
Inhalt

- 7 Vorwort
- 9 Einleitung: Ein Liebeslied in der Bibel

TEIL 1

25 Das Hohelied der Liebe – ein Buch der Bibel

- 27 Das Hohelied Salomos – nach der Übersetzung von Martin Luther (revidierter Text 1984)
- 37 Das Lied der Lieder – Erläuterungen zu den einzelnen Liedtexten

TEIL 2

113 Gestaltungen zum Hohenlied von Renate Gier

- 115 »Zum Einstieg in meine Bilder« – Geleitwort von Renate Gier
- 117 Texturen
- 119 Der Wachscollagen-Zyklus zum Hohenlied
- 146 Zusammenfassung: Ein Schlüssel zum Betrachten und Verstehen der Bilder

- 150 Nachbemerkungen zu den Reproduktionen
- 150 Anmerkungen
- 151 Literatur
- 152 Quellennachweis

Vorwort

Ein Bild von Renate Gier war es, eine ihrer Wachscollagen zum Hohenlied, die mich so stark berührte, dass ich mir auch die Texte des »Liedes der Lieder«, des schönsten unter den Weisheitsbüchern der hebräischen Bibel, unserem Alten Testament, noch einmal vornahm. Seit meiner Jugend, seit meinem Theologiestudium hatte es mich nicht mehr so tief fasziniert wie jetzt, wenn ich einen seiner kraftvollen Texte lese wie diesen:

Lege mich wie ein Siegel auf dein Herz,
wie ein Siegel auf deinen Arm.
Denn Liebe ist stark wie der Tod
und Leidenschaft unwiderstehlich wie das
Totenreich. (8,6a)

In der Liebe weiß ich um den Tod, schon in der Jugend, erst recht im Alter. Wo Leben

intensiv wird, weiß es um die Vergänglichkeit, um den möglichen Abschied. Dem Wissen und der Weisheit eines großen Liebesgedichts aus dem Alten Orient, aus dem Alten Israel, will ich hiermit erneut nachspüren, vielleicht auch, um noch einmal neu zu buchstabieren, welche Qualität der Liebe es ist, die stark ist wie der Tod.

Auch Renate Giers Gestaltungen, die aus der buchstabierenden Meditation dieser Texte entstanden, entsprangen einem Ringen um das, was Liebe in all ihrer Gefährdung durch Zeit und Tod zu dem macht, was sie ist und von dem der Text weiter sagt:

Ihre Glut ist feurig und eine Flamme des HERRN,
so dass auch viele Wasser
die Liebe nicht auslöschen
und Ströme sie nicht ertränken können.
(8,6b–7a)

Renate Gier hat als ausgewiesene Künstlerin aus den Texten, die sie gestaltend imaginiert, »Texturen« geschaffen, in deren festlicher Farbigkeit in Rot und Silber – später kommt das Blau als Farbe der Transzendenz hinzu – die Liebe aufblüht:

Eine Lohe oh von Ihm her! (8,6b)

– so übersetzt Martin Buber,¹ der als Jude wohl die adäquateste Übersetzung aus dem Hebräischen vorgelegt hat, sprach-

mächtig in ein eigenständiges Deutsch gefasst.

Um der Vertrautheit mit der Luther-Bibel willen, die viele Menschen mit deutscher Muttersprache ein Leben lang begleitet, lege ich im Folgenden meinen Interpretationen die Luther-Übersetzung zugrunde, die immer wieder zeigt, dass Luther auch ein Dichter und ein Musiker war (auch wenn die revidierten Fassungen – ich verwende die von 1984 – manche seiner ursprünglichen Formulierungen um der besseren Verständlichkeit willen dem heutigen Sprachgebrauch anpassen).

Auch Renate Gier stellt ihren Kompositionen aus Texturen Worte aus dem Hohenlied gegenüber, in Luthers und manchmal auch in Bubers Übersetzung. Es sind freie Beziehungen und Assoziationen zwischen den Texten und ihren Texturen, nicht streng festgelegte, doch in einem der Beispiele ist der Bezug zwischen Text und Bild so eng und relevant, dass er durch hebräische Buchstaben im Zentrum des Bildes betont wird. Es ist die Komposition zu dem Wort »Denn stark wie der Tod ist die Liebe«.

