

Tim Schramm

Alt-Hebräische Lyrik

aus:

Europäische Lyrik seit der Antike

14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und Peter Hühn

S. 13–39

Impressum

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf der Verlagswebsite frei verfügbar (*open access*). Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar.

Open access verfügbar über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press – <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Archivserver Der Deutschen Bibliothek – <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-937816-14-3 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

Rechtsträger: Universität Hamburg, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.ew-gmbh.de>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	vii
<i>Heinz Hillmann und Peter Hühn</i>	
Alt-Hebräische Lyrik	13
<i>Tim Schramm</i>	
Aspekte griechischer und lateinischer Lyrik	41
<i>Gerhard Lohse</i>	
Deutsche Lyrik I	77
Religiöse Lyrik seit der Reformationszeit. Zum Diskurs des Gedichts	
<i>Heinz Hillmann</i>	
Englische Lyrik I	103
Identität in Liebe und Religion in der frühen Neuzeit	
<i>Peter Hühn</i>	
Englische Lyrik II	135
Natur und Kultur in der Romantik	
<i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik II	171
Liebeslyrik von der Anakreontik zur Romantik	
<i>Heinz Hillmann</i>	
Deutsche Lyrik III	197
Nationale Lyrik im 19. Jahrhundert	
<i>Heinz Hillmann</i>	
Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	235
<i>Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann</i>	

Englische Lyrik III	271
Das Alte und das Neue im 19. Jahrhundert und in der Moderne <i>Peter Hühn</i>	
Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts	309
<i>Christine Gölz</i>	
Englische Lyrik IV	351
Individuum und Kollektiv im 20. Jahrhundert <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik IV	389
Die Stadt und der Krieg in der Lyrik der frühen Moderne <i>Heinz Hillmann</i>	
Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts	419
<i>Klaus Meyer-Minnemann</i>	
Keine europäische Lyrik: Ein Blick nach China	455
<i>Michael Friedrich</i>	
Beitragende	483

Alt-Hebräische Lyrik

Tim Schramm

Vieles ist anders, wenn wir die Grenzen Europas überschreiten und den Raum der altorientalisch-semitischen Kulturen betreten.¹ Die alt-hebräische Lyrik ist im einzelnen zwar schwer zu datieren, aber vermutlich vor 2500 bis 3000 Jahren entstanden; und sie ist auf hebräisch, in der „Sprache Kanaans“ verfaßt – in einer kräftigen und elementaren, aber auch sehr archaischen semitischen, nichtindogermanischen Sprache, dem Moabitischen und dem Phönizisch-Punischen eng verwandt. Die Besonderheit der Wahrnehmung altorientalischer Menschen, das sogenannte hebräische oder semitische Denken, kommt in bezeichnenden Bildern und besonders in der hebräischen Sprache zum Ausdruck. Wir müssen versuchen, es aus dieser fremden Sprache zu rekonstruieren und zu verstehen. Deswegen gebe ich zunächst ein paar Hinweise zur hebräischen Sprache und zum hebräischen, semitischen Denken, damit wir die Fremdheit der Texte nicht nivellieren und sie, soweit möglich, ihrem Selbstverständnis entsprechend lesen.²

Die hebräische Schrift – von rechts nach links geschrieben – notiert nur Konsonanten, sie ist eine Konsonantenschrift. Damit ist eine in der jüdischen Exegese vielfach genutzte Offenheit der Lektüre gegeben. Ob zum Beispiel eine Buchstabengruppe als Verb oder als Substantiv zu lesen ist, entscheidet sich durch die je verschiedene Vokalisierung. Auch die Bedeutung eines Konsonantenbestandes kann je nach Vokalisierung sehr unterschiedlich sein. Beispielsweise können die Konsonanten Resch und 'Ain als re'a (= der Nächste) oder als ra (= das Böse) vokalisiert werden. Das

¹ Es kann freilich aufschlußreich sein, die ältere Lyrik unter neueren Aspekten, etwa der Narratologie, zu betrachten und versuchsweise kontrastiv zu beschreiben, wie Heinz Hillmann und Peter Hühn für unsere Vorlesungen vorgeschlagen haben.

² Vgl. *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1 (⁴1998), Artikel „Bibel“.

Nächstenliebe-Gebot aus Leviticus 19,18 gewinnt, wenn wir nicht re'a, sondern ra lesen, eine schockierend neue Bedeutung: „Du sollst dein Böses lieben; es ist ein Teil von dir.“ Diese Lesart ist um 1250 von Rabbi Nachman entdeckt worden. Sie hat einen tiefen Sinn. Insbesondere die kabbalistische Exegese hat im unpunktieren Konsonantentext der hebräischen Bibel ungeahnte Möglichkeiten der Auslegung entdeckt, denn er ist in ganz besonderer Weise polyvalent und lädt zu verschiedenen „Lektüren“ ein (Schramm). Jüdische Gelehrte des Frühmittelalters, die sogenannten Masoreten, haben ein System von Hilfszeichen (Punkten) erfunden, um diesem „Mangel“, der eigentlich ein Reichtum ist, abzuhelfen. Im punktierten Text wird festgelegt, was der unvokalisierte Text offenläßt. Aber in der Synagoge wird bis heute der unpunktierter Text gelesen; im Talmud wird der unpunktierter Text zitiert und studiert; das erlaubt immer wieder neue Entdeckungen.

Dem Hebräischen fehlt ein ausgeprägtes Tempus-System; es kennt Aspekte, den perfektivischen Aspekt für in der Vergangenheit oder in der Zukunft Abgeschlossenes und den imperfektivischen Aspekt für in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft Unabgeschlossenes. Partizipialformen sind im Hebräischen wie im Aramäischen atemporal, ihre Zeitsphäre wird durch den Kontext bestimmt. Die Antwort Gottes auf die Frage des Mose nach seinem Namen in Exodus 3,14 zeigt dieses Phänomen: Was soll die Wendung: „Ich bin, der ich bin“ bedeuten? Ist (mit Luther) zu übersetzen: „Ich werde sein, der ich sein werde“? Oder noch ganz anders? John Steinbeck hat in *Jenseits von Eden* humorvoll mit dem Problem gespielt. Anlaß ist Genesis 4,7. Da heißt es (nach Luther): „Ist's nicht also? Wenn du fromm bist, so kannst du frei den Blick erheben. Bist du aber nicht fromm, so lauert die Sünde vor der Tür, und nach dir hat sie Verlangen; *du aber herrsche über sie.*“ Man könnte auch lesen: Du aber wirst über sie herrschen – herrschst über sie – sollst über sie herrschen – und du, wirst du über sie herrschen? You shall ...: präsentisch/-futurisch/jussiv/fragend ...

Das Hebräische bevorzugt Nominalsätze und verwendet normalerweise keine Kopula. Nur wenn das Verbindungswort (Hilfsverb) zwischen Subjekt und Prädikat als Tempus-Marker nötig ist, wird es benutzt, ansonsten entfällt es. Deswegen muß es zum Beispiel wörtlich und genau heißen: „Deine Augen ... Tauben / Er (Adonai) ... mein Hirte / der Duft deiner Salben ... köstlich / eine frische Salbe ... dein Name ...“ Weil die Kopula in aller Regel fehlt, ergibt sich eine faszinierende Offenheit in der Metaphorik: A *ist* gleich B und A *ist nicht* gleich B. Man vergleiche: Hector (ist)

ein Löwe; Jesus (ist) Christus. Ein besonders eindrückliches Beispiel bieten die aramäisch, das heißt ohne Kopula gesprochenen Deuteworte Jesu beim letzten Mahl: „Dies ... mein Leib“. „Dies ... mein Blut des Bundes ...“. Das ist keine Identitätsbehauptung, sondern eine Gleichnishandlung, offen für verschiedene Lesarten, eine Gleichnishandlung mit Kommentar, die eine symbolische Deutung nahelegt, deswegen besser mit „significat“ anstelle von „est“ zu formulieren.

Diese Erläuterungen zum sprachlichen Hintergrund der alt-hebräischen Lyrik sind nun durch einige Bemerkungen zum semitischen Denken zu ergänzen (Schroer/Staubli). „Das semitische Denken, wie es in Bildern und in den Sprachen zum Ausdruck kommt, ist stereometrisch. Es sammelt verschiedene Aspekte der Wirklichkeit, um sie synthetisch zu kombinieren, anstatt sie beispielsweise in Dualsystemen künstlich zu ordnen. In den Sätzen der hebräischen Sprache werden selten eindeutige kausale oder temporale Beziehungen eines Sachverhaltes oder eines Ereignisses zu einem anderen ausformuliert. Viel häufiger stehen kleine Sätze locker verbunden nebeneinander, und es bleibt so ein gewisser Spielraum, um die inneren Beziehungen beim Hören oder Lesen herzustellen.“ „Aspekte der Wirklichkeit“ werden „gesammelt und gleichberechtigt nebeneinandergestellt“.

