

**Zeitschrift:** Theologische Zeitschrift  
**Herausgeber:** Theologische Fakultät der Universität Basel  
**Band:** 55 (1999)  
**Heft:** 2-3

**Artikel:** Zur Sprache des Hohenlieds  
**Autor:** Seybold, Klaus  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-877996>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.05.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Zur Sprache des Hohenlieds

Die unabgeschlossenen Überlegungen dieser Studie stehen im Zusammenhang mit der Frage, über die ich des öfteren mit dem Jubilar diskutiert habe, – weshalb ich ihm diese Zeilengerne zu seinem Festtag dedizieren möchte – der Frage nämlich, ob theologische Aussagen nur als metaphorische möglich seien und ob denn überhaupt die Sprache geeignet und fähig wäre, theologische Aussagen zu machen. Die hier verfolgten Gedankengänge haben das Ziel, besondere Aspekte der in ihrer Weise besonderen metaphorischen Sprache des Hohenlieds zu bedenken. Ob von da aus Linien zur Metaphorik der theologischen Sprache als solcher zu ziehen sind, muss sich am Ende zeigen.

Zu den Vorgaben, die eine solche Studie machen muss, gehört die Annahme, dass das Hohelied *erstens* eine Sammlung profaner Liebeslyrik darstellt und alle Spielarten theologisch-allegorischer Ausdeutung von vornherein auszuschliessen sind, es sei denn die Texte geben selbst Weisung dazu; dass *zweitens* das Hohelied in seinen Einzeltexten und als Sammlung relativ spät entstanden ist – man denkt des hebräischen Spätstils wegen an das 4. oder 3. Jh. v. Chr., d.h. an die spätpersisch-ptolemäische Zeit – , gleichwohl aber ihr Vorbild in der sehr viel älteren altägyptischen Liebeslyrik hat; dass *drittens* die Sammlung etwa 40 bis 50 Einzeleinheiten umfasst, die – auch an ihrem geringen Umfang gemessen, aber nicht nur deshalb – als literarische Miniaturen anzusehen sind; dass die Texte *viertens* in einem hochpoetischen «lyrischen» Stil verfasst sind, deren feine expressive Kunst und rhythmische Struktur teilweise noch nachzuvollziehen ist; dass endlich das Hohelied im ganzen *fünftens* dem Milieu jugendlicher Kreise zuzuordnen ist, dem sowohl im Blick auf den Inhalt wie im Blick auf die Verfasserschaft ein grosser femininer Anteil zukommt. Über alle diese Punkte hat die Forschung ausgiebig und erregt, zum Teil wohl auch etwas zu ausgiebig und erregt, diskutiert. Es ist in jedem Fall nicht abwegig, zunächst von diesen Vorgaben auszugehen.

Auch die lyrische Sprache des Hohenlieds lebt wie alle lyrische Sprache vom Bildvergleich. Um in die Welt dieses lyrischen Stils einzudringen, wählen wir einige Beispiele und fragen nach der Herkunft und Verwendung des Bildvergleichs.

Wir stellen an den Anfang ein sogenanntes Beschreibungslied (2,1-3):

*Ich bin die Lilie des Scharon,  
die Lotosblume der Täler.  
Wie die Lotosblume unter den Dornen,  
so ist meine Freundin unter den jungen Frauen.  
Wie ein Apfelbaum unter den Bäumen des Waldes,  
so ist mein Geliebter unter den jungen Männern.*

*In seinem Schatten beehrte ich zu sitzen,  
und seine Frucht war meinem Gaumen süß.*

Die Herkunft der Bilder ist deutlich. Es ist die Welt der blühenden Natur im Frühling, die sich dem lyrischen Ausdruck anbietet. Ist sie doch selbst der Grund für das Gefühl, das die Sprecherin beseelt. Die Bildvergleiche fügen sich zur Szenerie. Es ist die Landschaft Palästinas, die den Hintergrund bildet, und diese Bildwelt ist es, die das einzigartige Flair ausmacht, das in den Gedichten des Hohenlieds begegnet und das nicht nur Herder und Goethe verückt hat. Mehr als die Wiedergabe eines Idylls im Schatten eines Baumes, gemalt mit den hellen und frischen natürlichen Farben, wollte dieses Gedicht wohl nicht sein. Was es sprachlich vermitteln will, ist das Glücksgefühl einer jungen Liebe – sich selbst genug, wie die Blumen, und ohne auch nur einen Ton von Belehrung, geschweige denn von Theologie.

