ein Rendezvous der Geliebten.

Der Versuch, eine chronologische Abfolge zu konstruieren, gestaltet sich jedoch problematisch. Von der Hochzeitszeremonie in 3 6-10 und der im Gartenlied in 4 16 – 5 1 zum Ausdruck kommenden Erfüllung her könnte geschlossen werden, dass der dritte Zyklus den Vollzug der Ehe beschreibt. Dem widerspricht aber besonders der Traum am Beginn des vierten Zyklus, der von unerfülltem und in gewissem Sinne verbotenen Verlangen (5 7) handelt. Insgesamt verhindert auch der große Abstand zwischen den beiden Teilen der Hochzeitszeremonie (3 6-10, 8 6f) eine schlüssige Deutung des Liedes als eine fortschreitende Handlung.⁷⁸⁴

Das Hld ist allerdings auch kein Erzählwerk im strengen Sinne. In keinem Vers kommt z.B. ein Erzähler zu Wort. Das Lied besteht nicht aus Handlung, sondern aus Rede. Oder anders gesagt: Die Handlung des Liedes besteht darin, dass verschiedene Personen in zyklisch wechselnden Kombinationen miteinander reden. Die Frau redet mit den Töchtern Jerusalems (A+B), der Mann redet zur Frau (C), die Frau redet zum Mann (D). Die folgende Aussage des Mannes auf die Einladung der Frau hin

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! Esst, Freunde, trinkt, und berauscht euch an der Liebe (5 1 nach ELB)!

bedeutet beispielsweise nicht, dass an dieser Stelle des Liedes eine sexuelle Handlung vollzogen wird, sondern dass an dieser Stelle der Mann davon *spricht*, eine solche Handlung zu vollziehen. Käme das Hld im Rahmen einer Hochzeits-

⁷⁸³ Nach Keel, *Hoheslied*, 29, sind fast alle Lieder des Hld als »Sehnsuchtslieder« zu klassifizieren. Landy, *Paradoxes of Paradise*, 45, spricht von einer »restlessness«, die dem Lied abzuspueren sei.

⁷⁸⁴ Gegen die Deutung des Hld als Drama argumentieren auch Dillard/Longman, *Introduction*, 259.

feier zur Aufführung – was als *Sitz im Leben* zwar hypothetisch bleiben muss, aber zumindest vorstellbar ist⁷⁸⁵ – so würde 4¹² – 5¹ nicht etwa die Inszenierung einer Bettszene erforderlich machen, vielmehr würde man hier das Paar Hand in Hand bei der Unterhaltung sehen. Das Reden von der Liebe aber steigert nur das Verlangen, und in diesem Sinne schließt der in 5^{2ff} erzählte Traum bündig an.

Für das ganze Lied bedeutet dies: Schlüssig ist nicht in erster Linie die Abfolge der in den Reden anklingenden Ereignisse im Sinne von Stationen auf dem Weg der Liebenden, sondern schlüssig ist vielmehr die Abfolge der Reden selbst, nämlich als das dynamische Wechselspiel der unter dem Text liegenden Gefühle des Verlangens.

Die Ereignisse in der gemeinsamen Geschichte des Liebespaares sind dennoch nicht zufällig über den Text verteilt. Die Anordnung entspricht aber nicht einer chronologischen Abfolge, sondern folgt literarisch-strukturellen Gegebenheiten. Die Hochzeit als Zielpunkt der Liebe besetzt nicht nur einen, sondern zwei strukturelle Hauptstellen, nämlich das Ende (5. Zyklus, 8⁶⁻⁷) und das Zentrum (3. Zyklus, v.a. 3⁶⁻¹¹). Beide Teile werden, wie schon ausgeführt, durch den gleichen Satz eingeleitet (3⁶, 8⁵). Der festliche Höhepunkt bildet auch strukturell das Zentrum, die Versiegelung der Liebe bildet auch literarisch den Abschluss:

Zyklus 1	Kennenlernen: Zwiegespräche der Liebenden
Zyklus 2	
Zyklus 3	Hochzeitstraum; Hochzeitszug; Loblieder auf die »Braut«; Paradies der Liebe
Zyklus 4	
Zyklus 5	Treuegelübde: Die Liebe wird versiegelt.