In den für die hebräische Sprache bezeichnenden Parallelismen und Merismen wird dies sprachlich vermittelt. Der Parallelismus membrorum begegnet in drei Grundformen (Seybold, *Poetik der Psalmen*), als *synonymer Parallelismus* (die Verszeilen sagen inhaltlich Ähnliches aus, zum Beispiel „Dann werden sich alle freuen, die auf dich vertrauen, // allezeit werden sie jubeln“, Psalm 5,12ab), *synthetischer Parallelismus* (die nachfolgende Verszeile führt weiter und ergänzt die vorausgehende, zum Beispiel: „Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Gutes getan hat“, Psalm 103,2) und *antithetischer Parallelismus* (die Verszeilen sagen inhaltlich Gegensätzliches aus, zum Beispiel „Fürwahr, Jahwe kümmert sich um den Weg des Gerechten, aber der Weg der Frevler wird zugrunde gehen“, Psalm 1,6). *Merismen* (von *merismos*, Teilung) sind doppelgliedrige Formulierungen für einen Sachverhalt, wie zum Beispiel „Himmel und Erde“ oder „Himmel, Erde und Meer“ anstelle des zusammenfassenden Ausdrucks „Welt“. Sowohl der Parallelismus membrorum mit seinen mehrgliedrigen Versen (vor allem in den Psalmen- und Spruchsammlungen) als auch die Merismen resultieren aus der Überzeugung, daß man eine Sache nicht nur in einem Satz oder aus einer

Perspektive beschreiben kann, sondern daß man sich ihr von mehreren Seiten her und unter mehreren Aspekten nähern muß, also aspektivisch.

Am augenfälligsten ist der Unterschied zwischen morgenländisch aspektivischem und abendländisch perspektivischem Wahrnehmen in der Kunst ausgebildet,³ wie es sich beispielsweise am Vergleich der ägyptischen und der griechischen Darstellung eines Bogenschützen veranschaulichen läßt (Schroer/Staubli). Die ägyptische Zeichnung „addiert die idealisierten Aspekte einzelner Körperteile zu einem gefälligen Ganzen“: Kopfform, Haare, Nase, Mund und Kinn werden im Profil gezeichnet, das Auge und die Schultern aus der Frontalsicht, die Arme, Brust und Bauch im Profil, die Hände wieder frontal, das Becken, die Beine und Füße wieder im Profil. Der Mann ist die Summe seiner Teile, seine Erscheinung die kanonisierte Kombination einzelner Aspekte. *Aspektive*, das heißt: Das Ganze wird den Teilen untergeordnet; Aspekte werden addiert; die Darstellung bleibt flächig, konventionell, kosmozentrisch und ‚objektiv‘. Die griechische Darstellung des Bogenschützen dagegen zeigt diesen aus einer idealen Perspektive. „Dabei entsteht einerseits der Eindruck räumlicher Tiefe auf der ebenen Bildfläche, andererseits bleiben Teile des Körpers durch die gewählte Optik verborgen. Die individuell gewählte Perspektive ist nur eine unter vielen möglichen. Sie faßt den Mann als ganzen und einen Moment der Bewegung ins Auge, weniger seine Teile.“ *Perspektive*, das heißt: Die Teile werden dem Ganzen untergeordnet; es wird eine ganz bestimmte Perspektive gewählt. Die Darstellung wird räumlich, individuell, ‚egozentrisch‘ und ‚subjektiv‘.

„Das semitische Denken ist, was sich in Sprache und Bildkunst gleichermaßen zeigt, niemals an Formen, Aussehen und Perspektiven orientiert, sondern immer an der Dynamis, an der Wirkung, die etwas hat.“ „Das Schönheitsideal ist kein Körper-, sondern ein Verhältnisideal.“ Es geht um die Wirkung, die Menschen, Tiere, Pflanzen, Dinge aufeinander haben. Schön ist also letztlich nicht der einzelne Mensch, sondern die Beziehung unter zwei oder mehr Menschen. „Auch das orientalische Schönheitsideal unterscheidet sich vom griechisch-abendländischen erheblich. Ein Schönheitswettbewerb unter Göttinnen, die nach Homer einen sterblichen Mann, Paris, dazu auserwählen, die Schönste unter ihnen gemäß der Form und

³ Vgl. zum Beispiel Schroer/Staubli; Seybold. *Die Psalmen und Poetik der Psalmen*. Keel. *Die Welt der orientalischen Bildsymbolik und Deine Blicke sind Tauben*.

Erscheinung ihres Körpers zu bestimmen, ist für den Alten Orient undenkbar. Die ägyptischen, akkadischen und hebräischen Beschreibungslieder haben nicht den Körper, nicht die Formen des Leibes vor Augen, sondern den Ausdruck und die Dynamik der beschriebenen Person. Die Augen sind schön, weil sie Liebesbotschaften senden, das Haar, weil es wallt und vor Kraft strotzt, die Zähne, weil sie vollständig sind und in scharfem Kontrast zu den roten Lippen stehen, der Hals wegen seiner stolzen Haltung, die Selbstbewußtsein zum Ausdruck bringt ...“ (Schroer/Staubli).

„Da die Dynamis, die Wirkung zählt und nicht die Form, entsteht im semitischen Denken ein völlig anderer Zusammenhang von Konkretum und Abstraktum als im Griechischen. Jedes konkrete Ding, zum Beispiel die Hand, weist nämlich dann über sich hinaus. Andererseits ist es gar nicht möglich, ein Abstraktum wie Macht, Stärke ohne das Konkretum zu denken oder zu benennen. Diese enge Verquickung macht es sprachlich fast unmöglich, von der Wirklichkeit allzu stark abstrahierende Symbol- und Begriffswelten zu konstruieren.“ Die Wahrheit ist hier noch ganz konkret, elementar, geradezu körperlich. (Schroer/Staubli)

Psalm 16 ist ein schönes Beispiel für diesen Sachverhalt.⁴ In den Versen 7–10 heißt es da:

- 7 „Ich segne Jahwe, der mich beraten hat. (*Kontemplation/Erfahrung*)
 Ja, des nachts mahnten mich meine Nieren. (*Intuition*)
- 8 Ich sehe Jahwe beständig als mein Gegenüber. (*Zuversicht*)
 Ja, er befindet sich zu meiner Rechten – ich kann nicht wanken.
 (*Selbstbewußtsein*)
- 9 Darum freut sich mein Herz (*Verstand*),
 es jauchzt meine Leber (*Gefühl*),
 ja, mein Fleisch (*Körper*) wohnt in Sicherheit;
- 10 denn meine Kehle (*Seele*) überläßt du nicht der Unterwelt;
 du gibst deinem Getreuen das Grab nicht zu sehen.“

Übertragen in unsere viel abstraktere Sprache lautet dieses Gebet ungefähr folgendermaßen:

⁴ Übersetzung sowie Übertragung nach Schroer/Staubli.

„Ich segne die Gotteskraft, die mir aus Gebet und Erfahrung erwächst. Sie mahnt mich nachts durch meine Träume und tags durch Intuition. Sie schenkt mir Zuversicht und Selbstbewußtsein. Sie erquickt meinen Verstand und schenkt mir gute Gefühle. Mein Körper fühlt sich rundum wohl, und ich fürchte mich nicht mehr vor dem Tod.“

Das Buch der Psalmen – der Psalter

Der Psalter, das Gebets- und Gesangbuch Israels, ist, wie man gesagt hat, die „poetische Mitte der Bibel“. Poetische Texte finden sich aber nicht nur im Psalter, sondern auch das Hiob-Buch, die Sprüche Salomos, die Klagelieder, das Lied der Lieder, viele Texte aus der Prophetie und nicht wenige Psalmen außerhalb des Psalters, ganz abgesehen von der Fülle außerkanonischer Psalmen Israels etwa aus Qumran, sind poetisch.⁵

Nicht der Reim macht im Hebräischen Poesie zur Poesie. Der Endreim ist hier sehr selten und nicht konstitutiv. Es sind vielmehr Sprachstil, Zeilengefüge (Metrum) und strophische Gliederung (Textstruktur), die Poesie charakterisieren, dabei insbesondere das „Prinzip der Wiederholung“ (Rekurrenz), konkret in dem allgegenwärtigen Parallelismus membrorum, über den wir schon gesprochen haben.