So gehören denn meine auslegenden Texte und Renate Giers Bilder zusammen. Ich wäre ohne diese Bilder nicht darauf gekommen, hätte nicht den Anreiz und nicht die Herausforderung verspürt, die Texte des Hohenlieds neu zu interpretieren.

Besonders anregend und hilfreich waren mir dabei die Auslegungen der

Alttestamentler Herbert Haag und Othmar Keel, dazu der Austausch mit meinen Bremer Theologenfreunden Brigitte und Wilhelm Fuhrmann.

Die unverbrauchte Idee, in den Dialogen des Hohenlieds eine neue »Beziehungsphantasie« für die Liebe zwischen Mann und Frau, zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen überhaupt zu sehen, jenseits der Muster patriarchaler, aber auch matriarchaler Machtstrukturen, verdanke ich meiner Freundin, der Psychologin Verena Kast.

Lassen wir uns durch das große erotische Liebesgedicht in der Bibel, das »Lied der Lieder«, aufs Neue überraschen. Ob wir nun zu denen gehören, die sich in der Bibel auskennen, für die sie das maßgebende Buch ist, oder auch zu den anderen, die sie noch nicht kennen und bisher nicht viel, vor allem aber nicht das von ihr erwartet haben, was mit den Worten beginnt:

*Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes;
denn deine Liebe ist lieblicher als Wein. (1,2)*

*Konstanz, im Sommer 2013
Ingrid Riedel*



EINLEITUNG

Ein Liebeslied in der Bibel

Das Hohelied ist ein Liebeslied und spricht die Sprache der Liebe, spricht sie so, wie man seinerzeit im Vorderen Orient gesprochen hat – und heute noch spricht: So sangen die Tuareg-Männer, die unsere Touren durch die algerische Wüste, die Sahara, begleiteten, abends am Feuer. Wir Leute aus Europa lauschten den Melodien, die wie spontan aus dem Augenblick heraus entstanden schienen. Auch fragten wir nach den Texten zum Lied, fragten, wovon sie da sangen in ihrer Sprache, die wir ja nicht kannten. Sie lächelten und sagten, sie sangen natürlich von ihrer liebsten Frau. Wovon sonst?

Die Sprache der Liebe: Nicht nur die Menschen in den Zelten, den Dörfern und

Städten des Orients sprechen sie, auch wir versuchen, sie immer neu zu buchstabieren. An den Gedichten des Hohenliedes können wir etwas von dem sehen und neu erkennen lernen, was die Sprache der Liebe ausmacht.

Vor allem anderen ist sie eine Sprache der Wertschätzung, der hohen Achtung vor einander, darauf bedacht, die Selbstachtung und den Selbstwert des geliebten Menschen immer wieder zu steigern, zu erhöhen. Aus diesem Grund spricht der Liebende von seiner Geliebten als einer »Fürstentochter«, und die Liebende nennt den Freund ihres Herzens »König«, so wie auch wir von einem »Märchenprinzen« sprechen oder von unserer »Herzenskönigin«, wenn wir den geliebten Menschen meinen. Der Königsname Salomon wird im Alten Israel im Rahmen des Hochzeitsrituals dem Bräutigam gegeben, einem jeden Bräutigam.

Die Sprache der Liebe ist darüber hinaus eine Sprache des Entzückens, der Ergriffenheit von all dem am Partner oder an der Partnerin, was als schön empfunden wird, zuerst natürlich an der körperlichen Erscheinung:

Siehe, meine Freundin, du bist schön;
schön bist du. (1,15)

Charakteristisch am Hohenlied ist zum Beispiel auch dies – für uns eher ungewohnt –, dass die Frau die Schönheit des



Mannes besingt, in ganz eigenen Klängen und Bildern. Nicht weniger typisch und ebenso überraschend ist, dass – mehrheitlich – die Frau es ist, die diese Lieder anstimmt und damit den Mann zur Liebe einlädt und auffordert.

Die Sprache der Liebe erkennt man an der Art und Weise, in der die beiden übereinander sprechen, nämlich so, dass sie den geliebten Menschen auch ihren Freunden und sogar den Fremden liebenswert machen wollen. Ähnliches findet man auch im alt-ägyptischen »Beschreibungslied«, das den geliebten Menschen anderen gleichsam vor Augen malt. Die Sprache der Liebe erkennt man aber vor allem daran, wie die beiden miteinander und zueinander sprechen. Liebende machen einander nicht zum Objekt, sie sprechen zu einem Du, sie sprechen einander an und sprechen einander zu, was sie sagen. Die Sprache der Liebe ist ganz und gar bezogene Sprache.