Ein Lied über die Liebe

Eingangs wurde auf den weisheitlichen Charakter des Hld verwiesen. Diese Genre-Zuordnung spielt auch für die Interpretation des Liedes eine Rolle. Die Weisen versuchten, den Zusammenhängen des menschlichen Lebens auf den Grund zu gehen. Das Hld feiert nicht nur die Liebe, sondern es erforscht dabei auch einige ihrer Charakteristika.

Bei einem thematischen Durchgang durch den Text sind vor allem die Aspekte des Verlangens und der gegenseitigen körperlichen Anziehungskraft deutlich zu erkennen. Auch die Frage nach dem rechten Umgang mit der Liebe wird gestellt. Dies soll im folgenden Abschnitt noch untersucht werden. Vor allem aber ist der strukturelle Zielpunkt des Buches von einer weisheitlichen Sentenz besetzt, die Aussagen über den Charakter der Liebe macht (8^{6b-7}):

⁷⁸⁵ Die Hochzeitsfeier als *Sitz im Leben* für das Buch vertritt z.B. Baum, *Prediger, Hoheslied*, 30. Ein historischer Hintergrund dafür, mit interessanten Parallelen, findet sich in syrischen Hochzeitsbräuchen, die schon 1893 von J. G. Wetzstein beschrieben wurden. Gordis, *Song of Songs, Lamentations*, 17. Belege für ähnliche Sitten aus dem Westjordanland ergänzt Rudolph, *Ruth, Hoheslied, Klagelieder*, 101–103. Den Brauch, die Braut bei ihrer Hochzeit mit Liedern zu preisen, kennt auch der Talmud (b Ket 16b). Gordis, *Song of Songs, Lamentations*, 17.

Die Liebe ist eine elementare Macht wie der Tod oder das Feuer (V. 6b).

Die Liebe kann nicht gewaltsam ausgelöscht werden (V. 7a).

Die Liebe kann nicht erzwungen werden (V. 7b).

Eine vierte Aussage

Die Liebe ist von Gott gegeben (V. 6b).

kann nicht sicher aus dem Text abgeleitet werden, da die Form **שְׁלֵהֶבְתִּיהָ** in 8 6b vom Konsonantenbestand her als »Flamme Jahs«, aber auch als »gewaltige Flammen« gedeutet werden kann.

Die Sentenz kann als theoretische Untermauerung des Vorangegangenen und auch als schlussfolgernde Verallgemeinerung verstanden werden.⁷⁸⁶ Nach Tromp beschreibt das Hld die Liebe als »an irresistible and quasi-fatal factor, a dynamic and vital force, a creative, divine power which unites a man and a woman in an exclusive and lasting relationship.«⁷⁸⁷

Ein Lied darüber, wann die rechte Zeit für die Liebe ist

Unterschiedlich beantwortet wird in der Forschung die Frage, wie das Hld zu den moralischen Richtlinien steht, die zum Thema der Sexualität in der Hebräischen Bibel zu finden sind.

Ganz im Sinne der sexuellen Revolution im Zusammenhang der 68er Studentenbewegung deutet z.B. Hans-Josef Heinevetter das Lied als »sozialkritisches Programm gegen jede Form gesellschaftlichen Miteinanders, die den Menschen von der Natur und von sich selbst entfremdet, und als Vision einer erotischeren Lebensweise, die den Menschen wieder in jenen Garten schauen läßt, aus dem er nach biblischer Tradition einst vertrieben wurde.«⁷⁸⁸ Zur Begründung führt er das strukturelle Gegenüber von Reglementierung in der Stadt und freier Liebe auf dem Feld im Hld an.⁷⁸⁹ Auf derselben Linie argumentieren H. Haag und K. Elliger: Im Hld werde viel von freier Liebe gesprochen, da sollte es wundern, wenn man nicht auch so gehandelt habe.⁷⁹⁰

Einige konservative Ausleger auf der anderen Seite sehen das Hld als Buch mit sehr starker didaktisch-moralischer Zielsetzung. Das Hld komme zu uns »in this world of sin, where lust and passion are on every hand, were fierce temptations assail us and try to turn us aside from the God-given standard of marriage« und zeige, »how pure and noble true love is.«⁷⁹¹

Wie kommt es zu solch diametral entgegengesetzten Interpretationen? Und wie lassen sich die Interpretationen werten?

⁷⁸⁶ Ähnlich Childs, *Introduction*, 578; Tromp, »Wisdom and the Canticle«, 94.

⁷⁸⁷ Ebd., 94.

⁷⁸⁸ Heinevetter, *Komm nun, mein Liebster*, innere Umschlagseite.