Daneben stellen wir ein kleines Beschreibungsgedicht mit ägyptischem Kolorit (1,9-11):

*Einer Stute bei den Wagen des Pharao  
vergleiche ich dich, meine Freundin.  
Anmutig sind deine Wangen mit den Bändern,  
dein Hals mit den Ketten.  
Bänder aus Gold wollen wir dir machen,  
mit silbernen Punkten.*

So klar wie die Herkunft des Vergleichs ist der Kontrast im Milieu. Dort der prächtige Anblick der geschmückten Pferde am pharaonischen Königshof – möglicherweise vermittelt durch bildliche Darstellungen, nicht durch direkte Anschauung –, hier die Gestalt der Freundin mit ihren schlichten Bändern und dem einfachen Korallenschmuck. Die Ebenen des Vergleichs klaffen auseinander. Kaum Vergleichbares wird verglichen. Wäre der Abstand nicht so grotesk gross, könnte der Vergleich als Beleidigung aufgefasst werden. Hier haben wir schlichte Verhältnisse. Doch die Sprache verleiht den Glanz, der ansonsten nicht erschwinglich ist. Fast rührend ist die Bemühung des Freundes, der Freundin wenigstens den Anschein von glanzvoller Schönheit zu geben. Ein Kompliment, das die unscheinbare Wirklichkeit veredelt. Die Sprache macht das möglich. Die Worte sind nicht leer. Sie vermögen sich dort zu borgen, wo Überfluss ist, und hier zu geben, was den Mangel ersetzt. Sie schaffen sich eine eigene Realität. Und das Gedicht wird – trotz der «leeren» Versprechungen – zum kostbaren Geschenk.

In eine ganz andere Welt tritt man bei den Zwillingstexten 3,1-5 und 5,2-8. Diese Gedichte führen mitten hinein in die Symbolwelt des Traums, d.h. sie gewinnen ihre sprachlichen Mittel aus der Welt des Traums.

*Des Nachts auf meinem Lager suchte ich,  
 den meine Seele liebt.  
 Ich suchte ihn und fand ihn nicht.  
 Ich will aufstehen und die Stadt durchstreifen,  
 die Strassen und Plätze,  
 will suchen, den meine Seele liebt.  
 Ich suchte ihn und fand ihn nicht.  
 Mich fanden die Wächter,  
 die die Stadt durchstreifen.  
 Habt ihr ihn gesehen, den meine Seele liebt?  
 Kaum war ich an ihnen vorüber,  
 da fand ich ihn,  
 den meine Seele liebt.  
 Ich fasste ihn und liess ihn nicht,  
 bis ich ihn führte ins Haus meiner Mutter,  
 und ins Gemach jener, die mich gebar.  
 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems,  
 bei den Gazellen oder bei den Hinden des Feldes:  
 Weckt nicht, stört nicht  
 die Liebe, solange die Lust währt.*

Deutlicher noch als dieses Gedicht spricht das Gegenstück von einem Traum:

*Ich schlief, doch wach war mein Herz – (5,2).*

Der Text dieses zweiten Gedichts ist umfangreicher, die Schilderung farbiger und plastischer – sozusagen ein Traum in Farbe, anders der vorige Traum in Schwarz-Weiss. Der Geliebte ist da und klopft. Nach einigem Zögern öffnet sie den Riegel. Doch er ist weg. Sie sucht ihn in der Stadt und stösst auf die Wächter:

*Sie schlugen mich, verwundeten mich.  
 Meinen Überwurf nahmen sie weg  
 die Wächter der Mauern.*