So ist für das Hohelied die Form des Dialoges charakteristisch, in dem die beiden Liebenden einander ein Wort oder auch ein Bild zuspieren, worauf das Gegenüber sogleich Bezug nimmt. Das Aufnehmen und Weiterführen, das Ausfalten des Stichwortes, das die Partner einander geben, das Auffangen und Weitergeben des »Balls«, den sie einander zuwerfen, ist charakteristisch für diese Sprache.

Die Sprache der Liebe ist eine des Staunens über einander, die immer neue

Überraschungen am anderen entdeckt und diese auch benennt. Sie ist eine Sprache der Bitte und der Dankbarkeit; eine Sprache der Sehnsucht und des Glücks der Erfüllung.

Die Sprache der Liebe ist eine symbolische Sprache, denn es lässt sich nicht einfach auf den Begriff bringen, was Liebende bewegt. Gewiss gibt es auch eine direkte Sprache zwischen den Partnern, im körperlich-erotischen Liebespiel so gut wie in der achtsam aufeinander bezogenen Bewältigung des Alltags. Doch wenn die Liebe selbst als überpersönliche Energie und Macht angesprochen werden will, dann kommt sie nicht ohne Symbolik aus, wenn sie sich nicht poetisch verdichtet wie im Hohenlied.

Die Bilder, die gewählt werden, sind vor allem solche der Natur: der Garten, der Weinstock, die Zyperblumen, die Lilien und Rosen, der Granatapfelbaum, die Palme – hinzu kommen die verführerischen Essenzen, die dem Weihrauchstrauch, der Myrrhe, dem Balsambaum innewohnen. Es sind die Früchte des Gartens, die hier genannt werden, der Granatapfel, der Wein, es sind die Duftkräuter. Viele dieser Bilder sind dem ganzen Vorderen Orient in ihrer erotisch-sexuellen Bedeutung vertraut: Der Weinberg, der Granatapfelbaum, die Palme – alle drei stehen für die Gestalt der Frau, ihre körperlichen Reize und für die Möglichkeiten, sie zu genießen.



Symbolisch zu verstehen sind dementsprechend auch die Wüste, die Felsenhöhlen, das wilde Bergland – als Orte der Einsamkeit, der Verlassenheit und der Gefahr.

Dabei sind die Naturbilder nicht so geschildert, als ob sie von den Liebenden füreinander erst extra hätten gesucht werden müssen. Es ist hier nicht so, als ob der Mensch seine Gefühle erst nachträglich in die Natur hinein verlegte, sondern die Natur als solche ist für ihn voll von Zeichen und Hinweisen auf die Geliebte, auf den Geliebten. Jede Blume, jeder Baum, jede Frucht, Weinberg, Bach, Tal, Felsenklüfte und Gebirge, alles spricht von dieser Liebe, erinnert an die Geliebte: »So wird der Mensch verständlich durch die Natur.«²

Es scheint hier ein viel selbstverständlicheres Zusammengehörigkeitsgefühl mit der Natur zugrunde zu liegen als oftmals bei uns heute, die wir vielleicht erst in der Liebe wieder erfahren, dass wir mit allem Lebendigen verbunden sind. Die Bilder sind wunderbare Möglichkeiten, ein Spiel zwischen Verhüllung und Enthüllung auch auf der Ebene der Sprache zu gestalten. Sie stellen die Brücke dar zwischen verklemmter Sprachlosigkeit für erotisch-sexuelle Vorgänge und vulgärem Ans-Licht-Zerren, das allen Zauber zerstört. Auch medizinische Fachausdrücke für Geschlechtsorgane und sexuellen Verkehr ergeben noch keine Sprache der Liebe. In der Sprache der Liebe werden Würde,

Intimität und Integrität des Gegenübers gewahrt wie die eigene. Eine solche Sprache des Herzens können wir im Hohenlied heute wieder neu hören und erlernen.