⁷⁸⁹ Ebd., 189ff.

⁷⁹⁰ Haag/Elliger, *Zur Liebe befreit*, 119–125.

⁷⁹¹ So E. Young, aufgenommen von R. K. Harrison, *Introduction to the Old Testament: With a Comprehensive Review of Old Testament Studies and a Special Supplement on the Apocrypha* (Grand Rapids, Michigan: Eerdmans, 1969), 1057f.

1. Zunächst ist festzuhalten, dass gesellschaftliche Konventionen zum Umgang mit Liebe und Sexualität im Hld an verschiedenen Stellen anklingen. Zu nennen sind: die Beschwörungsformeln, die Liebe nicht vor ihrer Zeit zu wecken (2 7, 3 5, 8 4),⁷⁹² die Funktion der Wächter in den Träumen (3 3, 5 7),⁷⁹³ der Wunsch, den Geliebten wie einen Bruder küssen zu dürfen (8 1), die Haltung der großen Brüder (8 8f) sowie die anklingende Hochzeitsthematik (3. Zyklus, vor allem 3 11; außerdem 8 6 u.a.).

2. Die Wünsche der Liebenden und die gesellschaftlichen Konventionen stehen in einer starken Spannung zueinander. Dies ist an den genannten Textmerkmalen leicht erkennbar. Auch die Grundstimmung des Verlangens, die das ganze Lied durchzieht, geht zumindest teilweise auf diese Spannung zurück. Gesellschaftliche Konventionen verhindern, dass das Verlangen jeweils sofort erfüllt und damit die Spannung aufgelöst wird.

3. Umstritten ist nun vor allem die Frage, wie die gesellschaftlichen Konventionen gegenüber den Wünschen der Liebenden zu bewerten sind. Einige Ausleger stellen jeweils einen der beiden Pole heraus und werten den anderen Pol damit explizit oder implizit ab. Dies ist an den oben zitierten Aussagen aus der Forschung erkennbar. M.E. bewertet das Lied aber beide Pole positiv, die Bedürfnisse und die Werte,⁷⁹⁴ die Freiheit und die Ordnung. Das Lied hat ein (vielleicht überraschend) volles Ja zur menschlichen geschlechtlichen Liebe und nimmt gleichzeitig auch gesellschaftliche Konventionen zum angemessenen Umgang mit der Liebe positiv auf.⁷⁹⁵ Die Spannung, die dadurch entsteht, wird nicht nur ausgehalten oder etwa problematisiert, sondern sie wird geradezu gefeiert.

Nach E. Würthwein zeigt das Lied die Mitte eines gesunden Verständnisses der Liebe gegenüber einer zügellosen Sexualität in Lösung von der personenhaften Begegnung einerseits und einer leibfeindlichen Haltung andererseits.⁷⁹⁶ In der Gegenüberstellung mit in einer in den christlichen Kirchen vor allem früher häufiger anzutreffenden Haltung formuliert D. Garrett: »The Song presents sexuality as a good thing protected by marriage and not as an evil thing made permissible by marriage.«⁷⁹⁷ Der Eros ist – so O. Kaiser – »weder etwas Göttliches noch etwas Dämonisches«.⁷⁹⁸

4. Dass die gesellschaftlichen Konventionen positiv aufgenommen werden, darauf weisen verschiedene Beobachtungen am Text: In den Beschwörungsformeln 2 7, 3 5 und 8 4 bringt die Frau zum Ausdruck, dass es ein »zu früh« für die

⁷⁹² Ausführlich Koorevaar, »Hooglied 2«, 26f; vgl. Saebo, »Song of Songs«, 282f.

⁷⁹³ Ausführlich Koorevaar, »Hooglied 2«, 28f.

⁷⁹⁴ Zum Begriffspaar Bedürfnisse–Werte vgl. die Ausführungen von Bernard J. F. Lonergan, SJ, *Methode in der Theologie*, übers. und hrsg. von Johannes Bernhard (Leipzig: St. Benno, 1991), 243f.

⁷⁹⁵ Nach Koorevaar, »Hooglied 2«, 30, hat die Gesellschaft die Aufgabe, die Liebenden im rechten Umgang mit der Liebe zu unterstützen.

⁷⁹⁶ Würthwein, »Hoheslied«, 35. So auch Dillard/Longman, *Introduction*, 265.

⁷⁹⁷ Garrett, *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Songs*, 378, kursiv im Original.