Natürlich handelt es sich bei diesen Texten um literarische Verarbeitungen der Traumwelt, nicht um die Wiedergabe eines individuell geträumten Traums, sozusagen um Traumprotokolle. Immerhin ist ja auch ein Traumprotokoll so etwas wie eine literarische Verarbeitung, insofern Träume überhaupt ja nur sprachlich kommuniziert werden können. Die Gedichte aber aus Kap. 3 und 5 verwenden nun sehr bewusst die Sprache des Traums. In rhythmisch gebundener Sprache, symmetrischen Versformen, lautlicher Expressivität, wird von einem Traum erzählt. Wie legt man Träume aus und wie legt man Gedichte über Träume aus? Antwort: Indem man ihre Symbolsprache

erlernt. Traumsymbole haben eine doppelte Referenz. Sie stehen für eine Grösse in der Traumszenerie, eine Person, ein handelndes Subjekt, einen Ort oder ein anderes Teilstück des Traumablaufs. Sie stehen aber auch für etwas anderes und gleichen darin den Metaphern in der übertragenen Rede: Sie repräsentieren die Beziehung, die der Träumer oder die Träumerin zu den Traumfiguren haben. Anders gesagt: Ihre Symbole haben seelische Äquivalente. Meist überlagern sich die Konstellationen. Dadurch erscheint der Traum mehrdeutig.

In den vorliegenden Träumen sind *scenario* und *story* einfach und klar. So ist zugleich auf die Ebene der subjektiven Beziehungen zu achten. Welches sind die Symbole und wofür stehen sie?

Der *Geliebte*, er wird fast monoton bezeichnet mit der Wendung: «den meine Seele liebt». Das ist das Gegenteil einer individuellen Nennung mit Namen. Er bleibt anonym, zudem eine blasse Figur, ohne Profil, ohne Charakter, ohne Individualität. Man kann sich schon fragen, ob er nicht überhaupt nur ein Traumbild ist, eine Projektion, – wenn man will – ein *animus* im Sinne C.G. Jungs. Immerhin ist er das Ziel der suchenden Träumerin. Er wird gefasst und festgehalten – im einen Fall, im andern verschwindet er, als die besuchte Liebende ihm öffnen will.

Die *Mutter*, nein: das Haus der Mutter, «die Kammer derer, die mich geboren» – wieder hat die poetische Fassung ihre Obertöne, – ist ein Glückssymbol oder Heimatsymbol, Symbol für Intimität, Gemeinschaft, Familie, und das Ziel der Sehnsucht in dem Traum.

Die *Wächter*, die Stadtwache und Polizei auf Rundgang, sie stehen für Gesetz und Ordnung, *law and order*, für Moral und gute Sitte. Das «Auge des Gesetzes» blockiert die Suche nach dem Geliebten in der nächtlichen Stadt. Doch die Polizei erweist sich im ersten Fall als freundlich. Helfen kann sie nicht. Sie weiss nicht, wo sich der Gesuchte befindet. Aber sie drückt ein Auge zu. Die auffallende Passantin kommt vorbei. Anders im Parallelgedicht. Da wird sie gefasst, geschlagen und verletzt und ihres Gewandes beraubt. Die Rolle der Wächter ist demnach ambivalent. Ihre Reaktion kann freundlich, aber auch verletzend sein.

Die *Stadt* mit nächtlich leeren Gassen und Plätzen (hebr. *šug*) ist ein bekanntes Traumsymbol. Sie steht wohl letztlich für das Labyrinth des Lebens mit Strassen, Mauern, Wegen, Kreuzungen, Biegungen, Engstellen, Freiräumen, Nischen, Sackgassen – ein Raumsymbol, aus vielen Erfahrungen und Ängsten aufgebaut. Dazu kommt die Finsternis, die Menschenleere, Einsamkeit, Alleinsein mit den Wächtern und die spürbare Verlorenheit. Eine seelische Befindlichkeit, die offenbar auch schon der Antike vertraut war!

*Suchen und Finden* bzw. *Besitzen und Verlieren* – mit allen damit verbundenen Gefühlen – bildet jeweils das Grundmotiv der Geschichte. Diese ist schnell erzählt. Sie steht aber nicht nur für sich, sonst wäre sie banal zu nen-

nen. Sie signalisiert ein seelisches Geschehen. Im Traum löst sich ein innerer Konflikt. Und darum geht es in diesen Gedichten und ihrem Rollenspiel.