Herkunft und Eigenart

Das Hohe Lied, wie es Martin Luther nannte, wird im Hebräischen als »Lied der Lieder«, Schir ha Schirim, bezeichnet – eine Steigerungsform zu »Lied«, womit es als das höchste, das schönste der Lieder gepriesen wird. So sagt Rabbi Akiba ben Joseph († 137): »Ferne sei es zu denken, dass je ein Mann aus Israel die Heiligkeit des Hohenliedes angezweifelt hätte; denn die Welt ist des Tages nicht wert, an welchem Israel das Hohelied gegeben worden ist. Wenn alle anderen Schriften heilig sind, dann ist das Hohelied hochheilig.«³ Wusste er, was er damit sagte? Er sagte es immerhin, als auch im damaligen Judentum noch einmal darüber diskutiert wurde, ob das Hohelied wirklich zu Recht in den Kanon der heiligen Schriften gehöre.

Es wäre vieles grundsätzlich anders, lebens- und liebesfreundlicher verlaufen, vor allem in der Geschichte des Christentums, wenn man die hohe Würdigung und Rühmung der erotisch-sexuellen Liebe als

einer »Flamme Gottes« ernst genommen und wahrgenommen hätte!

Als Bestandteil der hebräischen Bibel wurde das Hohelied fraglos auch in die Bibel des Christentums aufgenommen und zählt zu den Weisheitsbüchern des sogenannten Alten Testaments.

Das Hohelied ist allerdings kein zusammenhängendes einzelnes Lied, wie man zunächst vom Titel her vermuten könnte, sondern stellt eine Sammlung von Liedern dar. Gut erkennbar ist dies an den oft unlogischen und sprunghaften Übergängen zwischen den einzelnen Texteinheiten und dem fehlenden Zusammenhang des Ganzen.

Es sind zweifellos Liebeslieder, häufig von Frau und Mann im Wechsel gesungen. Hierin besteht die Kohärenz innerhalb der einzelnen Lieder – ein sehr schöner, ein sehr aussagekräftiger Wechselgesang in dem Sinne, dass hier zwei Liebende in ebenbürtiger Weise miteinander in Dialog treten. Oft stimmt die Frau das Lied an und bringt das entsprechende Thema auf.

Viele der Lieder beschreiben und rühmen die Schönheit und Vortrefflichkeit des Liebespartners. Neben der reichen Schilderung weiblicher Schönheit durch den Mann wird von der Frau her immer wieder auch die Schönheit des geliebten Mannes beschrieben: »Wie ein Apfelbaum unter den Waldbäumen ist mein Geliebter unter den Männern.«

Bei der Frage, woher diese Lieder stammen, ist zu bedenken, dass sie das einzige

Zeugnis von Liebesliedern in der hebräischen Literatur sind, das uns überliefert ist. So dürfen sie auch als Zeugnisse dafür gelten, dass es solche Lieder, die die erotisch-sexuelle Liebe zwischen Frau und Mann besingen, überhaupt in der hebräischen Literatur gab, also auch außerhalb des biblischen Kanons.

Die Lieder dagegen einem Autor Salomo, dem König Israels, zuzuschreiben, wie es die Tradition will und wie es im Eingangsvers des Hohenlieds selbst behauptet wird, hält der kritischen Bibelwissenschaft nicht stand. Eine solche Zuschreibung entspricht allerdings dem damaligen Zeitgeist insofern, als es damals nicht unüblich war, die Schriften, denen man Geltung und Verbreitung wünschte, unter dem Namen eines bedeutenden Autors zu veröffentlichen. Der Sammler oder die Sammlergruppe, die diese Lieder unter dem Namen Salomos weitergab, wünschte ihnen also eine besondere Geltung in Israel.

Der Name König Salomos, des Sängers und Dichters, des Weisen unter Israels Königen, gab dem entsprechend den Ausschlag dafür, das Buch in den Kanon der Bibel unter die sogenannten Weisheitsbücher, die fünf Megilloth, aufzunehmen.

Einige der Lieder könnten wirklich auf die Regierungszeit Salomos zurückgehen, in der ein aufgeklärter und weltoffener Geist herrschte, der sich auch Umwelteinflüssen öffnete und die Begegnung mit ihnen suchte. Die übrigen Lieder sind



zeitlich eher nach dem Exil Israels in Babylon (586–528 v. Chr.) anzusetzen und einzuordnen. Aus dem Exil könnten babylonische Lieder eingeflossen sein, die z.B. mit dem Fruchtbarkeitskult um Ishtar/Astarte und den jugendlichen Tammuz zu tun hatten, nach dem sich die beiden jährlich in der rituell begangenen sogenannten »Heiligen Hochzeit« vereinigten,⁴ doch sind uns aus der babylonischen Kultur keine Originaltexte zum Vergleich überliefert.