Psalmen sind, wie schon ihr Name sagt, Lieder; sie sind auch Gedichte und vor allem Gebete, Gebrauchstexte von „unspezifischer Genauigkeit“, in hohem Maße stilisiert und verallgemeinert, gleichsam Schablonen, in die Menschen verschiedener Zeiten und Regionen sich hineindenken und das eigene Geschick darin wiederfinden konnten. „In den Psalmen ist uns ein Sprachgebilde bewahrt, das in seinen Grundelementen in die Frühzeit des Menschengeschlechts zurückreicht, das seine Prägung in der Geschichte des israelitischen Volkes erhielt und das durch die Aufnahme in die Bibel der Christenheit durch die Geschichte der christlichen Kirchen bis in die Gegenwart lebt, in den jüdischen und in den christlichen Gottesdiensten, in

⁵ Vgl. Ex 15,1–18,21; Dtn 32 (Lied des Mose); 1. Sam 1 f. (Hannas Klage und ihr Lobgesang); Jona 2 (Psalm des Jona); Lk 1,46 ff., 68 ff. (Lobgesang der Maria und des Zacharias); Phil 2,6–11; Kol 1,15–20 (Christus-Hymnen); 1. Kor 13 (Das Hohelied der Liebe).

der persönlichen Frömmigkeit und darüber hinaus als ein kostbares Gut sprachlicher Kultur“ (Westermann). Die Figuration der Psalmen läßt diese oft als Dreiecksgeschichten erscheinen: Gott, Selbst und Welt sind die Figuren. Die Betenden haben es einerseits immer mit Gott, dem transzendenten Helfer, andererseits mit ihren Widersachern, den Opponenten in der Welt, beziehungsweise mit der Gemeinde, mit den Frommen, ihren Helfern, zu tun.

Die Psalmen sind, obwohl Gedichte, als poetische Gattung sicher nicht so entstanden, wie normalerweise Literatur entsteht. Erst für eine spätere Phase der Entwicklung ist davon auszugehen, daß einzelne Autoren, Schriftgelehrte am Schreibtisch nach bewährten Mustern Psalmen (= Lehrgedichte) geschrieben haben; die kunstvollen sogenannten Alphabet-Psalmen (Akrosticha) wie Psalm 9 und 10, 25, 34, 37 sowie 119 sind Beispiele dafür. Zunächst hat das Leben selbst Psalmen geschrieben. Wie man sich das vielleicht vorstellen darf, wird in 1. Sam 1 und 2 erzählt: Hanna, die kinderlose (zweite) Frau des Elkana, zieht zum Tempel nach Silo und „schüttet ihr Herz vor dem HERRN aus“; sie spricht ein Klage lied; ihre Bitte wird erhört; nach Jahresfrist, als ihr Sohn Samuel geboren ist, kommt sie zurück und spricht ihren Lobgesang: „Mein Herz ist fröhlich in dem HERRN; mein Horn ist erhöht in dem HERRN; mein Mund hat sich weit aufgetan über meine Feinde; denn ich freue mich deines Heils.“

Starke Emotion hat sich zur Klage und später zum Lobgesang im Tempel verdichtet und dabei sicher schon in vorgeprägten Sprachmustern ein angemessenes Medium für Gebete zur Hand gehabt. „Jeder Mensch dichtet, wenn er betet“, hat Dorothee Sölle einmal gesagt. Der Ursprungsort der Psalmen, der Ursprungsort solcher Theopoesie ist also wohl das Gebet, das individuelle wie das kollektive, der Gottesdienst wie die Frömmigkeitspraxis jenseits des Gottesdienstes. Es ist aber sicher davon auszugehen, daß schon früh in Israel am ersten, an Salomos Tempel (ca. 920–587 vor Christus) ebenso wie am zweiten Tempel (522 vor Christus bis 70 nach Christus) Priester und Leviten, Sängergilden und Instrumentalisten kompetente Ansprechpartner für Psalmen gewesen sind. Sie haben über viele Vorlagen und Muster, auch über das „Know-how“ und die „Software“ verfügt, die nötig waren, um für jeden Anlaß – „Leid und Freud“ – einen Psalm bereitzustellen. Die formgeschichtliche Analyse der Psalmen hat diese Muster freigelegt und die dabei verwendeten sprachlichen Mittel beschrieben. Sie macht auf ein hohes Maß an Konventionali-

tät in den Psalmen und zugleich auf deren Originalität aufmerksam (Seybold, Westermann).

Die Psalmen enthalten eine begrenzte Zahl von Gattungen, von Gebets- und Texttypen, Ordnungen und Formen, die immer wieder benutzt worden sind. Ihre behutsame Individualität im vorgegebenen Rahmen schließt überindividuelle, ja kollektive Rezeption nicht aus. Im alten Orient und auch im alten Israel hatten Individualität und Originalität nicht den hohen Stellenwert wie in unserer westlichen Gesellschaft. Gemeinschaft, Tradition, gemeinsame Bilder, gemeinsame Sprache und Erinnerung im „kollektiven Gedächtnis“ waren zentrale Werte. Die wichtigsten dieser Gattungen sind Hymnen (unter anderem Schöpfungs- und Königpsalmen), Klagepsalmen der Gemeinde wie des einzelnen, Vertrauens- und Danklieder des einzelnen wie der Gemeinde, Zionslieder und Segenspsalmen. Es hängt wohl mit der Entstehung des Psalters, des Buches der Psalmen, in (spät-)nachexilischer Zeit zusammen, daß die am stärksten vertretene Gruppe die der Klagelieder des Einzelnen ist: Motive dieser Gebete sind neben der Anrufung die Selbstdarstellung (mit „Elendsschilderung“), Bitten, verbunden mit Vertrauensausagen, Argumenten für Gottes Eingreifen, Beteuerungen, schließlich Dank- und Lobgelübde. Etwa 35 Texte, fast ein Viertel der Psalmen, gehören zu dieser Gattung der Bittgebete in einer zu beklagenden Situation, die doch zugleich immer auch Loblieder sind, so wahr das biblische Lob Gottes die Klage einschließt und die Klage das Lob. In der hebräischen Bibel heißt das Buch der Psalmen *Tehillim* (von *tehillā*, Lobgesang); alle Gattungen gehören unter diese Überschrift.

Psalm 1

- Wohl dem,
 der nicht wandelt im Rat der Gottlosen
 noch tritt auf den Weg der Sünder
 noch sitzt, wo die Spötter sitzen,
 2 sondern hat Lust am Gesetz des HERRN
 und sinnt über seinem Gesetz Tag und Nacht!
 3 Der ist wie ein Baum,
 gepflanzt an den Wasserbächen,
 der seine Frucht bringt zu seiner Zeit,
 und seine Blätter verwelken nicht.

- Und was er macht, das gerät wohl.
- 4 Aber so sind die Gottlosen nicht,
sondern wie Spreu, die der Wind verstreut.
- 5 Darum bestehen die Gottlosen nicht im Gericht
noch die Sünder in der Gemeinde der Gerechten.
- 6 Denn der HERR kennt den Weg der Gerechten,
aber der Gottlosen Weg vergeht.⁶

Psalm 1 ist ein „Wort frommer Weisheit“, das den Psalter als Introitus eröffnete, als die Sammlung der Psalmen nicht mehr nur gottesdienstliches Gesangbuch, sondern auch Andachtsbuch geworden war. Dadurch wurde der ganze Psalter unter den für die späte Zeit bestimmenden Gegensatz von Frommen und Gottlosen gestellt.⁷ Deren Schicksal vor Gott faßt der Psalm zusammen, und zwar in Form zweier gegensätzlicher Verläufe kompakter Erzählungen.

Die Verse 1–5 entfalten den Gegensatz in zwei Stufen. Vers 1 und 2 bieten einen Makarismus, einen Lobpreis des Frommen („Wohl dem, der ...“), in negativer beziehungsweise in positiver Formulierung: Der Gerechte wird jeweils mit Parallelismen zuerst in Abgrenzung von den Verhaltensweisen der Gottlosen in Form der Negation des Negativen, dann mit zwei Aussagen positiv gezeichnet, im wesentlichen konstatierend als Beschreibung von Haltungen. Anschließend erzählen Vers 3 und 4 das Schicksal beider, im Vergleich vom fruchtbaren Baum beziehungsweise von der verwehenden Spreu, in Gestalt von gedrängten narrativen Abläufen – als Wachsen und Gedeihen beziehungsweise Verwerfen und Zerstören. An die metaphorische Wiedergabe der Verstoßung der Gottlosen knüpft Vers 5 mit dem Gerichtsgedanken und der explizit formulierten Verurteilung an. Der Schluß (Vers 6) faßt das endgültige Fazit nach beiden Seiten mit Bezug auf Gott als den Richter zusammen: Gott nimmt das

⁶ Übersetzung hier und im folgenden: revidierte Lutherbibel.