Die erste hat ein *happy end*. Auch dies ein festes Symbol. Es wird nur sehr knapp angedeutet. Es beendet den Konflikt. *Ich hielt ihn fest und liess ihn nicht mehr, bis ich ihn gebracht in meiner Mutter Haus*. Und nur als Ende hat es seinen Platz im Gedicht.

Die zweite hat einen *happy begin*. Er erweist sich als trügerisch. Das Verschwinden des Geliebten löst panische Ängste aus. Es endet in der Katastrophe, in Schmerz und Schande und im Verlust.

Wenn man die Thematik auf die objektiv begriffliche Ebene heben wollte, müsste man etwa sagen: Es geht hier um den Konflikt zwischen Liebe und Moral, zwischen den Bedrängnissen des Gefühls und den Forderungen von Gesetz und Sitte, zwischen dem individuellen Willen und den festgelegten Verhaltensnormen. Aber diese Beschreibung gehört zur begrifflich-rationalem Konfliktanalyse, also der Ethik. Dort könnte der Fall zum Paradigma werden mit der Möglichkeit des doppelten Ausgangs. Sogar eine «Moral von der Geschichte» wäre erschliessbar. Etwa: Nur wahre und unangefochtene Liebe kann es schaffen, ungeschoren an den Gesetzen und Regeln der Moral und des Anstands vorbeizukommen. Zögerliches Verhalten scheitert an der ethischen Schranke. Die Sprache dieser Gedichte ist so nicht, nicht lehrhaft, nicht argumentativ. Sie benützt die Symbole aus der Welt der Traumängste. Dadurch wird das Geschehen in den Traum verlegt, wird der Konflikt auf der Erlebnis- und Erfahrungsebene dargestellt und abgearbeitet, und nicht nur definiert und diskutiert. Dabei kommen die subjektiven Anteile ins Spiel, und Leser und Leserin durchleiden mit der Träumerin in Sorge und Angst und körperlicher Betroffenheit den vitalen Konflikt in sich selbst. Die theologische (und philosophische) Begrifflichkeit kann diese Ebene nur aus der Distanz benennen, erfahrbar machen kann sie diese nicht. Das kann nur der Nachvollzug beim Lesen des Gedichts und der Identifikation mit der geschilderten Szene, deren Gültigkeit die allgemeine Traumerfahrung bewirkt.

In den Traumgedichten von Kap. 3 und 5 finden wir eine Verwendung der Traumsprache. Theologisches ist nicht fern – Liebe und Moral als Theologoumena können menschlich-ethische Sachverhalte bezeichnen; es wird aber nicht abgerufen. Die Gedichte suchen eine andere, eine eigene, eine lyrische Sprache – mit Erfolg.

Als drittes Beispiel wählen wir eine Text aus der Reihe der Miniaturen von Kap. 8 (8,6-7):

*Lege mich auf dein Herz wie ein Siegel,  
wie ein Siegel an deinen Arm!  
Denn stark wie der Tod ist die Liebe,  
hart wie das Totenreich die Leidenschaft.  
Feuerglut ist ihre Glut*

*Flamme des Herrn.  
Gewaltige Wasser können die Liebe nicht löschen,  
und Ströme schwemmen sie nicht fort.  
(Wollte einer sein ganzes Gut hingeben für die Liebe,  
man würde ihn verachten.)*

Ein kleines Gedichtchen (vier Verse, acht Zeilen, ohne die Schlusszeile, die für eine Schreiber- oder Leserglosse zu halten ist) mit einem Textkern von grosser Sprengkraft. Der Form nach ein Fragment, in einigen Zeilen sichtbar beschädigt und restauriert. Man muss damit rechnen, dass es an Profil und Glanz verloren hat. Trotzdem hat es Struktur. Man findet symmetrische Formen in den Zeilenparallelen, Tonfolgen von expressiver Wirkung: die Feuerblitze dröhnen, die Wasserfluten rauschen und zischen. Doch es fehlt Anfang und Ende, Rahmen und Einheit. Was aber erhalten ist, ist eine ganz einzigartige Liebeserklärung. Und wieder spricht die Liebende.