Wohl liegen uns aber heute zahlreiche ägyptische Liebeslieder zum Vergleich vor, die auch Stilzüge mit den Gedichten des Hohenlieds gemeinsam haben. Vor ägyptischem Hintergrund würde auch verständlich, dass die Frau im Hohenlied wie in der Mythologie des Alten Ägypten eine hochgeachtete Stellung einnimmt.⁵ Auch verschiedene, in biblischem Kontext nur selten gebrauchte Ausdrücke weisen nach Ägypten, der Name des Pharaos kommt mehrfach vor.

Im Hohenlied finden sich vor allem drei typische Gedichtformen, die es mit der ägyptischen Lyrik gemeinsam hat: das »Beschreibungslied«, das der Schönheit und Vortrefflichkeit des geliebten Menschen gewidmet ist; das »Tür-Klagelied« oder »Tür-öffne-Lied«, das vor der verschlossenen Pforte der Geliebten gesungen wird; schließlich das »Morgen-Trennungslied«, das die gemeinsam verbrachte Nacht beendet.

Eine spezifisch hebräische Stilform der Poesie ist der Parallelismus der Gedichtzeilen oder auch -halbzeilen, der sogenannte Parallelismus membrorum, den wir aus den Psalmen kennen. Er liegt auch den Versen des Hohenliedes zugrunde, auch wenn er dort freier gehandhabt wird. Die Grundstruktur einer Aussage ist auch hier in zwei Halbversen gegeben, von denen der erste die Feststellung eines Sachverhalts übernimmt, z.B. »Denn Liebe ist stark wie der Tod«, während der zweite Halbvers ergänzt und präzisiert, etwa durch eine sinnverwandte, aber pointiertere Aussage, wie: »und Leidenschaft unwiderstehlich wie das Totenreich« – und damit die zuerst noch offene Aussage, die vielen Assoziationen Raum lässt, in eine bestimmte Richtung des Verstehens weist: »Unwiderstehlich« heißt hier zugleich »hart« oder »unerbittlich«.

Es gibt auch den antithetischen Parallelismus, in dem die Aussage des ersten Halbverses durch eine gegenteilige, die auch Wahrheitsanspruch hat, ergänzt wird, z.B.:

Ich bin braun, aber gar lieblich ... (1,5a)

oder:

Wenn einer alles Gut in seinem Hause
um die Liebe geben wollte,
so könnte das alles nicht genügen. (8,7b)

Die Grundgestalt der Liedersammlung »Das Lied der Lieder« ist etwa vom 4. bis 3. Jh. v. Chr. entstanden. Wir müssen es uns wohl so vorstellen, dass ein Sammler oder eine Sammlergruppe im Alten Israel diese Lieder zusammengetragen und schließlich redaktionell bearbeitet hat, um Zusammengehöriges zu kennzeichnen, was manchmal auch durch einen lockeren Handlungsfaden geschieht, manchmal durch ähnliche Bilder und Begriffe, manchmal durch wörtlich wiederkehrende Wendungen wie z.B. die Anrufung der »Töchter Jerusalems«. Doch entzieht sich, wie gesagt, diese Liedersammlung bei genauem Hinsehen immer wieder einer strengeren inneren Logik und Kohärenz: Zum Beispiel ist recht deutlich, dass die drei Lieder, die auf das formal und inhaltlich zentrale Lied 33 »Liebe ist stark wie der Tod« noch folgen, wie angeklebt wirken, da sie formal und inhaltlich gegenüber Lied 33 abfallen und allenfalls durch Stichworte Geld und Besitz an das im Vorherigen genannte Gut anschließen, mehr schlecht als recht.

Andererseits ist doch auch wieder ein lockerer thematischer Zusammenhang und Aufbau der Liedersammlung zu erkennen, daran, dass die Anfangsbilder des Hohen Liedes mehr an eine junge, noch ungebundene Liebe erinnern, die meist im Freien spielt, woraufhin dann wachsende Verbundenheit aufkommt,

auch in der häufigen Anrede »meine Schwester, liebe Braut«, und schließlich hochzeitliche Bilder erscheinen: ein Hochzeitszug, ein Hochzeitstanz.

Erfahrungswissen um Liebe und Tod drückt sich schließlich in Lied 33 aus, das man als Höhepunkt des »Liedes der Lieder« betrachten kann.