⁷ Psalm 1 bildete zusammen mit Psalm 119 den Rahmen einer früheren Sammlung, eines Prätextes des später kanonisierten Psalters. Der Psalm 119 mit seinen 176 Versen, von denen jeweils acht mit dem gleichen Buchstaben in der Reihenfolge des hebräischen Alphabets (22 Konsonanten) beginnen, ist ein Beispiel für die sogenannte Akrosticha (Westermann).

Verhalten der Gerechten wahr und bestraft das der Gottlosen – Kondensation der kontrastiven Erzählungen, wie sie für zahlreiche Psalmen charakteristisch sind.

Psalm 13

Ein Psalm Davids, vorzusingen.

- 2 HERR, wie lange willst du mich so ganz vergessen?
Wie lange verbirgst du dein Antlitz vor mir?
- 3 Wie lange soll ich sorgen in meiner Seele
und mich ängsten in meinem Herzen täglich?
Wie lange soll sich mein Feind über mich erheben?
- 4 Schau doch und erhöre mich, HERR, mein Gott!
Erleuchte meine Augen, daß ich nicht im Tode entschlafe,
5 daß nicht mein Feind sich rühme,
er sei meiner mächtig geworden,
und meine Widersacher sich freuen, daß ich wanke.
- 6 Ich aber traue darauf, daß du so gnädig bist;
mein Herz freut sich, daß du so gerne hilfst.
Ich will dem HERRN singen, daß er so wohl an mir tut.

Die dem Psalm als erster Vers eingefügte Überschrift ist eine in den Text eingeschriebene identitätsstiftende Leserfiktion. Viele Psalmen sind nachträglich „musikalisiert“ und „davidisiert“ worden (Seybold, *Poetik*). Oft wird der Beter „David“ in einer Notsituation vorgestellt, vergleiche zum Beispiel Psalm 51,1 f.: „Ein Psalm Davids, vorzusingen; da der Prophet Nathan zu ihm kam, als er war zu Bath-Seba eingegangen.“ (2. Sam 12). Die frei schwebende lyrische Stimme wird davidisiert und durch eine kleine Erzählung situativ fixiert.

Psalm 13 ist ein typisches Klagelied des einzelnen, der hier ein Konfliktgespräch mit Gott führt. Die Klagenden wandern nicht aus dem Gottesverhältnis aus, sondern beharren trotz aller katastrophalen Ungerechtigkeit darauf, daß Gott für seine gute Schöpfung sorgt. Charakteristische Gattungsmerkmale sind Anrede Gottes (Vers 2a), Klage (Vers 2 und 3), Wunsch oder Bitte um Gottes Zuwendung (Vers 4 und 5), Bekenntnis der Zuversicht (Vers 6a) sowie schließlich Gewißheit der Erhörung (Vers 6b) und Lobgelübde (Vers 6c) – allesamt für Lyrik typische performative

Sprechhandlungen, im Unterschied zu konstativ-erzählerischen. Die Klage wird im Blick auf die drei Sozialdimensionen (Gott, Beter, Feinde) durchgängig als Frage formuliert, nämlich als Anklage Gottes, das heißt Gott-Klage, als Klage des Beters, das heißt Ich-Klage, hier verbunden mit der Elendsschilderung, sowie als Verklagen der Feinde, das heißt Feind-Klage. Der anschließende Appell an Gott, zu schauen, zu hören, einzugreifen, artikuliert die Bitte um Durchbrechung des beklagten Dauerzustandes der Gottesferne und des Elends und ist Fortführung der Klage. Durch „aber“ wird der Klage dann das Bekenntnis der Zuversicht entgegengesetzt. Klage und Gebet implizieren, daß mit dem Leben des Beters angesichts des Bundesverhältnisses auch Gottes Ehre auf dem Spiel steht.

Besonders bezeichnend ist das Phänomen des Stimmungsumschwungs, hier in Vers 6a, das „aber“ (der Zuversicht), „das irgendwo und irgendwie jeden Klagepsalm bestimmt“ (Westermann) und in allen Klagepsalmen aufscheint: „Ich aber, auf deine Güte traue ich.“⁸ Dieser Anordnung liegt insofern eine latent narrative Struktur zugrunde, als die Abfolge der Teile des Psalms eine zeitliche Entwicklung beschreibt. Während die Klage in Vers 2 und 3 den von der Vergangenheit bis in die Gegenwart andauernden Zustand des unerträglichen Leidens bezeichnet, antizipieren die anschließenden Verse 4–6 die ersehnte zukünftige Änderung durch Gottes Eingreifen, bekräftigen diese Antizipation durch die vertrauensvolle Zuversicht in Gottes Hilfe und kündigen in den letzten Zeilen sogar schon die Freude des Sprechers über die (antizipierte) Erfüllung des Gebetes (Vers 6b) und den Dankgesang dafür (Vers 6c) an. Wie dies häufig in Gedichten der Fall ist, wird also eine Geschichte, und dies ist in der Regel wie hier die eigene Geschichte, aus ihrem Ablauf heraus dargeboten und prospektiv zu Ende erzählt. Mehr noch, das Darbieten dieser Geschichte hat die Funktion, ihre Vollendung allererst herbeizuführen – nämlich durch den Akt des Betens. Hier wird also mit Worten gehandelt. Die Sprache bildet ja nicht nur vorfindliche Wirklichkeit ab, sagt nicht nur, was der Fall ist, sondern schafft eine neue Wirklichkeit. Mit Hilfe der Sprechakt-Theorie ist zu verstehen, daß die narrative Abfolge, die Wende

⁸ Vgl. zum Beispiel Ps 31,19 f.; 57,7 f.

von der Klage zum Lob, durch das Aussprechen der Gewißheit der Rettung vorwegnehmend realisiert wird.

Psalm 30

Ein Psalm Davids, ein Lied zur Einweihung des Tempels.

- 2 Ich preise dich, HERR; denn du hast mich aus der Tiefe gezogen
und lässest meine Feinde sich nicht über mich freuen.
- 3 HERR, mein Gott,
als ich schrie zu dir, da machtest du mich gesund.
- 4 HERR, du hast mich von den Toten heraufgeholt;
du hast mich am Leben erhalten, aber sie mußten in die Grube fahren.
- 5 Lobsinget dem HERRN, ihr seine Heiligen,
und preiset seinen heiligen Namen!
- 6 Denn sein Zorn währet einen Augenblick
und lebenslang seine Gnade.
Den Abend lang währet das Weinen,
aber des Morgens ist Freude.
- 7 Ich aber sprach, als es mir gut ging:
„Ich werde nimmermehr wanken.“
- 8 Denn, HERR, durch dein Wohlgefallen hattest du mich auf
einen hohen Fels gestellt.
Aber als du dein Antlitz verbargest, erschrak ich.
- 9 Zu dir, HERR, rief ich,
und zum Herrn flehte ich:
- 10 Was nützt dir mein Blut, wenn ich zur Grube fahre?
Wird dir auch der Staub danken und deine Treue verkündigen?
- 11 HERR, höre und sei mir gnädig!
HERR, sei mein Helfer!
- 12 Du hast mir meine Klage verwandelt in einen Reigen,
du hast mir den Sack der Trauer ausgezogen und mich mit
Freude gegürtet,
- 13 daß ich dir lobsinge und nicht stille werde.
HERR, mein Gott, ich will dir danken in Ewigkeit.

Neben Luthers Übersetzung sei hier Martin Bubers Übertragung gestellt, die in besonderer Weise deutlich macht, daß es in den Psalmen – wie überhaupt im hebräischen Denken und in Israels Gottes-Rede – um Beziehung geht. Es geht darum, Beziehungslosigkeit aufzuheben, gestörte Beziehungen zu heilen, Ich-Es-Beziehungen (mit Buber gesprochen) hinter sich zu lassen und in wahrhaft menschliche Ich-Du-Beziehungen einzutreten, Ich-Du-Beziehungen auch zu den Mitgeschöpfen, auch zur Schöpfung und zu dem transzendenten Du, auf das mit dem Symbol Gott verwiesen wird. Während Luther für den hebräischen Gottesnamen (Jahwe) „Herr“ setzt, sagt Buber „DU“.

Ein Harfenlied, Sang der Weihung des Hauses, von David.