Wir wenden uns den Vergleichen und Bildmotiven zu. Das wichtigste Bildmotiv ist das Siegel. Von zwei Siegelformen ist hier die Rede: von dem Roll- oder Stempelsiegel, das mit einem Kettchen oder einer Schnur um den Hals gehängt wird, und von dem Siegelring, der am Finger oder auch am Handgelenk getragen wird. Auf beiden ist – wie unzählige Beispiele belegen – gewöhnlich neben figürlichem Beiwerk vor allem der Name, und zwar der Name des Besitzers und Trägers eingraviert. Denn das Siegel ist Rechtsausweis und dient zum Unterzeichnen von Urkunden. Es bürgt für die Identität der Träger. Wenn sich die Liebende mit einem Siegel vergleicht, wünscht sie, mit dem Siegelträger vereint, seinen Namen zu tragen, ja, mit ihm identisch zu sein. Der Vergleich lässt offen, was das im einzelnen bedeuten könnte. Soweit gehört das Motiv in die Welt des Rechts und lässt eine legalistische Auslegung zu.

Doch gehört das Siegel, vor allem im Volksglauben, auch wegen der religiösen Bildbezüge, zugleich in eine andere Welt, in die Welt von Zauber und Magie. Es dient als Amulett. Es ist nicht unmöglich, dass anstelle des doppelt gebrauchten Wortes für «Siegel» – sonst ganz ungewöhnlich im *Parallelismus membrorum* – hier ursprünglich Ausdrücke für Amulette Verwendung fanden, die dann eine nachträgliche Zensur aus dem Text verbannt hat. Das Amulett, so glaubte man, sie und er, dient als Schutz- und Abwehrsymbol. Es soll übernatürliche, numinose, magische Kräfte anziehen und freisetzen. Darum eignet es sich zum Vergleich mit der Liebe. Die Zaubermacht der Liebe ist es, die das Gedicht mit diesem Vergleich beschwört, und auf diese Weise zu erfassen und zu bändigen sucht. Und um die Dimensionen der numinosen Macht der Liebe geht es dann in den folgenden Zeilen, die nach ganz anderen Sprachmöglichkeiten Ausschau halten. Gefunden wird die Sprache des Mythos.



Es ist kein Zufall, dass die einzige Stelle im Hohenlied, die den Gottesnamen bietet, in der Kurzform JH gerade hier begegnet. Doch steht sie nur innerhalb des Vergleichs, im Bildteil, im Ausdruck: «Flamme des Herrn». Masoretisch bedenklich und wohl deshalb übermalt liegt sie gleichsam im Verborgenen. Der Gottesname, sonst Ort des Allerheiligsten, dient sprachlich nur der Anzeige eines Superlativs, also des Übergrossen, des Überstarken, des Mythisch-Kosmischen, des Transzendentalen. Interessant, dass dem Dyo-gramm des Gottesnamens eine solche transzendierende Wirkung zgedacht wird. In der Mehrzahl der 50 Belegstellen gehört es der Sprache der Liturgie an (*Hallelu-Jah*); das ist hier in keiner Weise der Fall. Es genügt die vage Funktion, an das Göttliche zu erinnern.