Die Einteilung der einzelnen Lieder ist in der Auslegung umstritten. In der Luther-Bibel ist das Hohelied bekanntlich in acht Kapitel eingeteilt, womit aber nur die Einteilung, die schon zuvor der lateinischen und griechischen Bibel zugrunde lag, übernommen wurde.

Von der inneren Stringenz her kann diese Einteilung nicht überzeugen: Einmal springt dabei ein und derselbe Vers, der im alten Kapitel begann, ins neue über (vgl. den Übergang von Kapitel 4 zu 5). Ich folge deshalb gerne der Einteilung der Lieder nach Sinneinheiten, wie sie z.B. der Alttestamentler Herbert Haag in seiner Übersetzung vorschlägt.⁶

Die Entstehungszeit des Hohen Liedes ist wie gesagt umstritten. Auch wenn im ersten Vers Salomo (965–926 v. Chr.) als Autor genannt wird, reicht dies als historisches Indiz nicht dafür aus, dass die Niederschrift des Buches in seiner Regierungszeit geschah. Auch kann die Überschrift als »auf Salomo bezüglich« verstanden werden, so dass der Text nicht von Salomo verfasst sein muss, wohl aber von ihm handelt. Doch könnten einige der



Lieder im kulturellen Umfeld von Salomos Regierungszeit entstanden sein.

Für das mögliche höhere Alter weiterer Liedtexte spricht deren Nähe zur ägyptischen Lyrik des Neuen Reiches. Dagegen kommen in anderen Gedichten des Hohenliedes auch aramaisierende Sprachformen vor bzw. auch persische Lehnwörter, die erst in der Zeit nach 500 v. Chr. gesprochen wurden, so dass die entsprechenden Texte auch nicht früher datiert werden können.

In den Höhlen von Qumran am Toten Meer wurden zudem Varianten im Textbestand gefunden, die darauf schließen lassen, dass auch im 2. Jh. v. Chr., aus dem diese Texte stammen, der endgültige Text noch immer nicht feststand. Es liegt also ein kreativer Gestaltungsprozess durch die Jahrhunderte hindurch vor. Der wesentliche Teil dürfte aus dem 4. bis 3. vorchristlichen Jahrhundert stammen.

Erotik in der Bibel

Wie kommen diese Liebeslieder in ihrer erotisch-sexuell unbefangenen Sprache überhaupt in die Bibel? Das frühe Israel, das sie in den Kanon der hebräischen Bibel aufnahm, muss sie als »bibelwürdig« empfunden haben, auch wenn der Name Gottes nie genannt wird, allenfalls – je nach Entscheidung der Übersetzer – nur

einmal vorkommt: So übersetzt Luther innerhalb von Lied 33: »Ihre Glut ist feurig und eine Flamme des HERRN.« Auch Buber nimmt diese Stelle wahr und übersetzt, die Liebe sei »eine Lohe oh von Ihm her!«⁷ Wörtlich spricht die Stelle von »Blitzen«, die im Hebräischen mit einem Wort bezeichnet werden, das »Flammen Gottes« heißt. Aber auch, wenn der König als Hirte bezeichnet wird (so im Psalm 23,1 in Jesaja 6,1ff. und an anderen Stellen), ist dies ein Titel, der im übertragenen Sinn öfters in der Bibel für Jahwe, den Gott Israels gebraucht wird.

Später verstand man die Lieder vor allem als Hochzeitslieder und setzte sie in der Trauungsliturgie ein. Der liebende Mann spricht von der Mitte des Hohenliedes an von »Schwester Braut«. Oder die Rede ist von einem Hochzeitszug, der durch die Wüste führt. Andere Stellen zeigen jedoch eindeutig, dass es sich hier im Hohenlied nicht überall um die eheliche Liebe handelt, sondern um die Suchbewegung junger Liebender zueinander. Die beiden Stellen im Hohenlied, in denen die liebeskranke Frau – der Liebhaber vor ihrer Tür ist jäh verschwunden – nachts ihre Lagerstatt verlässt, um ihn in der Stadt zu suchen, lassen sich eher nicht als das Verhalten einer Ehefrau deuten.

Es geht im Hohenlied weitgehend um den Ausdruck von Liebe um ihrer selbst willen, ohne Rückbezug auf eine mögliche

künftige Eheschließung. So wird die Bibel, wie Helmut Gollwitzer sagt, »zur Verbündeten aller Liebenden, die keine andere Legitimation haben als die Liebe«⁸.