- 2 Ich erhebe dich, DU,
denn du hast mich heraufgewunden,
ließest meine Feinde sich meiner nicht freuen.
- 3 DU, mein Gott,
zu dir habe ich gestöhnt,
und du hast mich geheilt.
- 4 DU, mein Gott,
aus dem Gruftreich hast du meine Seele geholt,
hast mich belebt
hervor aus den in die Grube Gesunkenen.
- 5 Harfet IHM, ihr seine Holden,
bekennt euch zum Gedenken seiner Erheiligung!
- 6 Denn einen Nu in seinem Zorn,
ein Leben in seiner Gnade!
Am Abend geht ein Weinen zu nachten,
und um den Morgen ists Jubel.
- 7 Ich freilich, ich hatte gesprochen
in meiner Zufriedenheit:
„Auf Weltzeit wanke ich nie.“
- 8 DU, mit deiner Gnade
hattest du Macht meinem Berge bestellt, –
du verstecktest dein Antlitz,
ich ward verstört.

- 9 Angerufen habe ich dich, DU,
um Gunst meinen Herrn angefleht:
- 10 „Was für Gewinn ist an meinem Blut,
an meinem Sinken zur Schlufft?
Kann der Staub dich bekennen?
Kann er deine Treue vermelden?
- 11 Höre mich, DU, leihe mir Gunst!
DU, sei ein Helfer mir!“
- 12 DU wandeltest mein Jammerlied mir zum Reigen,
du öffnestest mein Sackgewand
und umschürztest mich mit Freude,
- 13 auf daß das Ehren harfe dir
und nicht stille werde:
DU, mein Gott,
in Weltzeit will ich dir danken.

Psalm 30 ist eines von etwa 20 Dankliedern eines einzelnen im Psalter, der durchgehend Ich sagt, auch wenn dieses Ich nicht individualisiert, sondern typisiert ist. Die Überschrift verweist wieder auf „Davidisierung“ wie „Musikalisierung“. Das Gebet beginnt in Vers 2a mit der Anrede „Du“: „Ich erhebe dich, DU“. Diesem appellativen und performativen Akt des Lobpreisens schließt sich in Vers 2b und c zur Begründung eine Mini-Narration an über die eigene Errettung aus dem Elend und die Vereitelung der Angriffe der Feinde durch Gott, eine lyrische Du-Erzählung – im Unterschied zur Ich- oder Er-Erzählung des Epos – in der der Angeredete in seinem Wesen definiert und hierin auf den Sprecher bezogen wird. Der glückliche Zustand des Beters erscheint als Wirken Gottes. Die Verse 3–4 wiederholen diese Erzählung im Perfekt retrospektiv, als in der Vergangenheit abgeschlossenes Geschehen, abermals im Kontrast zwischen dem eigenen Wohlergehen und dem Untergang der Feinde. Mit Vers 5 appelliert der Beter erneut, jetzt an die versammelte Festgemeinde, die er mit einem synonymen Parallelismus aufruft, in sein Loblied für das erzählte Tun Gottes einzustimmen: „Lobsinget dem HERRN, ihr seine Heiligen, und preiset seinen heiligen Namen!“ Vers 6 fügt – wiederum zur Begründung – eine durative Erzählung an (im Präsens, temporaler Aspekt: unabgeschlossen), die Gottes Handeln in Form von Oppositionen eindrücklich formuliert:

Zorn und Gnade, Augenblick und Dauer, Abend und Morgen, Weinen und Jubel. Der Gegensatz zwischen Leiden und Freude als Auswirkung der göttlichen Macht, der vorher auf die Feinde und den Beter verteilt war, wird hier auf diesen alleine und seine Lebensphasen bezogen, mit tröstlichem Fokus auf dem Wohlergehen.

Die Verse 7–11 bringen eine zweite retrospektive Erzählung von Gottes Wirken im Leben des Beters. Indem der Sprecher hierbei seine Ausrufe von damals, seine eigene Stimme aus Situationen erst des Wohlergehens und dann der Bedrängnis, wörtlich zitiert, vergegenwärtigt er noch einmal die vergangene Not. Die Verse 10–11 sind darin ein Gebet im Gebet; sie rekapitulieren das damals gesprochene Gebet des Beters mit der Bitte um Errettung, die, wie der Anfang des Psalms deutlich macht, inzwischen tatsächlich erfolgt ist. Als neues Moment zur Unterstützung der Bitte um Rettung erscheint in diesem Gebet der Hinweis, Gott verlöre mit dem Untergang des Sprechers einen Verehrer, ein Argument, mit dem ansatzweise die Wechselhaftigkeit der Beziehung Ich – Du betont wird (Seybold, *Poetik*).

Die Verse 12 und 13 nehmen den Anfang (Vers 2) wieder auf, indem sie die Rettungserfahrung (als Erhörung des Gebets von Vers 10 und 11) erneut, jetzt mit einem synthetischen Parallelismus von Tanz- und Kleidermetaphern, zusammenfassend erzählen und aus diesem resümierten Geschehen als temporale wie kausale Konsequenz Lob und Dank in Ewigkeit begründen, wobei der Sprecher die Reihenfolge von Lobpreis und Rettungserzählung im Sinne einer bewußten Ringkomposition umkehrt und auf diese Weise den Abschluß des Liedes lyriktypisch markiert.

Das Hohelied Salomos

Dieses biblische Buch heißt im Hebräischen ‚Schir ha-schirim‘, Lied der Lieder, schönstes Lied. Nach dem ersten Vers ist es König Salomo zugeschrieben – im Text selbst gibt es zwei Anspielungen auf einen König beziehungsweise Salomo. Sammlung und Abfassung der Lieder fallen nach Meinung der Forschung in die Zeit nach dem Babylonischen Exil, die Entstehung einzelner Lieder in einer älteren Zeit (8. bis 6. Jahrhundert vor Christus) ist wahrscheinlich.

Das *Hohelied* besteht aus etwa dreißig kleineren und größeren Texteinheiten, die in acht Kapitel geordnet sind, wobei ein Gedankenfortschritt oder eine sich entwickelnde Handlung nicht erkennbar ist.

Für das Judentum ist das *Hohelied* eine der fünf sogenannten ‚Megiloth‘ (Festrollen), die dem Passahfest zugeordnet ist. Die Sammlung ist relativ spät in den Kanon der hebräischen Bibel aufgenommen worden. Für die Aufnahme werden verschiedene Gründe diskutiert, so zum Beispiel, daß sie dem König Salomo zugeordnet wurde, daß sie allegorisch von einer Ehe zwischen Gott und dem Volk Israel spricht, daß die irdische Liebe im Alten Testament nicht geringgeschätzt wird.

Für die christliche Kirche hat das *Hohelied*, trotz vorübergehender Zweifel, immer zum Bestand der Heiligen Schrift gezählt. In den Spuren der älteren Allegorie von der Ehe Gottes mit Israel wurde es lange als mystische Hochzeit zwischen Christus und der Kirche gedeutet. Im Bedeutungsgefüge des *Hohenliedes* findet sich für solche übergeordneten Sinndeutungen kein expliziter Hinweis, wie er etwa für die allegorische Ehe beim Propheten Hosea deutlich formuliert ist. So tendiert die neuere Forschung, und zwar beider christlicher Kirchen, zu einer wörtlichen Interpretation. Das hat größere Aufmerksamkeit auf den Text selbst gelenkt, auf seine Bildlichkeit vor allem (Keel), seine Stimmen, die Schreibweise, die biblische und allgemeiner die vorderorientalische Tradition (Gerlemann).