Die Vergleiche suchen die transzendenten Dimensionen der Macht der Liebe zu begreifen. Menschlich-natürliche Kräfte und Mächte sind offenbar dafür im Vergleich nicht geeignet. Es bedarf der metaphysischen, der mythischen, der urweltlichen Vergleichsgrössen: des Vergleichs mit dem Tod; mit der Unterwelt, der Scheol, dem Hades; mit den Blitzen des Gewitters, die als Gottes- und Urfeuer gelten; mit dem Urmeer, das sich nach antikem Weltbild über dem Blau des Himmels befindet; mit den Urströmen, die die Ozeane füllen. Nur mit solchen elementaren Mächten, den Urmächten der Welt und der Schöpfung kann die Liebe verglichen werden. Das zeigt die Sprachwelt des kosmischen Mythos: Urwelt, Urmeer, Urströme, Urfeuer. Der Mythos bedient sich ihrer, wenn er das Wesen des Geschaffenen aus den Ursprüngen erklären will. Das bezeugen die Schöpfungsmythen. Die Liebe selbst ist keine «Himmelsmacht»! Sie ist etwas Geschaffenes und Irdisches. Aber sie ist vergleichbar den elementarsten Dingen der Welt, gehört zum Urbestand der Schöpfung. Die Schöpfungsberichte von Gen 2 und 3 kennen ein ähnliches Zeugnis. Nur den Urelementen ist sie zu vergleichen. Ihnen ist sie ebenbürtig. Sie gehört in die ursprünglich geschaffene Welt, eine eigene Schöpfung, die erste Schöpfung nach Gen 1, und stellt insofern eine Welt für sich dar wie die im Urozean schwimmende Weltglocke, ein Kosmos, den keine noch so grosse Gegenmacht zerstören kann: ein Kosmos im Kosmos.

Der Nachtrag in V. 7b bietet sprachlich ein Gegenstück zu den lyrischen Aussagen des Gedichts. Der Satz: *Gäbe auch einer all sein Gut um die Liebe, würde man ihn verachten*, hat etwas vom Sinn des Textes verstanden. Er führt auf den Boden der alltäglichen Welt zurück. Die mythologische Sprache des lyrischen Gedichts ist nicht sein Stil. Er benützt die prosaische Sprache des Handels und der Wirtschaft. Er will sagen: Wenn es so ist, dann ist die Liebe niemals eine Ware, die man durch Bezahlung erwerben könnte – auch nicht durch den höchsten Preis. Gedacht ist wohl in erster Linie an den Brautpreis, der eine Ehe begründet. Wer das meint, macht sich lächerlich, weil er von jener Urwelt und Urmacht nichts weiss.



In allen Beispielen ist, das kann nicht genug betont werden, von der Liebe zwischen den Geschlechtern die Rede. Der hebräische Begriff dafür ist *'āhabâ*, im *Parallelismus* steht dazu 8,6 *qînâ* «Leidenschaft». Obwohl beide Begriffe alttestamentlich auch eine, wenngleich auf bestimmte prophetische Traditionskreise (Hosea, Jeremia) beschränkte, theologische Verwendung bezeugen, liegt diese Verwendung in den Gedichten des Hohenlieds gänzlich fern. Diese Texte stammen offenbar aus einer ganz eigenen Sprachwelt. Anhaltspunkte zur Bestimmung dieses Herkunftsmilieus ist einmal die – allerdings sehr viel ältere – altägyptische Liebeslyrik, welche dem Hohenlied literarisch am nächsten steht; sodann die Gattung Liebeslied in der hebräischen Literatur, die höfischen Kreisen zuzuordnen ist (Jes 5, Ps 45); dazu treten interne Indizien, die auf bestimmte «Kreise» in Jerusalem schliessen lassen, für welche die Bezeichnung «Töchter Jerusalems» Hinweise gibt. Umgekehrt lässt die Absenz etwa eines traditionell politischen oder eines theologischen Diskurses im Hohenlied an abgegrenzte innere, intimere Zirkel denken, wobei die in Stil und Thematik dominierende weibliche Darstellung einen Fingerzeig geben mag. Darf man als weiteren Hinweis die neuerdings wieder stark betonte jugendliche Szenerie hinzunehmen, legt sich die Vermutung nahe, dass diese Gedichte im grossen ganzen aus dem Erfahrungsbereich junger Menschen, vornehmlich junger Mädchen und Frauen stammen dürften. Die öfters beschworene Travestie oder Fiktion weiblicher Gestalten durch männliche Dichter klingt m.E. nicht überzeugend und eher wie eine Ausflucht. Dass Gedichte wie etwa das oben besprochene Traumgedicht solche Fiktionen oder Projektionen sind, ist doch sehr unwahrscheinlich. Sollte man nicht an Kreise denken wie die um die griechische Dichterin Sappho in Mytilene auf Lesbos im 6. Jh.v.Chr. – ohne den Vergleich allzusehr strapazieren zu wollen.

Die eigene innere Welt scheint der Erfahrungsbereich gewesen zu sein, aus dem diese Gebilde geschaffen wurden. Das erklärt aber auch ihre innere Abgeschlossenheit, das heisst: ihre theologische Abstinenz. In einer Welt, die vom öffentlichen und das bedeutet doch: männlich-patriarchalen Rechts- und Ordnungsdenken im Sinne von: «Strafe muss sein!» geprägt ist, in der selbst Brüder ihre «fehlbare» Schwester bestrafen können und dürfen (1,5f.); in einer Welt, die von *law and order*-Vorstellungen beherrscht ist im Sinne von: «Ordnung muss sein!» und in der die Moral öffentlich überwacht wird, so dass die Polizei die Mädchen bis in die Träume hinein verfolgt; in einer Welt, die sich daran gewöhnt hat, dass Tod und Chaos die stärksten negativen Mächte sind, Vorbild für Zwang und Gewalt, denen sich kein Mensch entziehen kann – in einer solchen Welt der Gewalt, der Ordnung, des Rechts entdecken die Miniaturen des Hohenliedes einen inneren Raum, in dem es noch anderes gibt, was das Leben lebenswert macht. Leise pochen sie von innen an die Zwangsstrukturen und bezeugen, dass sie nicht alles bedeuten. Sie begnügen sich mit den eigenen Erfahrungen um Liebe und Glück. Es ist, als ob sie die-

ses Thema ganz neu gefunden und für sich entdeckt hätten. Sie suchen nun dafür die angemessene Sprache, die als lyrische zu überzeugen geeignet ist. Das Gebiet der Religion und des Glaubens ist nicht ihr Thema. Dieses bleibt ausgegrenzt. Kein Versuch einer Synthese. Doch berühren sie es am Rand dort, wo sie von eigenen Erfahrungen sprechen. Und nur von diesen wollen sie sprechen.

So viel innere Freiheit war der Nachwelt suspekt. Eine so helle und klare Sprache liess die Ausleger erstarren. Die Geschichte der Auslegung des Hohenlieds war von der Angst bestimmt, es könnte wirklich gemeint sein, was man da zu lesen bekam. Das ganze theologische Waffenarsenal der Allegorie wurde aufgeboten, um diese Texte zu entschärfen – bis in unsere Tage. Und dabei handelt es sich doch nur um einige lyrische Gedichte.

*Literatur zum Thema:*

- W. Eisenhut (Hg.), *Antike Lyrik, Ars Interpretandi 2*, Darmstadt 1970, <sup>2</sup>1995  
 M.V. Fox, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Madison 1985  
 H. Gollwitzer, *Das hohe Lied der Liebe*, München 1978  
 H. Haag/K. Elliger, «Stört nicht die Liebe». Diskriminierung der Sexualität – ein Verrat an der Bibel, Olten/Freiburg i.Br. 1986  
 J.G. Herder (Hg.), *Lieder der Liebe. Die ältesten und schönsten aus Morgenlande nebst vier und vierzig alten Minneliedern (1778)*. Mit einem Nachwort von R. Otto, Manesse Bücherei 46, Zürich 1992  
 O. Keel, *Deine Blicke sind Tauben. Zur Metaphorik des Hohen Liedes*, Stuttgarter Bibelstudien 114/115, Stuttgart 1984  
 H.-P. Müller, *Vergleich und Metapher in Hohenlied*, *Orbis Biblicus et Orientalis* 56, Freiburg/Schw., Göttingen 1984  
 S. Schott, *Altägyptische Liebeslieder. Mit Märchen und Liebesgeschichten*, Die Bibliothek der Alten Welt, Zürich <sup>2</sup>1950  
 H. Timm, *Das Hohe Lied Salomos. Nachdichtungen und Übersetzungen aus sieben Jahrhunderten*, Insel taschenbuch 600, Frankfurt 1982

Texte zitiert in Anlehnung an die Zürcher Bibel, Fassung 1998.

*Klaus Seybold, Basel*