⁷⁹⁸ Kaiser, *Einleitung*, 365.

Liebe gibt. Die dreifache beinahe wörtliche Wiederholung lässt die Formeln zu einer Art Motto für das Lied werden.⁷⁹⁹ Die rahmende Geschichte in 1 5f und 8 8-12 befasst sich ebenfalls mit der Thematik der richtigen Zeit (s.o.). Gewissermaßen als Antwort auf die Frage können die beiden auf die Hochzeit zu beziehenden Textelemente im Zentrum und am Ende des Liedes ausgewertet werden.⁸⁰⁰ An anderen Stellen werden die gesellschaftlichen Normen zwar nicht explizit positiv bewertet, aber als gegeben hingenommen (5 7, 8 1). Ein »sozialkritisches Programm«, gleich welcher Art, ist nicht erkennbar.⁸⁰¹

5. Die Bewertung der Konventionen ist schließlich auch vom Kontext her zu erschließen. Im soziokulturellen Umfeld des Autors und der frühen Leser ist eine Kritik grundlegender gesellschaftlicher Normen nicht zu erwarten. Der kanonische Kontext ist in dieser Hinsicht ganz unzweideutig, wie z.B. der Gesetzestext Dt 22 13-29 zeigt oder auch das Verständnis der gesellschaftlichen Ordnung als Ordnung Gottes im Sprüchebuch.

Dass das Lied ein Gegengewicht zu anderen alttestamentlichen Aussagen über die geschlechtliche Liebe bildet, kann wohl nicht bestritten werden.⁸⁰² Ein Widerspruch liegt jedoch nicht vor. Es muss ja nicht in jedem einzelnen Text alles gesagt werden. Dass die erzählenden Texte oft den funktionalen Aspekt der geschlechtlichen Beziehung betonen, ist von den theologischen Akzenten des Vermehrungssegens und der Abrahamsverheißung (Gen 1 18, Gen 12 2, 22 17 usw.)

⁷⁹⁹ Siehe Koorevaar, »Hooglied 2«, 26f.

⁸⁰⁰ So schreibt Garrett, *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Songs*, 379: »The ideal of marriage, exclusive love, is everywhere present.« Dafür, dass das Hld im Kontext der Hochzeit steht und dass es nicht um »freie Liebe« geht, plädiert auch Baum, *Prediger, Hoheslied*, 30; ebenso Dillard/Longman, *Introduction*, 263 mit Childs, *Introduction*, 575.

Clines, »Song of Songs«, kritisiert denn auch die gesellschaftlichen Konventionen, die er im Hld positiv vertreten sieht, von einer Außenperspektive her. Seine Bewertung aus feministischer Sicht wird dem Text allerdings nicht gerecht:

1. Clines will auf ein einseitiges Rollenverständnis von Mann und Frau hinaus (S. 118), berücksichtigt dabei aber nicht die Reziprozität der Motive in der Abfolge »ihr Verlangen, seine Schönheit, ihre Schönheit, sein Verlangen« (vgl. die oben durchgeführte literarische Analyse).

2. Die Beschreibungslieder erschöpfen sich auch nicht, wie Clines meint, in der Darstellung der optischen Vorzüge der Frau (119), jedenfalls wenn man der Interpretation von Keel folgt: Die Frau wird eben nicht »fragmentiert« (ebd.), sondern im Gegenteil: die Vergleiche sind synthetisch zu verstehen und gehen über die körperliche Form z.T. weit hinaus. Dass sie ihn mit Metaphern beschreibe, während er sie »objektiviert« darstelle (ebd.), ist ebenfalls nicht zutreffend.

3. Auch die These, der Mann sei aktiv, während die Frau in seinen Augen eher wie eine Statue wirke (120), zeigt einen selektiven Umgang mit dem Text. Im Gegenteil wird gerade der Mann wie eine Statue beschrieben (5 11.14.15, vgl. Keel, *Hoheslied*, 190); ansonsten präsentiert der Text zwei aktive Partner, die sich u.a. gegenseitig zum Handeln auffordern.

Für eine positive Würdigung der Aussagen des Hld über die Liebe siehe Bühmann, *Hoheslied*, 20-22.

⁸⁰¹ Vgl. Garrett, *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Songs*, 379f.

⁸⁰² Tromp, »Wisdom and the Canticle«, 95.

her verständlich.⁸⁰³ Dass die diesbezüglichen Gesetzestexte sich speziell mit den Grenzen des Erlaubten beschäftigen, ist ebenfalls zu erwarten (z.B. Dt 22 13–29). Das Hld steuert eine weitere Facette zum Gesamtbild bei; es ist nicht nötig, die einzelnen Gesichtspunkte gegeneinander auszuspielen. Im Gegenteil wiese nach T. Longman eine Bibel ohne das Hld eine schmerzliche Lücke auf – wenn man einmal die grundlegende Bedeutung von Liebe und Sexualität für den Menschen in Betracht zieht.⁸⁰⁴

Innerbiblisch bestehen besonders enge Beziehungen zum Schöpfungsauftrag in Gen 1⁸⁰⁵ und zum Garten Eden von Gen 2f.⁸⁰⁶ Auch wenn der Name Gottes im Hld nicht vorkommt, fehlt er nach R. Rendtorff nicht eigentlich, da das Buch im Kontext einer gottgegebenen Schöpfungsordnung steht.⁸⁰⁷

Fazit: Das Hld ist ein Lied auf die menschliche geschlechtliche Liebe. Das Lied feiert die Liebe und insbesondere das gegenseitige Verlangen. Es stellt die Liebe als eine grundlegende Macht im Leben der Menschen dar. Das Lied befasst sich mit der Frage, wann die rechte Zeit für die Liebe ist.

3.3.7 Gottes Erbarmen hört niemals auf: Die Klagelieder

Wegen der Unmittelbarkeit der Klage datieren viele Ausleger das Büchlein in die zeitliche Nähe des Falles Jerusalems 587 v.Chr.⁸⁰⁸

⁸⁰³ Ebd., 95.

⁸⁰⁴ Longman, *Song of Songs*, 59.

⁸⁰⁵ Eleonore Beck, »Das Hohelied«, in: Eugen Sitarz, Hrsg., *Höre, Israel! Jahwe ist einzig: Bausteine für eine Theologie des Alten Testaments*, Biblische Basis Bücher 5 (Stuttgart: Katholisches Bibelwerk, 1987), 239–243, 241; Carr, *Song of Solomon*, 154.

⁸⁰⁶ So z.B. K. Barth, aufgenommen und diskutiert bei Garrett, *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Songs*, 375–378. Landy, *Paradoxes of Paradise*, 183–265, beschreibt ausführlich das Hld als Spiegelbild und Gegengeschichte zu Gen 2; vgl. Longman, *Song of Songs*, 63–67.

⁸⁰⁷ Rendtorff, *Theologie*, I, 358.

⁸⁰⁸ Z.B. Rudolph, *Ruth, Hohelied, Klagelieder*, 193 (er bezieht Kap. 1 auf die Ereignisse von 597); Otto Plöger, »Die Klagelieder«, in: Ernst Würthwein, Kurt Galling und Otto Plöger, *Die fünf Megilloth*, Handbuch zum AT 18, 2., völlig neu bearb. Aufl. (Tübingen: Mohr Siebeck, 1969), 127–164, 129f; Lamparter, *Buch der Sehnsucht*, 133; R. K. Harrison, *Jeremiah and Lamentations*, TOTC 19 (Leicester u.a.: Inter-Varsity, 1973), 198; R. B. Salters, *Jonah and Lamentations* (Sheffield: JSOT Press, 1994), 98; vgl. Dillard/Longman, *Introduction*, 304. Demgegenüber meint Gerstenberger, die Klagelieder seien keiner bestimmten historischen Situation zuzuordnen. Erhard S. Gerstenberger, *Psalms Part 2 and Lamentations*, FOTL 15 (Grand Rapids, Michigan u.a.: Eerdmans, 2001), 473f. Otto Kaiser datiert aufgrund von Entwicklungstheorien zu deuteronomistischen theologischen Strömungen zumindest das dritte Kapitel wesentlich später. Siehe die ausführliche Diskussion in Müller/Kaiser/Loader, *Hohelied, Klagelieder, Ester*, 103–106.

Für einen Forschungsüberblick zu den Klagegliedern siehe z.B. Claus Westermann, *Die Klagelieder: Forschungsgeschichte und Auslegung* (Neukirchen-Vluyn: Neukirchener, 1990); daneben Jannie Hunter, *Faces of a Lamenting City: The Development of the Book of Lamentations*, BEATAJ 39 (Frankfurt a.M. u.a.: Lang, 1996), 43–84.