Wie aber kam unter diesen Voraussetzungen das Hohelied überhaupt in den biblischen Kanon? Auch wenn bei der Entscheidung der damaligen Rabbinen, das Hohelied – neben der Zuschreibung zu Salomo – unter die biblischen Weisheitsbücher, die Megilloth, aufzunehmen, die ursprüngliche Sicht des Liedes als eines erotischen Liebesliedes nicht auszuschließen ist, so war es doch vor allem eine Folge des in der antiken Schriftauslegung üblichen allegorischen Verständnisses, dass man die erotischen Textstellen gleichsam typologisch-allegorisch las und sie auf die Liebe zwischen Gott und seinem Volk bezog. Schließlich setzte man sie als Festrolle für das Passahfest ein, für das Gedenken daran, dass durch Gottes Liebe sein Volk aus der ägyptischen Knechtschaft befreit worden sei.

In die gleichen Fußstapfen der typologisch-allegorischen Auslegung trat später die Kirche und bezog das Hohelied auf Gottes Liebe zur christlichen Gemeinde, zur Kirche; später auch zur Seele des Einzelnen (Origenes). Einflussreicher wurde im Mittelalter die mystische Deutung als die Liebe zwischen Gott und der Seele, Christus und der Seele, die bei Bernhard von Clairvaux und Mechthild von Magdeburg sprachmächtige Vertreter fand.⁹

Im christlichen Mittelalter wurde Sulamith überhaupt als Repräsentantin von Maria angesehen, weshalb dem Hohelied in der Marienfrömmigkeit der christlichen Mystik eine Hauptrolle zufiel. Auch der *hortus conclusus*, der »verschlossene Garten« des Hoheliedes wurde als ein marianisches Symbol verstanden, dem in der bildenden Kunst, gemäß der Textstelle »Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten ...« (4,12) zahlreiche innige Gestaltungen gewidmet wurden, in denen oft die ursprüngliche erotisch-sexuelle Bedeutung dieses Symbols noch oder wieder hindurchschimmert.

Im Verlauf der Aufklärung wurde dann ernsthafte Kritik an der allegorischen Auslegung laut. Auch kam die »Dramatische Hypothese« auf, die z.B. den Szenen- und Sprecherwechsel zwischen Frauen- und Männerstimme, zwischen dialogischen und chorischen Wir-Stücken besonders beachtete. So interpretierte man das Hohelied als »Spiel in 5 Akten« oder als Hirtenstück.¹⁰

Für ein rein weltlich-erotisches Verständnis des Hoheliedes traten eindeutig erst Herder und Goethe ein. Johann Gottfried Herder vertrat in seinen »Liedern der Liebe« (1778) schon die Ansicht, dass das sogenannte Hohelied aus einer »Anzahl von Einzelgedichten« bestehe. Doch ging er noch von einem einzigen Dichter aus, der »einen feinen Faden der



Einheit« hineingewebt habe, es sei »nur Fassung vieler Perlen an Einer Schnur«¹¹.

Franz Rosenzweig überbrückt in unserer Zeit die traditionelle und die heutige Auffassung mit den Worten: »Nicht obwohl, sondern weil das Hohe Lied ein echtes, will sagen: ein ›weltliches‹ Liebeslied war, gerade darum war es ein echtes ›geistliches‹ Lied der Liebe Gottes zum Menschen. Der Mensch liebt, weil und wie Gott liebt. Seine menschliche Seele ist die von Gott erweckte und geliebte Seele.«¹²

Auch Dietrich Bonhoeffer würdigt noch im Angesicht des Todes, in seinen Briefen aus dem Gefängnis an den Freund Eberhard Bethge, das Hohelied: »Über das Hohe Lied schreibe ich Dir. Ich möchte es tatsächlich als irdisches Liebeslied lesen.« Und er betont ausdrücklich: »Es ist wirklich gut, dass es in der Bibel steht, all denen gegenüber, die das Christliche in der Temperierung der Leidenschaften sehen. (Wo gibt es solche Temperierungen überhaupt im Alten Testament?).«¹³

Auf der Basis vergleichender Religionswissenschaft entstanden in unserer Zeit weitere Deutungstheorien. Eine neuere kultisch-mythologische Theorie – z. B. die von Hartmut Schmökel – geht von gewissen Übereinstimmungen der Lieder des Hohenliedes mit dem sumerischen Ritual der sogenannten »Heiligen Hochzeit« aus, die als großes Fruchtbarkeitsritual zu Ehren der Göttin Ishtar/Astarte und ihrer