Thema aller acht Lieder ist tatsächlich und ganz ausschließlich die Liebe eines Paares – des Paares, das hier bald monologisch, bald im Dialog spricht. Die Liebenden sind ohne Namen, niemand benennt sie, sie selbst rufen sich nicht bei einem bestimmten Eigennamen, sondern geben sich nur viele Namen der Liebe: Lilie nennt zum Beispiel der Geliebte das Mädchen, das ihn ihrerseits Apfelbaum nennt, in dessen Schatten sie ruhen möchte. Außer den Stimmen der Liebenden gibt es keinen Erzähler, der sie benennt, der ihren Stand oder auch nur den Ort, an dem sie wohnen, identifiziert. Die Geliebte – vielleicht oder wahrscheinlich wohnt sie im Haus der Mutter und ihrer Brüder. Sie erzählt oder erklärt es nicht uns noch anderen. Es ist nicht wichtig für ihre Liebe. Nur wenn sie den Geliebten kommen sieht oder durchs Fenster sprechen hört, erfahren wir, daß sie dort im Inneren des Hauses sein muß; oder wenn sie sich wünscht, ihn in ihre Kammer zu führen. Alles ist also abhängig von der Liebe und der Rede darüber, alles nur ‚Variable‘ einer Konstanten. Denn es gibt keinen Erzähler, der außerhalb dieser inneren Welt existiert, der sie von

außen erzählt, fixiert und damit ihre Identitäten garantiert – wie wir das in der Epik gewohnt sind, den erzählenden Büchern des Alten Testaments zum Beispiel, dem *Buch Judith* etwa oder auch dem *Buch Ester*. Wir hören nur die Stimmen der Liebenden, und nur in ihnen werden sie wirklich. Sie lieben sich herzlich und leiblich und immer von neuem. Dauerhaft also, würde man sagen, und von Ehe ist nirgends die Rede. So ist auch der Status dieser Liebe nicht garantiert. Die Liebe dauert, solange sie reden, Liebesrede und Dauer der Liebe fallen zusammen – von einer späteren Zeit danach ist nirgends die Rede. So ist selbst die Dauer eine Variable der Liebe und ihrer Stimme.

Nicht einmal der Anfang des *Hohenlieds* ist eine Exposition. Die Stimme des Mädchens erhebt sich, niemand gibt ihr das Wort. Wie so oft in der Lyrik beginnt eine Stimme zu sprechen, und wir erfahren nicht vorher, wie in der Epik, wem sie gehört; wir erfahren es erst allmählich aus dem, was sie sagt. Schwer feststellbar ist, ob das *Hohelied* hiermit eine solche Tradition fortsetzt oder begründet – jedenfalls hat es sie durch sich selbst befestigt.

Der erste Vers, immerhin, nennt Salomo als Verfasser des Liedes. Aber ist er auch der Liebende selbst, der hier spricht? Das ist eher fraglich. Jedenfalls erklärt er es nicht am Anfang und auch nicht später. Am Anfang spricht eine andere Stimme:

- 2 Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes; denn deine Liebe ist lieblicher als Wein.
- 3 Es riechen deine Salben köstlich; dein Name ist eine ausgeschüttete Salbe, darum lieben dich die Mädchen.
- 4 Zieh mich dir nach, so wollen wir laufen. Der König führte mich in seine Kammern. Wir wollen uns freuen und fröhlich sein über dich; wir preisen deine Liebe mehr als den Wein. Herzlich lieben sie dich.

Es kann nur die Geliebte sein, die Ich sagt und vom Kuß „seines“ Mundes spricht. So spricht sie von ihm in der dritten Person, aber noch in der zweiten Hälfte des Verses geht sie in die zweite Person über („deine Liebe ist lieblicher als Wein“). Auf diese Weise redet sie im dritten Vers weiter und erklärt, warum „dich die Mädchen lieben“. Nun fordert sie ihn

auf, als wäre er gegenwärtig: „Zieh mich dir nach“. Aber entweder ist er gar nicht da – und sie hat es sich nur gewünscht, ihn im Geist angeredet – oder er ist dagewesen, so daß sie nun erzählen kann: „Der König führte mich in seine Kammern“. Raum und Zeit sind nicht garantiert, wie die Gegenwart einer Person nicht garantiert ist. So gilt hier im kleinen Absatz weniger Verse, was wir schon für das Ganze festgestellt haben. Nur die Stimme der Geliebten steht fest – bis jetzt jedenfalls. Denn nun redet plötzlich eine Gruppe: „Wir wollen uns freuen und fröhlich sein über dich“. Ob das die Mädchen so sagen, die ihn alle lieben, oder nur die Geliebte, die in ihrem Geist spricht? Wohl eher dieses, denn schon im nächsten Satz sagt sie: „Herzlich lieben sie dich“.

Aber es kümmert uns kaum, was der analytische Blick da scheinbar Verwirrendes freilegt, das die Konstanz der Person und Verhältnisse fast ganz außer Kraft setzt. Es kümmert uns wenig, weil wir das von Lyrik gewohnt sind. Wir wissen genug: Sie redet von der Liebe zu dem Geliebten. Allerdings bleibt solche Unbestimmtheit nicht ohne Folgen. So sind wir zum Beispiel nicht sicher, ob mit dem König der König Salomo als ihr Geliebter gemeint ist, die vielen Mädchen (als Frauen seines Harems) könnten wohl dafür sprechen. Aber es muss nicht so sein. Der König kann auch der König des Herzens sein; in syrischen Hochzeitsliedern heißen, so wissen die Kommentatoren, Braut und Bräutigam immer Königin und König.

Sind also die Eingangsverse auch keine Exposition im epischen Sinne, so schlagen sie doch viele der lyrischen Motive an, die zum Thema der Liebe gehören und die dann in allen acht Liedern durchgeführt werden: die Wonne der Liebe und ihre Lobpreisung (Vers 1–2), ihre Unwiderstehlichkeit, ihre unbedingte Attraktion (Vers 2), Herrlichkeit und Wert des Geliebten (wie der Geliebten) und deren Lobpreis in mannigfaltigen Bildern, die Erfüllung und Feier der Liebe in der Kammer (oder im Garten). Hinzukommen werden die Suche nach dem Geliebten und sein Entschwinden; und schließlich die Störer der Liebe. – Viele dieser Motive im *Hohenlied* sind traditionell geprägt, in bestimmten Genres wie dem Suchlied oder der Türklage.

Schon die nächsten Verse des ersten Lieds entfalten eins dieser Motive. Die Geliebte erzählt, warum sie so braun ist und noch etwas mehr:

- 5 Ich bin braun, aber gar lieblich, ihr Töchter Jerusalems, wie die Zelte Kedars, wie die Teppiche Salomos.

- 6 Seht mich nicht an, daß ich so braun bin; denn die Sonne hat mich so verbrannt. Meiner Mutter Söhne zürnten mit mir. Sie haben mich zur Hüterin der Weinberge gesetzt; aber meinen eigenen Weinberg habe ich nicht behütet.

Wenn die kleine Geschichte die Bräune erklärt und damit endet, daß sie die Weinberge hüten mußte, kommt in einem Halbsatz eine noch kürzere, aber wesentlichere Geschichte dazu, die des eigenen Weinbergs, den sie nicht hüten konnte. Sie hat sich ihrem Geliebten ergeben müssen, der so herrlich und unwiderstehlich ist, daß alle Mädchen nicht anders können, als ihn zu lieben. Die zweierlei Weinberge kehren später noch zweimal wieder (HL II. 15 und VIII.11, 12).

Da nun ihr Geliebter so anziehend ist und die Liebe so stark, muß sie ihn suchen:

- 7 Sage mir an, du, den meine Seele liebt, wo du weidest, wo du ruhest am Mittag, damit ich nicht herumlaufen muß bei den Herden deiner Gesellen.
- 8 Weißt du es nicht, du Schönste unter den Frauen, so geh hinaus auf die Spuren der Schafe und weide deine Zicklein bei den Zelten der Hirten.

Das hier nur knapp ausgeführte Motiv der Suche wird später viel ausführlicher erzählt, im dritten und fünften Lied.

Wo aber finden sich die Liebenden? Hier im ersten Lied ist es der Ort, wo die Hirten ihre Zelte haben; ja, der Geliebte ist selber ein Hirt, da diese seine „Gefährten“ genannt werden. So kann er einmal ein König sein, ein andermal ein Hirt, und das noch im selben Lied. König und Hirte sind also austauschbare Bilder für den Geliebten, Namen der Liebe, so sieht man. Oder Verkleidungen in einen höheren oder niedrigeren Stand oder in eine höfische oder bukolische Szenerie. So kann der Raum, in dem sich die Liebenden finden, ein Baumgarten sein:

- 15 Siehe, meine Freundin, du bist schön; schön bist du, deine Augen sind Tauben.
- 16 Siehe, mein Freund, du bist schön und lieblich. Unser Lager ist grün.

17 Die Balken unserer Häuser sind Zedern, unsere Täfelung Zypressen.⁹

Zedern und Zypressen sind nach der Tradition herrschaftliche und königliche Bäume und gehören also in den Bereich des Hofes. Aber ist der höfische Garten ein wirklicher Garten oder vielleicht nur wie der Weinberg, wie König und Hirt ein Bild, mehr Metapher als wirkliche Welt? Auch das geht in der Lyrik oft ineinander über.

Im großen Lobpreis der Schönheit der Freundin im vierten Lied fordert der Geliebte diese auf, ihm vom Libanon weg und vom Gipfel des Amanas fort zu folgen. Doch wohin er sie führen will, das sagt er nicht, stattdessen setzt er den Lobpreis fort und nennt die Geliebte nun selbst seinen Garten mit Granatbäumen, köstlichen Früchten, Hennadolden und Nardenblüten. – Dieses Bild nimmt die Geliebte in ihrer Rede auf und wünscht sich den Freund her in ihren Garten, als Wind zum Beispiel, der durch ihn oder sie hindurchweht. Im fünften Lied aber kommt dann der Geliebte wirklich in ihren Garten, steht schließlich vor ihrem Haus und vor der Tür und bittet dringend um Einlaß (V. 1–2). Aus der Metapher seines Lobpreises ist, so scheint es, unversehens der wirkliche Garten geworden.

Wollen wir also diese lyrische Poesie nicht zerstören, dann dürfen wir auch ihre eigentümliche Übergänglichkeit zwischen Wirklichkeit und Bild nicht fixieren; so wie wir die Übergänge der Räume und Zeiten und der Personen nicht festlegen dürfen. Lyrik schafft eine sehr eigene Überwirklichkeit, die als solche verstanden und ernstgenommen sein will und die man nicht auf die Abbildung der Realität festlegen darf. Wollte man in den großen Lobpreisungen vor allem die Bilder beim Wort nehmen, so würden groteske Gestalten entstehen, sowohl beim Geliebten wie bei seiner Freundin:

⁹ Dies ist ein Gespräch zwischen den Liebenden mit reizvollen Wiederholungen, eine Liebesbegegnung im Garten. „Liebe unter den Bäumen“ ist ein in ägyptischen Liebesgedichten „häufig und reich entfaltetes Motiv“, und die Zedern und Zypressen sind „herrschaftlich und königliche Bäume“, womit auch hier ein Element der Königs-Travestie ins Spiel kommt (Gerlemann).

Siehe, meine Freundin, du bist schön! Siehe, schön bist du!
Deine Augen sind Tauben hinter deinem Schleier hervor. Dein
Haar ist (wie) eine Herde Ziegen, die herabsteigen vom Gebirge
Gilead.

- 2 Deine Zähne sind wie eine Herde geschorener Schafe, die aus
der Schwemme kommen; alle haben sie Zwillinge, und keines
unter ihnen ist unfruchtbar.
- 3 Deine Lippen sind eine scharlachfarbene Schnur, und dein
Mund ist lieblich.
Deine Schläfen sind hinter deinem Schleier wie eine Scheibe
vom Granatapfel.
- 4 Dein Hals ist wie der Turm Davids, mit Brustwehr gebaut, an
der tausend Schilde hangen, lauter Schilde der Starken.
- 5 Deine beiden Brüste sind wie junge Zwillinge von Gazellen, die
unter den Lilien weiden.
- 6 Bis der Tag kühl wird und die Schatten schwinden, will ich zum
Myrrhenberge gehen und zum Weihrauchhügel.
- 7 Du bist wunderbar schön, meine Freundin, und kein Makel ist
an dir. (HL IV 1–7)

Das gilt natürlich genauso für den Geliebten:

- 10 Mein Freund ist weiß und rot, auserkoren unter vielen Tausen-
den.
- 11 Sein Haupt ist das feinste Gold. Seine Locken sind kraus,
schwarz wie ein Rabe.
- 12 Seine Augen sind (wie) Tauben an den Wasserbächen, sie baden
in Milch und sitzen an reichen Wassern.
- 13 Seine Wangen sind wie Balsambeete, in denen Gewürzkräuter
wachsen. Seine Lippen sind wie Lilien, die von fließender
Myrrhe triefen.

- 14 Seine Finger sind wie goldene Stäbe, voller Türkise. Sein Leib ist wie reines Elfenbein, mit Saphiren geschmückt.
- 15 Seine Beine sind wie Marmorsäulen, gegründet auf goldenen Füßen. Seine Gestalt ist wie der Libanon, auserwählt wie Zedern.
- 16 Sein Mund ist süß, und alles an ihm ist lieblich. – So ist mein Freund; ja mein Freund ist so, ihr Töchter Jerusalems! (HL V. 10–16)

In der Forschung ist für solche ‚Beschreibungslieder‘ mit unterschiedlicher Akzentuierung auf die biblischen Traditionen oder die vorderorientalischen Einflüsse insbesondere Ägyptens und Mesopotamiens hingewiesen worden (Keel, Gerlemann). Unstrittig ist, daß die dichterische Wahrnehmung in der Optik einer traditionellen erotischen Symbolik erfolgt und daß für die biblische Anthropologie die Wirkung im Vordergrund steht, nicht die Form. Geliebte und Geliebter werden danach nicht perspektivisch realistisch, von einem Blickpunkt aus und deshalb immer ein wenig unvollständig, wahrgenommen, sondern aspektivisch mehrdimensional. Ich zitiere für diesen Zusammenhang noch einmal Keel (*Deine Blicke*): Moderne Autoren beklagen sich darüber, daß in den Beschreibungsliedern des *Hohenliedes* „die Beschreibung bei den äußeren Körpermerkmalen stehen bleibt und keine charakteristischen Wesenszüge erwähnt“. Wer das tut, hat eine grundlegende Einsicht zur Anthropologie des Alten Testaments nicht zur Kenntnis genommen, die Einsicht nämlich, daß „Begriffe wie Herz, Seele, Fleisch, Geist, aber auch Ohr und Mund, Hand und Arm ... in der hebräischen Dichtung nicht selten untereinander austauschbar“ sind. „Im Parallelismus der Glieder können sie wechselweise fast wie Pronomina für den ganzen Menschen stehen.“ Und wichtiger noch: Das Alte Testament meint, wie die altorientalische Dichtung auch sonst, „mit der Nennung eines Körperteils gleichzeitig dessen Funktion.“

Haben wir bisher das Leitthema und seine motivische Auffächerung erläutert und dabei die Rolle der lyrischen Rede in Stimmen mit ihren eigentümlichen Übergänglichkeiten und Wirkungen zu fassen versucht, so sollen zum Schluß noch einmal zwei zusammenhängende Partien genauer betrachtet werden. In beiden Fällen handelt es sich um Türklage-Lieder, ein traditionelles Motiv der dringlichen Bitte der Liebenden um Einlaß. Sie sind besonders aufschlußreich für die lyrische Sprechweise, weil es sich hier um eine kleinere Geschichte handelt und also um einen Ansatz zu einer

gewissen Episierung. Allerdings ist die Geschichte denkbar kurz und umfaßt nur wenig Zeit und eine Folge nur weniger Situationen. Vor allem aber wird sie von der Stimme der Geliebten, die Ich sagt, gesprochen – oder erzählt, wenn man das überhaupt so nennen kann. Der Geliebte ist deshalb ganz in die Wahrnehmung der Geliebten gerückt:

- 8 Da ist die Stimme meines Freundes! Siehe, er kommt und hüpf
über die Berge und springt über die Hügel.
- 9 Mein Freund gleicht einer Gazelle oder einem jungen Hirsch.
Siehe, er steht hinter unsrer Wand und sieht durchs Fenster und
blickt durchs Gitter.
- 10 Mein Freund antwortet und spricht zu mir: Steh auf, meine
Freundin, meine Schöne, und komm her!
- 11 Denn siehe, der Winter ist vergangen, der Regen ist vorbei und
dahin.
- 12 Die Blumen sind aufgegangen im Lande, der Lenz ist herbeige-
kommen, und die Turteltaube lässt sich hören in unserm Lande.
- 13 Der Feigenbaum hat Knoten gewonnen, und die Reben duften
mit ihren Blüten. Steh auf, meine Freundin, und komm, meine
Schöne, komm her!
- 14 Meine Taube in den Felsklüften, im Versteck der Felswand,
zeige mir deine Gestalt, laß mich hören deine Stimme; denn dei-
ne Stimme ist süß, und deine Gestalt ist lieblich. (HL II. 8–14)

Die kleine Geschichte ist zunächst die des Kommens und der Ankunft des Freundes beim Haus, so wie seines Blicks durch Fenster und Gitter. Kommen, Ankunft und Blick des Freundes sind in zwei knappen, parataktischen Sätzen erzählt, so schnell, als brauchte es gar keine Zeit – und da spricht er auch schon im dritten Satz. Wenn man wollte, könnte man solch schnell verwirklichte Nähe des Geliebten als durch den Wunsch der Geliebten bewirkte Kurz-Zeit verstehen. Es ist ja alles abhängig von ihrer Wahrnehmung, ihrem Blick. Aber was für ein Blick ist das? „Er steht hinter unsrer Wand“, heißt es in der Übersetzung. Das zeigt deutlich, daß aus der Perspektive der Geliebten im Innern des Hauses gesprochen sein muß, nur wäre der Freund dann freilich realistisch betrachtet nicht sichtbar. Aber

wenn sie ihn trotzdem sieht und das nicht weiter erklärt wird, dann ist das ein lyrischer Blick.

Wie sehr diese Lyrik der Ich-sagenden Stimme verpflichtet ist, zeigt der nun folgende Teil der Geschichte, Werbung und Bitte um Einlaß. Er wird nur kurz eingeleitet von der Geliebten, die ihm das Wort in den Mund gibt: So kann er jetzt Ich sagen und sie anreden wie in allen anderen bisher angeführten Stellen auch. Diese lange Rede des Geliebten ist fast durchweg Anrede, „steh auf“, sagt er, „komm her“ (Vers 10 und 13), und: „zeige mir deine Gestalt“. Und selbst wenn der Geliebte einmal ganz knapp erzählt, „der Winter ist vergangen, der Regen ist vorbei und dahin“, so ist dieser feststellende Satz abhängig von einer appellativen Rede („denn siehe, der Winter ist vergangen ...“). Selbst die andere Kürzesterzählung vom Feigenbaum, der Knoten bekommen hat, das heißt seine Früchte ansetzt, bedeutet ja, daß es Zeit ist zur Liebe, daß es Zeit ist, die Früchte der Liebe reifen und wachsen zu lassen. Das ist eine Aufforderung an die Geliebte.

Auch das folgende Lied ist im ersten Teil eine Türklage:

- 2 Ich schlief, aber mein Herz war wach. Hör, da ist die Stimme meines Freundes, der anklopft: „Tu mir auf, liebe Freundin, meine Schwester, meine Taube, meine Reine! Denn mein Haupt ist voll Tau und meine Locken voll Nachttropfen.“
- 3 „Ich habe mein Kleid ausgezogen, – wie soll ich es wieder anziehen? Ich habe meine Füße gewaschen, – wie soll ich sie wieder schmutzig machen?“
- 4 Mein Freund steckte seine Hand durchs Riegelloch, und mein Innerstes wallte ihm entgegen.
- 5 Da stand ich auf, daß ich meinem Freunde auftäte; meine Hände troffen von Myrrhe und meine Finger von fließender Myrrhe am Griff des Riegels.
- 6 Aber als ich meinem Freund aufgetan hatte, war er weg und fortgegangen. Meine Seele war außer sich, daß er sich abgewandt hatte. Ich suchte ihn, aber ich fand ihn nicht; ich rief, aber er antwortete mir nicht.

- 7 Es fanden mich die Wächter, die in der Stadt umhergehen; die schlugen mich wund. Die Wächter auf der Mauer nahmen mir meinen Überwurf.
- 8 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, findet ihr meinen Freund, so sagt ihm, daß ich vor Liebe krank bin. (HL V. 2–8)

Wieder ist alles Geschehen in Blick und Stimme der Frau gelegt, die dem Mann zweimal das Wort gibt. So kommt es sogar zu einem – wie die *Neue Jerusalemer Bibel* das nennt – Zwiegespräch zwischen den beiden, wie es häufig im *Hohenlied* vorkommt. Aber meist ist es nicht durch einen erklärenden Satz eingeleitet. Hier dagegen ist genau das der Fall: „Ich schlief, aber mein Herz war wach ...“, so beginnt das Lied in Vergangenheitsform, und so wird es nach dem Zwiegespräch auch weitergeführt: „Mein Freund steckte seine Hand durchs Riegelloch, und mein Innerstes wallte ihm entgegen ... Da stand ich auf“.

Zu spät allerdings. Vielleicht ist der Freund ungeduldig geworden – darüber sagt das Lied nichts. Es fehlt ja jeder objektivierende Erzähler. Jedenfalls ist der Freund fort, und nun werden die Rollen verkehrt: Hat bisher der Geliebte warten und um Einlaß nachsuchen müssen, so muß nun die Geliebte den Freund suchen gehen. Damit kommt es zur zweiten Geschichte des Lieds. Diese Geschichte hat eine Folge von vier Situationen: der Schrecken und die Trauer, daß der Freund nicht mehr da ist; das vergebliche Rufen und dann die Suche nach ihm in der Stadt; die Begegnung mit den Wächtern, die sie schlagen und ihr das Übergewand nehmen; und zuletzt vielleicht die Anrede und Bitte um Hilfe an Jerusalems Töchter. Allerdings ist diese Anrede, wie so oft, unabhängig von der Situation in der nächtlichen Stadt.

Ähnlich erzählerisch ist auch das folgende Beispiel:

- Des Nachts auf meinem Lager suchte ich, den meine Seele liebt. Ich suchte; aber ich fand ihn nicht.
- 2 Ich will aufstehen und in der Stadt umhergehen auf den Gassen und Straßen und suchen, den meine Seele liebt. Ich suchte; aber ich fand ihn nicht.
 - 3 Es fanden mich die Wächter, die in der Stadt umhergehen: „Habt ihr nicht gesehen, den meine Seele liebt?“

- 4 Als ich ein wenig an ihnen vorüber war, da fand ich, den meine Seele liebt. Ich hielt ihn und ließ ihn nicht los, bis ich ihn brachte in meiner Mutter Haus, in die Kammer derer, die mich geboren hat. –
- 5 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, bei den Gazellen oder bei den Hinden auf dem Felde, daß ihr die Liebe nicht aufweckt und nicht stört, bis es ihr selbst gefällt. (HL III. 1–5)

Die Frau erzählt rückblickend von einem nächtlichen Treffen. Sie steht auf, um den Geliebten zu suchen, sie durchwandert die Stadt, fragt die (hier freundlichen) Wächter, ob sie ihn gesehen haben, findet ihn und bringt ihn in das Haus ihrer Mutter. Mit Schwurformel und Appell an die Töchter Jerusalems endet das Gedicht. Die kleine Ich-Erzählung des Suchlieds gipfelt zweimal in direkter Rede: in der Frage an die Wächter und im Appell an die Töchter Jerusalems. Sein besonderer Reiz liegt – wie in allen anderen Liedern auch – im Parallelismus membrorum, der hier „Suche“ und „Finden“ dessen, „den meine Seele liebt“, durch viermalige Wiederholung akzentuiert, regelrecht skandiert.

*

Die Lyrik des *Hohenliedes* ist, das dürfte deutlich geworden sein, „hoch entwickelte literarische Kunst“ und sicher nicht, wie Herder das einst formuliert hat, „das Urbild aller Volksdichtung“. Diese Kunstdichtung steht unter dem Einfluß der ägyptischen Liebeslyrik und ist das Werk eines bewußt schaffenden und mit längst konventionalisierten Stilmitteln und Topoi souverän arbeitenden Kunstverstands. Das *Hohelied* ist nicht unmittelbar subjektiver Erlebnisausdruck. Der Abstand zwischen dem dichtenden Ich und seinem Gegenstand ist überall zu spüren, das *Hohelied* ist fast durchgehend als eine Reihe von Zwiegesprächen gestaltet. Gegenstandsbezogenheit und Abstand sind nach Gerlemann hervorstechende und für die innere Struktur der *Hohelied*-Dichtung kennzeichnende Merkmale.

Textausgaben

Die Bibel, übers. Martin Luther. Revidierte Fassung von 1984 (Stuttgart, 1985).

Claus Westermann. *Ausgewählte Psalmen*, übers. u. erklärt (Stuttgart, 1984).

Literatur

Gillis Gerlemann. *Ruth. Das Hohelied. Biblischer Kommentar. Altes Testament*, Bd. 18 (Neukirchen-Vluyn 1965).

Othmar Keel. *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen* (Zürich, ⁵1996).

Ders. *Deine Blicke sind Tauben. Zur Metaphorik des Hohen Liedes* (Stuttgart, 1984).

Tim Schramm. „Midrasch/Schwarzes und Weißes Feuer.“ In: *Die Bibel ins Leben ziehen. Bewährte „alte“ und faszinierende „neue“ Methoden lebendiger Bibelarbeit* (Stuttgart, 2003), 115–123.

Silvia Schroer u. Thomas Staubli. *Die Körpersymbolik der Bibel* (Darmstadt, 1998).

Klaus Seybold. *Die Psalmen. Eine Einführung* (Stuttgart, ²1991).

Ders. *Poetik der Psalmen* (Stuttgart, 2003).

Beat Weber. *Werkbuch Psalmen I. Die Psalmen 1–72* (Göttingen, 2001).