Verbindung mit dem jungen »Sohngeliebten« Tammuz alljährlich in Sumer begangen wurde, um die Fruchtbarkeit der Felder zu garantieren.¹⁴ So fordert auch die weibliche Stimme im Hohenlied dazu auf, miteinander auf die Felder zu gehen. Diese Theorie versucht, nicht ohne Mühe, eine Liturgie dieser Heiligen Hochzeit von Fruchtbarkeitsgöttheiten aus den unterschiedlichen Textteilen des Hohenliedes zu rekonstruieren.

Geht es aber in den Dialogen des Hohenliedes, so wie sie jetzt in der Bibel stehen, wirklich noch um Dialoge göttlicher Wesen? So könnte man rückfragen.

Das neue Modell der Beziehung im Hohenlied

Unter religionsgeschichtlicher Perspektive scheint es heute keine Frage mehr zu sein, dass an einigen Stellen des Hohenliedes wirklich Anklänge an den vorderasiatischen Kult der »Heiligen Hochzeit« zwischen Ishtar/Astarte, der Liebesgöttin, und Tammuz, ihrem Sohn-Geliebten, vorhanden sind, ebenso Anklänge an den Isis-Osiris-Kult Ägyptens.

Unter der Perspektive eines heutigen, existentiell und psychologisch am Hohenlied interessierten Lesers jedoch ist un-



übersehbar, dass es im Hohenlied nicht mehr um Götterfiguren, sondern um leibhaftige Menschen geht: Im Hohenlied ist »der Mythos der Heiligen Hochzeit [...] umgeformt worden [...] in Richtung einer Beziehung Schwester-Mann – Bruder-Frau«¹⁵, so Verena Kast in ihrem Buch *Paare*, wo sie davon spricht, »wie Götter sich in Menschen spiegeln«¹⁶.

Man kann das Hohelied vor allem unter dem Aspekt einer solchen neuen Beziehungsphantasie oder Beziehungsform sehen. Salomo spricht hier seine Geliebte als »Schwester-Braut« an, und sie wünscht sich an einer Stelle nichts mehr als dies:

O dass du mein Bruder wärest ... (8,1)

Und trotz dieser Phantasien von Geschwisterlichkeit haben sie offensichtlich eine leidenschaftlich-erotisch-sexuelle Beziehung miteinander. Wie ist das zu verstehen?

An sich ist die Anrede mit »Schwester« und »Bruder« unter Liebenden im Alten Orient nicht unüblich, doch ist es außergewöhnlich, wie die Liebenden im Hohenlied diese Anrede nicht nur gebrauchen, sondern wie sie ihr entsprechen, in der ganzen Art und Weise, wie sie miteinander reden.

In den folgenden Textstellen zu Beginn des Hohenliedes kann man mit Verena Kast einen brüderlich-schwesterlich ausgewogenen, gleichberechtigten Liebes-Dialog der Geschlechter sehen:¹⁷

- ER Siehe, meine Freundin, du bist schön; schön bist du, deine Augen sind wie Taubenaugen. (1,15)
- SIE Siehe, mein Freund, du bist schön und lieblich.
Unser Lager ist grün. (1,16)
- ER Die Balken unseres Hauses sind Zedern, unsere Täfelung Zypressen. (1,17)

Und weiter:

- SIE Ich bin eine Blume in Scharon und eine Lilie im Tal. (2,1)
- ER Wie eine Lilie unter den Dornen, so ist meine Freundin unter den Mädchen. (2,2)
- SIE Wie ein Apfelbaum unter den wilden Bäumen, so ist mein Freund unter den Jünglingen. Unter seinem Schatten zu sitzen begehre ich, und seine Frucht ist meinem Gaumen süß. (2,3)

Der Bräutigam umwirbt sie, indem er sie als »Schwester Braut« anspricht:

- Du hast mir das Herz genommen,
meine Schwester, liebe Braut,
du hast mir das Herz genommen
mit einem einzigen Blick deiner Augen ... (4,9)

Und freudig zeigt sie sich im »Hochzeitslied« (7,11–14) als eine selbstbewusste Frau mit großer Freiheit, die weiß, was sie zu geben hat:

