

Interview mit Prof. Ulrich Wickert

Mariologe

Kirchliche evangelische Hochschule

Berlin

S. 01 – 07

Interview mit Dr. Klaus Herrmann

Judaist

Institut für Judaistik

Berlin

S. 08 – 15

Das Hohe Lied

übersetzt und erklärt von

Helmer Ringgren und Otto Kaiser

Vandenhoeck & Ruprecht

Göttingen 1981

Jürg Stenzl

Der Klang des Hohen Liedes

Königshausen & Neumann

Würzburg 2007

Prof. Wickert, ULRICH
Patristiker, Mariologe

U: Ja, sie hatten das vorhin skizziert, daß praktisch zuerst die Mariologie entstanden sei - mein Begriffswortschatz ist dafür noch nicht so ausgebildet - und dann erst die Verknüpfung dieser Marienfigur, dieser Marienverehrung mit dem Hohelied.

W: Grundlegend für alle sogenannte Mariologie - also Lehre von Maria ist ja die Menschwerdung des Gottessohnes, aus der Jungfrau, so wie die Evangelisten, vor allen Dingen Lukas, sie ins Bild bringen. Und zunächst einmal muß man sich darüber klar werden, wie diese evangelischen Berichte von der jungfräulichen Empfängnis in der Traditionsgeschichte stehen. Hier möchte ich gerne hinweisen auf einen wichtigen Betrag von Harmut Geese, den Professor für das Alte Testament in Tübingen, der gezeugt hat, daß die jungfräuliche Empfängnis garnicht notwendiger Weise, wie immer behauptet wird, als ein Erbstück des Heidentums betrachtet werden muß, also als eine Anleihe bei der griechischen Mythologie, sondern daß es sich durchaus verstehen läßt innerhalb der Traditionsgeschichte, die vom Alten Testament herüberkommt, nämlich in dem Sinne daß es um die vollkommene Einwohnung Gottes in der Welt geht, die in früheren Zeiten dadurch vergegenwärtigt wurde, daß ein Mensch von Gott adoptiert wurde, nämlich ein Fürst oder König, und in diesem Sinne dann Gottessohn war. Dieser Gedanke der Einwohnung Gottes ist radikalisiert in dem Gedanken der jungfräulichen Empfängnis und insoweit kann man also sagen, daß hier nicht lediglich ein Mirakel vor Augen geführt ist, sondern daß es sich um ein Geschehen handelt, daß von dem alten Testament her gedacht, ein heilsgeschichtliches Ereignis meint.

Gott ist wirklich ganz gegenwärtig, und damit entfällt die Mittlerrolle des Mannes. Auf dieser Grundlage haben dann die frühen Kirchenväter schon des zweiten Jahrhunderts den Gedanken der neuen EVA gefaßt. Maria ist in dem Sinn die neue Eva, daß sie das im gewissen Sinne revoziert, was die erste Eva falsch gemacht hat. Die erste Eva hat zu ihrem eigenen und zum Unheil der ganzen Menschheit den Worten des Feindes ihr Herz geöffnet, hat ihr Vertrauen auf das Böse gesetzt und damit das Unheil beschworen. Im Unterschied und im Gegensatz dazu hat Marie dem göttlichen Wort ihr JA gegeben, und hat damit eine Stellung erlangt, die man umschreiben kann als Status einer Mutter der von Gott erlösten Menschheit. Sie hat namens der ganzen Menschheit ja gesagt dazu, daß Gott kommt. Daß Gott wirklich unter den Bedingungen des Menschseins gegenwärtig ist. Während Christus - ich rede jetzt etwas pauschal - als Gott unter den Bedingungen des Menschseins erscheint, ist also in Maria die Kreatur gegeben, die von Gott herausgerufen, sich mit der ganzen Menschheit identifiziert und zu ihrem Heile Gott den Weg bereitet. Das ist der Hintergrund, und alles, was dann an dogmengeschichtlicher Entwicklung folgt, ist eigentlich eine Explikation dieses Grundgedankens der neuen Eva, Maria dann Theotokos bezeichnet, als die Gottesgebärerin, im Jahres 431 in Ephesus eine dogmatische Festlegung, die in erster Linie zuerst mal nichts anderes bedeutet, als daß derjenige, den sie geboren hat, nicht ein Mensch ist, sondern Gott. Das ist also eine christologische Bestimmung. Aber gleichzeitig gewinnt mit dieser Bestimmung Maria selber eine neue Bedeutung, - ich will das jetzt nicht alles im einzelnen ausführen, was noch dazu gehört - es folgt dann im 5. und 6. Jahrhundert der Glaube an das, was wir heute lateinisch die assumptio Mariä nennen, also

diesem Teil
anzudeuten

z. h. v. der
entsprechende
Lukas-Text
z. h. v. ist das,
das aus der
Worte auf-
daß wie
eine gerade
Kantonside...
zusammenhänge
da viel vor-
lasser...

gebenedeit ist dein Leib unter
unter den unter den Weibern...
(Vorstellung) !

560

die Aufnahme Mariens in die himmlische Herrlichkeit, gleichsam eine Vorwegnahme dessen, was für alle Gläubigen erwartet wird. Eine vorweggenommene Gemeinschaft mit dem erhöhten Christus. Aber das bedeutet ja nichts anderes, als daß diese Stellvertretung, die Maria namens der gesamten Menschheit übt, sich jetzt ausgeweitet hat für das Glaubensbewußtsein gleichsam zu einem ecclesialen Raum, zu einem allumfassenden kirchlichen Raum, wo das Wort kirchlich gar nichts mit Institution zu tun hat, sondern vielmehr die Art und Weise meint, wie Maria in ihrer Existenz die Ortschaft erschließt innerhalb deren Gott ankommt, um die Menschheit an sich zu ziehen. *D.h. es entwickelt sich der Gedanke, daß so wie Maria einstmal Gottheit und Menschheit in der einen Person Jesu Christi verbunden hat mit ihrem Leibe, sie nun auch beginnt die ganze Menschheit, insofern sie dazu berufen ist, die Gliedschaft am Leibe Christi zu gewinnen, mit Gott zu vereinen. Und das alles also muß man sehen - ich habe hier jetzt nicht sehr genau auf chronologische Zäsuren geachtet, sondern mehr den Gesamtduktus entwickelt. Und gegen einen solchen Hintergrund muß man verstehen, daß jetzt auf einmal in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts der große Bischof Ambrosius von Mailand - eben jener der Theodosius entgegentrat, der in Tesalonich ein Blutbad angerichtet hatte - daß Ambrosius von Mailand Maria als das Urbild der Kirche bezeichnet. Das ist ein ganz entscheidender Schritt in der Entwicklung des Marianischen Gedankens. Denn es zeigt sich, daß in Maria für das Glaubensbewußtsein eine Tiefendimension öffnet, in welcher die vorfindliche Kirche eigentlich angesiedelt und zu Hause ist. Das muß man im Auge behalten, wenn man etwa bei Ambrosius zu lesen bekommt, daß Maria in ähnlicher Weise Jungfrau sei wie die Kirche so wie Maria in ihrer Unmittelbarkeit zu Gott und damit unberührt von menschlichen Rücksichten den Sohn empfängt, so ist die Kirche jungfräulich in der Art, wie sie den Glauben und die Treue gegenüber Gott rein bewahrt - und andererseits, so wie Maria den Sohn gebiert, gebiert die Kirche Gott die Söhne und Töchter, die Glieder am Leibe Christi sind - da kommt schon etwas zum Vorschein, was ja erst in unserem Jahrhundert die katholische Kirche, die in solchen Dingen einen sehr langen Atem hat, in eine Formel gefaßt hat, im Jahre 1964 hat Paul VI am Ende der dritten Sitzungsperiode des zweiten vatikanischen Konzils Maria als Mutter der Kirche deklariert. Hier lassen sich durchaus

Verbindungen herstellen, zumal ja der Begriff des typos (?) ecclesiae vom zweiten vatikanischen Konzil in der Kirchenkonstitution aufgegriffen worden ist. Von daher ist es zu verstehen, daß Ambrosius dazu übergeht, das Hohelied marianisch zu interpretieren. Das Hohelied ist ja ein Erbe des Judentums - und vom Judentum hat die Kirche ersteinmal diejenenige Deutung geerbt, in welcher das Hohelied das Liebesverhältnis zwischen Gott und seinem Volke zur Sprache bringe. Hier ist es nur dann nicht mehr das Volk Israel, das Volk des alten Bundes, sondern es ist die Kirche, das Volk des neuen Bundes, diese Auslegung findet sich zum erstenmal Anfang des dritten Jahrhunderts bei Hippolyt, einem römischen Presbyter und Theologen, diese Deutung wird dann in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts übernommen von den großen alexandrinischen Theologen Origines - der aber nun noch einen anderen Aspekt hinzufügt, der Schule gemacht hat - nämlich das Liebesverhältnis zwischen Christus und der Seele, und damit begründet Origines eine mystische Auslegungstradition, die im

* hier der
Mittler...

+ migra sum
(hebr.)

+ Telefon Klingel
Könnte deine
Stimme hören.
(Hören...)
liegt auf.

Mittelalter besonders bei Bernharnd von Clairvaux zu Buch geschlagen hat. Bernhard von Clairvaux hat ja merkwürdiger Weise, obwohl persönlich von einer marianischen Frömmigkeit durchaus erfüllt ist, das Hohelied nicht marianisch auslegen wollen, und in diesem Sinne hat er ja übrigens auch auf den Protestantismus einwirken können. *Die von Ambrosius begründete mariannische Perspektive ist zunächst nur selten und dürftig aufgegriffen worden, und dann kommt es plötzlich im 12. Jahrhundert, das ist schwer zu erklären, wie es dazu kommen konnte - zu einer Vielzahl von Hohelied-Kommentaren, die sich nun ausschließlich mit Maria befassen, in dem Sinne, daß sie als die Braut des Hoheliedes betrachtet wird. Es ist nun ganz deutlich, wie hier nun für das gläubige Bewußtsein Kirche und Maria ineinanderfließen. Das, was gefeiert wird, von den Exegeten, ist die Auslegung ist die Menschwerdung des Logos, die jungfräuliche Empfängnis und die Weise, wie Maria als die Repräsentantin der Menschheit auf Gottes Kommen gleichsam antwortet und ihm entgegengeht. Vielleicht könnte ich da einen kurzen Blick werfen auf einen marianischen Hoheliedkommentar aus dem 12. Jahrhundert. Es handelt sich um Wilhelm von Newberg (?), einen Augustinerchorherren in England, er war eigentlich Chronist, ein nicht unbedeutender Geschichtsschreiber, aber er hat auch einen Kommentar zum Hohenlied geschrieben, und ich möchte nur den ersten Vers des Hohenliedes in der Auslegung dieses Wilhelm von Newberg ins Auge fassen: Der erste Vers von der Braut gesprochen, heißt: Er küsse mich mit dem Kuß seines Mundes. Und nun werden verschiedene Gedanken entwickelt, die nun daraus entstehen, daß zwischen diesem hier zunächst angedeuteten Liebesgeschehen und der Weise, wie sich der Mensch die Menschheit von Gottes Liebe umfassen fühlt, eine Ähnlichkeit eine Analogie gefunden wird, so daß es nun zu einem Übersetzungsvorgang kommt. Er küsse mich mit dem Kuß seines Mundes d.h. daß die virgo die Jungfrau dem Engel Gabriel, der ihr die Botschaft verkündigt, gleichsam entgegenkommt im Glauben und im Verlangen nach der Menschwerdung des ewigen Wortes, also das Verlangen nach Jesus drückt sich in diesem Wunsch nach dem Kusse aus. Und wiederum drückt sich von der anderen Seite - nämlich von Gott - das Verlangen aus, daß er von Seiten der Kreatur den Konsensus und die Kooperatio die Zustimmung und eine wohl verstandene Mitwirkung wünscht. Er benutzt Maria nicht nur, sondern er möchte sie als einen gleichsam mündigen Partner ihm gegenüber haben, und das eben drückt sich für diesen Wilhelm von Newberg in dem Wunsche der Braut nach dem Kusse Gottes aus. Gott will, so heißt es hier ausdrücklich, die Menschheit Jesu nicht lediglich von ihr nehmen, sondern er will, daß sie selber sie ihm gibt. Und deswegen, so heißt es weiter, ist die Jungfrau nicht wie einstmals Adam in einen Tiefschlaf versetzt worden, damit aus ihrer Seite der andere Mensch zum Vorschein komme, sondern sie ist mit hellem wachem Bewußtsein angesprochen und ihr Ja-Wort. Es genügt vielleicht hier auf diese Auslegung so kurz hinzuweisen, denn wenn wir uns auf die Exegese im einzelnen einließen, dann müßten wir viele viele Stunden mit diesem Text verbringen. Es dürfte deutlich geworden sein, daß es sich nicht einfach um eine Sublimierung des Textes handelt in dem Sinne, daß man ihn gleichsam übersteigt, ihn unter sich läßt, und in eine begriffliche Höhe hinauffliegt, sondern es ist so, daß das Liebesgeschehen in seiner Konkretion genommen wird, aber es

* bad-
Johannes-
Passion...
(dazu muß
es die
Stelle im anh.
Kontext auf-
gefaßt sein.

Mur?? ←

wiederholen
1

*wiederholung: Die Feier des Logos...

erhält eine andere Orientierung. Es auch nicht an dem, daß etwa die erotischen Implikationen einfach zugedeckt würden, sondern sie gewinnen eine neue Qualität dadurch, daß es um die Liebesbeziehung zwischen Gott und dem Menschen geht. In diesem Sinne weniger eine Sublimierung als vielmehr eine Verwandlung.

U: In den Hohelied-Vertonungen, von denen ich sagte, daß sie ab genau dieser Zeit, dem 12. und 13. Jahrhundert boomen, das in Anführungszeichen weiterhin, wird ein ziemlich präzises Bild dieser Jungfrau, die angesprochen ist. Sie ist natürlich der Ausbund von Schönheit, sie ist deutlich beschrieben, sie ist braun, sie ist eine Lilie in den Tälern, und so weiter, das sind alles Charakterisierungen, die aus dem Hohelied genommen werden. Kann man nun davon ausgehen, daß diese Charakterisierungen in diesem Sinne verstanden worden sind, wie sie das ... ansprachen, im Auge hatte, wie eine Figur auf der Bühne, auf dem Theater.

W: Ja, man wird wahrscheinlich unterscheiden müssen in ein früheres und ein späteres Stadium des Hohenliedes. Zunächst einmal ist es so, daß bei den Auslegern alle diese Züge, die sie jetzt genannt haben, die gleichsam weltlichen Züge, Schönheit und der poetische Vergleich mit einer schönen Blume, daß das alles streng impliziert in das inkarnatorische Geschehen, in welchem Gott und die Braut einander begegnen. Das schließt nicht aus, daß man sich dieser Braut auch freut. Daß ein Vergügen entsteht an ihrer Gestalt. Aber es ist alles streng innerhalb der Kontur des gottmenschlichen Geschehens, dieser Korrelation, muß man sagen, zwischen Gott und diesem weiblichen Menschen. Ich kann jetzt nicht beurteilen, wie weit in solchen Musikstücken die Texte sich möglicherweise sich von der eigentlichen Intention kirchlichen Denkens lösen. Das wäre im einzelnen zu prüfen. Da fehlt mir auch die Einsicht.

U: Ich hatte ihnen ja auch in dem Brief geschrieben, daß gegen Ende dieser Epoche der Mehrstimmigkeit, das hört wie gesagt gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Beginn des 18. Jahrhunderts hört das auf, also zu einer Zeit, als in der Musik der monodische Gesang, also der eher solistische Vortrag die Mehrstimmigkeit ablöst. D.h. während die Texte auch aus dem Hohelied auf drei vier fünf, es gibt ja auch 20stimmige Kompositionen verteilt ist, und somit einen eher epischen Charakter bekommt, wie Lesung der Schrift, nun eine Epoche beginnt, in dem auch Solisten auftreten, und nun auch eine Korrelation eintritt zwischen dem Vortragenden und dem, was vorgetragen wird, im Sinne von Drama, im Sinne von Theater. Und das für mich erstaunliche - und ich glaube, da könnte man schon nachfragen, ob es da in der Deutungsgeschichte eine Korrelation gibt - ist daß genau in dieser Zeit die Hoheliedvertonungen aufhören. D.h. ab dem Zeitpunkt, wo praktisch eine Frau auftritt, in ihrer Individualität auf der Bühne, sei es nun in der Kirche oder in einem Fürstenhof, oder wo auch immer diese Kompositionen aufgeführt werden, die dann wie in einem Mysterienspiel Maria spielt, Maria darstellt, verschwinden die Vertonungen dieses Textes. Und das einzige, was es dann noch gibt zu Beginn des 18. Jahrhunderts, was mit diesem Text geschah, war der Einbau des Textes in eine Hochzeitsfeierlichkeit. Wahrscheinlich noch eine kirchliche Hochzeitsfeierlichkeit, wo man die erotischen Aspekte herausgriff und lukullischen, aber nicht mehr die mariologischen. Das ist die Komposition von Christoph Bach.

W: Ich sagte schon, daß es überraschend ist, daß so früh eine

Ablösung dieses Textes von einer wie auch immer gearteten kirchlichen Tradition erfolgt. *Man kann hier daran denken, daß im Umkreis Calvins ja auch schon d.h. von Calvin nicht geschätzt - eine solche Profanierung gleichsam des Textes eingesetzt hat. Das ist eine Vorwegnahme dessen, was eigentlich erst von Herder an datiert.

Was die Dramatik betrifft, d.h. die Auflösung des Textes in verschiedene Stimmen, gleichsam einen Dialog, so ist das durchaus in der Auslegungsgeschichte beheimatet. Denn es gibt ja da verschiedene Figuren, die miteinander reden, und noch in der neueren Zeit, gibt es ja dann die Vorstellung enthalte die Geschichte von einem Hirtenmädchen, das seinen Geliebten treu bleiben will, von Salomon entführt wird, gleichsam verführt werden soll, aber sich dagegen zur Wehr setzt. Das ist dann auch dramatisch. Dazu läßt ja auch das Hohelied förmlich ein.

U: Ich versuche das jetzt anzuwenden auf die Kompositionen selber. Sie sagten vorhin, Maria ist praktisch Pforte, durch die das Wort, der Logos Fleisch wird.

W: Porta coeli - Pforte des Himmels

U: Ich denke mir, daß ein Gedanke, der die Komponisten dieser Zeit beschäftigt hat, also mit Beginn des 13. Jahrhunderts bis zum 17. Jahrhundert, der gewesen sein kann, daß diese mehrstimmige Musik, die ja sehr nach logischen Gesetzen funktionierte, praktisch auch die Fleischwerdung im musikalischen Sinne, eben dieses Logos darstellt. Das wäre eine Möglichkeit. Es wurde da unglaublich viel gerechnet. Es wurde unglaublich viel Kosmologie betrieben mit dieser Musik, Sphärenmusik kann man da als Stichwort anführen - und erst in einer Zeit, als das Gefühl in den Vordergrund trat, eben mit Beginn der Aufklärung, im frühen 18. Jahrhundert, ist dieser Text dann für Komposition nicht mehr so interessant. Das finde ich das Bemerkenswerte an den Beobachtungen. Da ist dann - ich weiß auch nicht, was genau da eigentlich passiert, im Zuge der Reformation -

Gegenreformation, scheinbar sind da andere Schauplätze der Diskussionen in den Vordergrund gerückt, als nun dieser.

W: Ja, nun natürlich muß man berücksichtigen, daß im protestantischen Bereich Maria dann immer mehr zurücktritt. Nicht wahr einerseits handelt es sich um den Protest der Reformatoren gegen eine überbordende Marienfrömmigkeit in dem Sinne, daß alle Gnade Gottes nun nicht mehr bei dem strengen Richter Jesus, sondern bei der Mutter der Barmherzigkeit gesucht wird, und zweitens kommt hinzu, das was die Aufklärung geleistet hat. Nun erscheint die Rede von der jungfräulichen Empfängnis als unvernünftig und absurd. Es ist völlig klar, oder es scheint völlig klar zu sein, das das ganze nichts anderes ist, als eine fromme Legende, und diese beiden Grundschritte in der Neuzeit: Einerseits die Reformation, andererseits die Aufklärung, haben überall dort wo diese beiden Kräfte gewirkt haben, dafür gesorgt, daß Maria bei Seite tritt.

Im katholischen Bereich ist es natürlich anders gewesen. Aber ich bin selber außerordentlich interessiert, diesen Übergang zu verstehen, von dem sie eben gesprochen haben. Ist das so etwas wie ein Übergang von einem universalen Weltbewußtsein hin zu einer Individualisierung.

U: Ja, es scheint mir so zu sein. Wenn man sich die Kompositionen anschaut. Ich nehme jetzt ein Beispiel aus der Mitte dieser angesprochenen Epoche der Mehrstimmigkeit, Dufay oder auch eines der berühmtesten Komponisten dieser Zeit, Palestrina - dort nun wird entlang von Formeln, also von Formeln, die teilweise sich

von Texten herleiten, es wird Text in Mathematik übersetzt und wieder zurück, da werden Buchstabenfolgen in Rhythmusfolgen übersetzt und so weiter, d.h. daß die Entität einer Komposition aus einem logischen Gedanken heraus entwickelt wird, und es ist sehr sehr schwierig, diese Kompositionstechniken dann wieder aufzudröseln, für uns heutige. Aber es ist alles in der Komposition nicht zufällig, es hat alles seinen Platz, es ist alles berechenbar, und das ist eben das Faszinierende, trotz dieses konstruiert scheinenden Zusammenhangs, schön. Ausgeglichen in menschlicher Nachvollziehbarkeit und Faßbarkeit. Das eben macht nach meiner Beobachtung das Kosmologische dieser Kompositionen aus, d.h. sie erstrecken sich auf die Gesamtheit der Musik, übertragen im symbolischen Sinne auf die Gesamtheit der Welt und ihres Zusammenhangs und sind andererseits schön, im Sinne auch heutigen Hörens. Und dieser Zusammenhang, diese Mathematik, dieser Konstruktionsgedanke, der dahinter steht, der natürlich - was heißt natürlich - aber nach meiner Beobachtung eine Art Nachfolge sein will gegenüber der Erschaffung der Welt - also die Erschaffung der Musik ist eine Imitation gegenüber der Erschaffung der Welt im Rahmen des Menschenmöglichen. Dieser Konstruktionsgedanken verschwindet mit der Aufklärung, wo dann die Empfindung, also die individuelle Empfindung in den Vordergrund tritt. Das kann man viel besser und einfacher an der Entwicklung des Theaters dieser Zeit, wo vorher die Konstruktion eigentlich die Weltkonstruktion im Vordergrund steht, also da gibt es die bösen Mächte, da gibt es die guten Mächte, man braucht sich nur Shakespeare anschauen, wie die Figurenkonstellationen in seinem Theater gebaut sind, da fehlt eigentlich nichts in der Totalität der Welt. Alle Charaktere, alle Temperamente, die man kannte, von denen man wußte, sind da vertreten, und dann erst mit Beginn des 18. Jahrhunderts treten die individuellen Entscheidungen, Gewissenskonflikte in den Vordergrund, die Diskussion von Moral letztendlich. Wie verhält sich die einzelne individuelle Figur gegenüber einem Problem, das sich eben stellt. Das ist ungefähr der Ablauf.

W: In dieser Hinsicht, Herr Aumüller, kann ich nur von ihnen lernen. Ich kann mir jetzt die Zusammenhänge nicht ganz erklären. Zumahl das ja auch in der aufgeklärten Zeit nicht an einem Bewußtsein des Ganzen fehlt. Aber ich weiß auch nicht inwieweit sie auch diese Gesprächsfetzen dann publizieren wollen, dann bei ihnen.

U: Jetzt sind wir ja auf der Suche - die Passage, die ich von ihnen wollte, haben wir ja schon hinter uns.

W: Ja, ich habe möglicher Weise habe ich jetzt gerade bei diesem letzten Durchgang vergessen darauf hinzuweisen, daß Anfang des 12. Jahrhunderts, diese beiden Ruppert von Deutz und Honorius Augustodonensis zu nennen wären als die Anfänger dieser marianischen Kommentierung des Hohenliedes, aber

....
000

W: Anfang des 12. Jahrhunderts gibt es ja diesen plötzlichen Aufschwung der marianischen Hoheliedkommentare - zu nennen zunächst Ruppert von Deutz und Honorius Augustodonensis. Dieser Ruppert von Deutz, der beschäftigt sich natürlich auch mit diesem Worte "Ich bin schwarz aber schön - nigra sum, sed formosa" - und der faßt die Schwärze der Braut, gemeint ist Maria im Sinne des Verdachts der in dem Augenblick entstehen mußte, wo Joseph merkte, daß sie zwar mit ihm verlobt, aber noch nicht heimgeführt

010

schwanger war. In seinen Augen war sie schwarz, heißt es, und Ruppert von Deutz fügt hinzu, daß es auch jetzt noch viele Leute gibt, die sie verdächtigen, und in dieser schwarzen Farbe erblicken, aber sie konnte sagen, ich bin zwar schwarz, eurer Meinung nach, aber in Wirklichkeit bin ich schön, denn und das ist nun ihre Begründung ihre Schwangerschaft ...

U: sie können das ruhig vorher in Latein lesen, das finde ich sogar das Spannende daran ...

H: est nigra inqua ... ich sage, ich bin schwarz - et est praegnanz inventa sum - ich bin schwanger erfunden - sed formosa - aber doch schön - et est salva es virginitate de spiritu sanctu inpraegnata - das heißt ich bin vom heiligen Geist geschwängert unbeschadet meiner Jungfräulichkeit. Gott hat also als Schöpfer an mir gehandelt, das ist ja mit der jungfräulichen Empfängnis gemeint, nicht etwa daß er im heidnischen Sinne als Liebhaber zu ihr gekommen wäre, und so wird also dieser Vers in dieser Weise ausgelegt, daß die Schwärze nach Meinung der Menschen besteht, dagegen nach den Augen Gottes ihre Schönheit.

U: Erste Frage: wie kam es, daß dieser doch erotische Text, und ein Text, der doch auf den ersten Blick doch den Laien, für den theologisch nicht vorbelasteten Leser, ein sehr profaner Text zu sein scheint, wie kam dieser Text in den Kanon.

H: Die Frage ist gewiß sehr berechtigt, denn jeder, wie sie sagten, der heute als Laie, oder jemand, der nicht die jüdisch christliche Auslegungstradition im Hinterkopf hat, und den Text liest, wird schwerlich darauf kommen, daß es sich hier um einen Text der hebräischen Bibel, d.h. um einen Text des alten Testaments für die Christen handelt. Man sollte doch wenigstens von einem religiösen Buch, von einem biblischen Buch erwarten dürfen, daß Gott einige Male dort genannt würde, oder auch daß Israel in irgendeiner Form eine Rolle spielt. Und das alles ist nicht der Fall. Der Text ist eine Sammlung von Liebesliedern, die ganz unterschiedlichen Charakter tragen, die auch sicher bei ganz unterschiedlichen Gelegenheiten vorgetragen worden sind, und da stellt sich die Frage, wie kommt das in den Kanon der hebräischen Bibel hinein.

Die Frage ist gewiß nicht neu. Es gibt im antiken Judentum einige Beispiele dafür, daß man diesen Text sehr wohl weltlich, d.h. als eine reine Sammlung von Liebesliedern verstanden hat. Es gibt beispielsweise aus dem Talmud, dem jüdischen Schrifttum aus dem 1. Jahrhundert nach Christus Beispiele dafür, daß man polemisiert gegen solche, die das Hohelied zu Trinkgelagen vortragen. Wir könnten ganz drastisch sagen, daß man hier aus dem Hohelied ein Kneipenlied macht. Oder daß man das Hohelied vielleicht zu weltlichen Anlässen, vielleicht Hochzeitfeiern oder so vorgetragen hat. Diese Polemiken sind sicher ein gutes Beispiel dafür, daß man das Hohelied immer wieder auch im Judentum durchaus in einem profanen Sinne aufgefaßt hat. Es zu ganz ich möchte sagen unreligiösen Anlässen vorgetragen hat. Und in dem Zusammenhang stoßen wir auch noch auf eine andere Erzählung, nämlich im jüdischen Schrifttum, die uns in der (nichnu?) überliefert ist, ein Werk des 2. Jahrhundert, um 200 redigiert nach Christus, und hier wird eine ganz eigentümliche Episode erzählt. Es geht hier um die Frage, welche Schriften gehören zur hebräischen Bibel. Die Frage ist ja nur selbstverständlich. Der Kanon hat sich ja auch erst entwickelt, und mußte festgelegt werden.

Und in diesem Zusammenhang wird diskutiert, debattiert, ob das Hohelied, hebräisch Shir hashirim, Das Lied der Lieder, und ob Kohelet, das heißt der Prediger, auch Salomon zugeschrieben, wie das Hohelied, zu diesem Kanon gehören, oder nicht. Und da wird von politischen Verwicklungen berichtet. Daß man den Vorsitzenden des Lehrhauses abgesetzt hätte, und stattdessen einen blutjungen Nachfolger eingesetzt hat, um das Hohelied für kanonisch, d.h. für Bestandteil der hebräischen Bibel erklären zu können. Und was noch eigenartiger ist, das anschließt an ein Statement von einem sehr bekannten Rabbiner, Rabbi Akiva, der sich ganz vehement dagegen wehrt, daß jemals in Israel jemand im Bezug auf das Hohelied der Meinung gewesen sein könnte, es gehöre nicht zur hebräischen Bibel. Und Rabbi Akiva fügt hinzu, wenn es ein heiliges Buch gibt, dann das Hohelied, hebräisch heißt das, das heißt übersetzt, das Hohelied ist das Allerheiligste. Der Begriff Allerheiligste stammt auch vom

Tempel, bezeichnet den Bereich, in den nur der Hohepriester in Jonkipur eintreten durfte, und so wie der Tempel seinen Sinn und seine Funktion ohne das Allerheiligste verlieren würde, so eben nach Meinung Rabbi Akivas würde auch die hebräische Bibel ihren Sinn, ihre Funktion verlieren, würde man das Hohelied ausschließen. Dann wird noch angefügt ein Statement eines anderen Rabbiner, der Rabbi Akiva ganz bewußt widerspricht und sagt, nein lieber Akiva, so war es nicht, man hat gestritten: um die Kanonizität des Hoheliedes. Und damit, um die Frage abschließend zu beantworten, können wir ein weiteres Beispiel dafür finden, daß man also sehr wohl sich nicht darüber im klaren war, ob dieses Buch in den hebräischen Kanon gehört, oder nicht. Die Frage, die natürlich anschließt, ist: Warum war das Buch für Rabbi Akiva und andere Rabbiner so wichtig, daß sie das Buch auf jeden Fall im Kanon aufnehmen wollten.

U: Ja, diese Frage wollte ich Ihnen stellen. Warum war sie ihnen das Allerheiligste.

H: Gut, da werde ich ihnen gleich antworten darauf. Das hängt eben mit der Auslegungstradition zusammen. Sie können davon ausgehen, daß man das Hohelied nicht als eine Sammlung weltlicher Liebeslieder in den Kanon aufgenommen hat. Für das Judentum, wie später auch für das Christentum ist die allegorische Deutung grundlegend geworden. Die Allegorie - oder die Methode nennt man auch Allegorese - ist vom griechischen abgeleitet, und bedeutet wörtlich übersetzt die anderssagende, oder die anderslesende - D.h. daß wir den Text des Hohenliedes dechiffrieren müssen. Es gibt einen Code, und für diesen Code brauchen wir Passwörter, so wie beim Computer, und dieser Code beim Hohenlied ist äußerst einfach zu knacken, man setzte ein für den Geliebten Gott und für die Geliebte Israel. Auf den ersten Blick hin ein wirklich einfacher Code. Was heißt das aber konkret jetzt für die Auslegung des Hohenliedes. D.h. daß man sich bemüht die Beziehung als Liebesbeziehung verstanden zwischen Gott und Israel in das Hohenlied hineinzulesen. D.h. all das, was Israel wichtig ist, in seiner Geschichte mit seinem Gott, ist im Hohenlied wiederzufinden. Und die Kunst des Exegeten, des Interpreten der hebräischen Bibel, des Hohenliedes besteht darin die Geschichte Israels in diesen Liebesliedern wieder zu finden. Der Bogen dieser Auslegungen spannt sich dann von den wichtigen und entscheidenden Ereignissen in Israels Geschichte, das heißt von der Patriarchenzeit, d.h. von Abraham, Isaak und Jakob, d.h. vor allem auch der Knechtschaft in Ägypten und der Befreiung aus Ägypten - nebenbei bemerkt wird auch heute im synagogalen Ritus am Passahfest, das hängt sicher auch mit der Auslegungstradition zusammen, das halt die Ereignisse in Ägypten, die Befreiung aus Ägypten eine zentrale Rolle spielt, bei der Auslegung des Hohenliedes. Es gehören dann aber auch die Schattenseiten Israels Geschichte dazu. Es gibt ja in dem Text dieser Liebeslieder durchaus auch dunkle Stellen, und dunkle Ereignisse, die entsprechend dann von den Interpreten ausgedeutet werden.

U: Ich vermute einmal, daß sicher diese Stellen vorkommen, wo Sulamith, d.h. das Volk Israel den Geliebten sucht, und ihn nicht findet.

H: Ganz genau.

U: Dann in die Stadt hinausgeht, und von den Wächtern geschlagen wird. Das wäre ja eine ganz schönes Beispiel für eine Krise.

H: hier im fünften Kapitel - wo auch ganz drastisch diese

Situation geschildert wird. Vielleicht kann ich das ganz kurz vorlesen. Da steht: Da fanden mich die Wächter, d.h. heißt mich - die Wächter bei ihrer Runde durch die Stadt. Sie schlugen, ja sie verletzten mich. Das Gewand entrissen sie mir, die Wächter der Mauern. Hier also wird berichtet von der Geliebten, wie sie Mißhandlungen erleidet, durch die offiziellen Hüter, Wächter der Stadt, gedeutet wird diese zum Beispiel in der aramäischen Übersetzung des Hohenliedes, die alles andere ist als eine wörtliche Übersetzung, eher eine Ausdeutung des Hohenliedes - auf Israels ich möchte sagen auf Israel Katastrophen, auf die babylonische Gefangenschaft, Zerstörung Jerusalems durch die Babylonier, unter Nebukatnezar, das ist der Anknüpfungspunkt. Und wenn dann vorher positive Ereignisse geschildert werden, etwa zu Beginn des Kapitels, wenn es heißt beispielsweise, Ich komme in meinen Garten, Schwester, Braut, ich pflücke meine Myrrhe, den Balsam, so kann sich ja schon fast denken, wohin dieses Stück gehören könnte, denn Myrrhe hat ja auch eine Bedeutung im Tempelkult, im Weihrauch und so weiter und so fort. Also hier finden sich Anknüpfungspunkte für die Bedeutung des Hohenliedes etwa auch auf Zeit, wo der Tempel bestand, und in der Tempelkult funktioniert hat.

U: Nun sind in diesem Buch ja auch beschrieben, man kann das ruhig so sagen, eindeutig sexuelle Tätigkeiten. D.h., wenn man das anwendet auf diese Allegorie, Gott kommt zu seiner Geliebten, dem Volk Israel, dann finden auch Zeugungsakte statt. Was in der christlichen Geschichte ja dann zu Zeugung von Christus, des Messias führt.

H: Ja, von Zeugungsakt selbst ist im Hohenlied nicht die Rede. Es ist angedeutet die Liebe, aber eben die Liebe, die noch nicht erfüllt ist, das Suchen spielt hier eine große Rolle. Aber auch diese, wenn sie so wollen, drastische Liebeserotik ist kein Problem in der jüdischen Auslegungstradition. Da finden sich in der hebräischen Bibel auch an anderen Stellen Bilder und Metaphern. Wenn beispielsweise bei dem Propheten Hoseah die Beziehung Israels zu seinem Gott verglichen wird, mit der Beziehung einer Dirne, die Fremden hinterher läuft, d.h. in diesem Fall ist natürlich gemeint, daß Israel fremden Göttern hinterher läuft, und solche Bilder haben wir auch bei anderen Propheten, bei Jeremiah oder Ezechiel, d.h. es gibt in der jüdischen Auslegungstradition auch schon vor dem Hohenlied Beispiele dafür, daß man das Verhältnis Israels zu seinem Gott durchaus mit dem Metaphern aus dem Bereich der Liebeslyrik beschreiben kann.

U: Aber dennoch angeschnitten damit, es gibt ja auch eine messianische Deutung dieses Textes in der jüdischen Auslegungstradition. Auslegungsgeschichte, Entschuldigung.

H: Das ist ein ganz wesentlicher Bestandteil in der jüdischen Auslegungstradition. Die Interpretation des Hohenliedes, der Rückblick, wie ich Ihnen gerade geschildert habe, der Rückblick in die Geschichte geschieht nicht, um von guten alten Zeiten zu träumen, sondern stets, weil man in diesem Rückblick Trost sucht für die Gegenwart, beziehungsweise Hoffnung gewinnen möchte, für die messianische Zeit. Das ist ein ganz ganz wichtiger Aspekt in allen Auslegungen des Hohenliedes, in den Übersetzungen, die ich schon genannt habe, in den Targum oder den großen Midrash-Werken, den rabbinischen Kommentaren zum Hohenlied, das läßt sich weiter verfolgen in mittelalterlichen Auslegungswerken, wo dieser

messianische Aspekt eine ganz ganz zentrale Rolle spielt.

U: Die allegorische Auslegung hat - so weit reichen meine Informationen - ungefähr gedauert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts oder Ende des 18. Jahrhunderts. Also mit der Übersetzung von Herder sei auch in der jüdischen Theologie diese allegorische Deutung zurückgetreten zugunsten einer Ausdeutung im Literalsinn, im erotischen Sinn. Stimmt diese Beobachtung.

H: Nun in der Neuzeit fächert sich die Interpretation im Judentum auf, eigentlich schon früher, eigentlich schon auch im Mittelalter. In bestimmten Zeiten werden eben neue Aspekte betont. Man kann für das Mittelalter schon sehen etwa mit der Rezeption aristotelischer Philosophie, dann kann man auch in diese allegorische historische Auslegung aristotelische Philosophie einbauen, man kann philologische Aspekte betonen, man kann das Hohenlied in einen ganz anderen Kontext stellen, in den mystischen Kontext. Übrigens ist das eine Tradition, die sich auch schon im antiken Judentum nachweisen läßt, man kann dann natürlich auch in der Neuzeit die Interpretationen aufgreifen seit Herder, die das Hohelied als weltliches Lied liest. Das ist in verschiedenen Gruppen des Judentums sicher unterschiedlich rezipiert. Im orthodoxen Judentum wird man auch weiter an allegorischen Auslegungen festhalten. B.z.w. versuchen, in die theologischen Auseinandersetzungen um das Hohelied die heute gängige profane Deutung miteinzubeziehen.

...

U: Warum gibt es denn in der jüdischen Tradition in der Synagoge keine Vertonungen des Hohenliedes, in der christlichen Kirche sind in der Zeit vom 15. bis zum 17. Jh. ich möchte sagen hunderte von solchen Vertonungen angefertigt worden, in Auftrag gegeben worden, und im jüdischen Umkreis findet man eigentlich kein einziges.

H: Was die Musik und die Synagoge angeht, so zunächst zu sagen daß das bis in die Neuzeit sicher richtig ist. Musik gab es im Tempel, es gab die Leviten, die bestimmte Aufgaben zu erfüllen hatten im Bereich des Tempeldiensten, wir hören auch bei den Psalmen von vielen Musikinstrumenten, oder wir hören, daß man einen Psalm nach der Weise der Hindinnen vortragen soll, und wir natürlich nicht wissen, was das bedeutet, jedenfalls ist dieser Begriff ein eindeutiger Hinweis darauf, daß es Musik im Tempel gab. Und mit der Zerstörung des Tempels hat man diese Tradition in der Synagoge nicht fortgesetzt. Bis auf das Shofa-Blasen an Rosha-shana (?), d.h. am Neujahrstag. Erst in der Neuzeit, d.h. in der Neuzeit, im 19. Jahrhundert mit den Reformgemeinden, die zuerst in Deutschland entstanden sind, ändert sich die Einstellung zur Musik, und in Reformsynagogen findet man ja auch die Orgel, die gespielt werden kann.

U: Innerhalb der christlichen Auslegungsgeschichte hat man in diesem Text zwei Geliebte gefunden. Eine schwarze Geliebte und eine weiße Geliebte, die schwarze Geliebte wurde als die Synagoge indentifiziert, die vor Gott in Ungnade gefallen ist, weil sie den Messias nicht erkannt habe, deswegen: "meine Brüder zürnten mit mir" - und auf der anderen Seite die weiße Geliebte, das war die Kirche, oder später dann Maria. Ist ihnen bekannt wie auf solche Auslegungsversuche die jüdische Synagoge oder die Rabbiner reagiert haben. Was denen das mehr oder weniger egal, solange sie in Ruhe gelassen wurden oder haben sie gesagt, nein, so kann man

das nicht sehen.

H: Also zunächst ist einfach zu sagen, daß die christliche Tradition einfach den Code geändert hat, von dem ich vorhin gesprochen hab. Den Code, das eben in dem Geliebten Gott zu sehen ist, und in der Geliebten Israel, wird nun ersetzt durch eine Code, daß der Geliebte mit Christus zu identifizieren ist, und die Geliebte die Ecclesia, die Kirche, die christliche Kirche ist. Diese Auslegungstradition läßt sich am deutlichsten noch bei dem Kirchenvater Hypolit von Rom nachweisen, im 3. Jahrhundert, der dieses Hohelied in dem nur fragmentarisch erhaltenen Kommentar von ihm deutet auf Christus im Zwiegespräch mit der Synagoge und der Ecclesia, d.h. ein Thema klingt hier schon an, daß dann im Mittelalter sehr viel stärker rezipiert und aufgenommen wird im christlichen Bereich, und eben hineingestellt wird in diesen großen Kontext der antijüdischen Polemik. Grundsätzlich ist dazu zu sagen, zu der jüdischen Tradition des Hohenliedes daß man das Hohelied meines Wissen bei weitem weniger oder garnicht in diesen Horizont in diesen Kontext gestellt hat. Die Auslegung läuft so weiter, wie ich sie vorhin skizziert habe.

...

U: Ich habe eine Auslegungsform gefunden - Ringren ist das - ich weiß nicht, ob dieser Forscher ihnen etwas sagt - der versucht das Hohelied sehr auf ägyptische resp. na ...

H: Mesopotamische?

U: Ja, mesopotamische Götterhochzeiten resp. Riten zu beziehen. D.h. da ist die Geliebte, die ihren Geliebten sucht, nicht Israel oder Jahwe oder Gott, sondern es ist Istar und Tamuz.

H: Jahwe, den Namen sollte man nicht gebrauchen, weil man ihn nicht ausspricht im Judentum. Jot eh wa fe sagen, das Tetragramm abgekürzt, die Buchstaben nur, ist das bekannt, oder adonai. Die Juden schreiben das ...

U: Ich wiederhole die Frage. Es gibt diese Auslegung, oder der Versuch einer historischen wissenschaftlichen Auslegung, daß es sich im Ursprung um Texte handelt, die im Umkreis des Ischtar und Tamuzkultes angesiedelt sind, d.h. die Götterhochzeit zwischen Himmel und Erde, wo sich in vielen Mythologien Parallelen anbieten, man denke nur an Orpheus und Eurydike, oder auch an Zeus, der da des öfteren auf die Erde kam, und sich da seine schönen Mädchen heraussuchte,

H: ... und auch Knaben, Ganymed ja ...

U: Und auch Knaben, warum nicht auch dieses. Da war ja alles durch die Kultur der Griechen bedingt. Und da meinte der nun, daß nun dieser Redakteur dieser Gedichte, wann auch immer das genau stattgefunden hat, es gibt ja verschiedene Datierungsversuche, die einen sagen im 6. vorchristlichen Jahrhundert, die anderen sagen im 3. vorchristlichen Jahrhundert, manche sagen noch früher, manchen sagen teils teils, und so weiter. Aber grundsätzlich die Idee war diese außerjüdischen Texte, oder die Texte, die außerhalb der jüdischen Tradition und Geisteswelt entstanden, praktisch zu parodieren. Um sie dadurch für die Liebhaber, oder Anhänger dieser Texte innerhalb der jüdischen Geisteswelt zu gewinnen.

H: Ja, die Bibelwelt hat viel spekuliert, über das Hohelied. Die

Frage, warum das Hohelied in den hebräischen Kanon gekommen ist, hat dann auch zu ganz koriosen zum Teil Forschungsergebnissen geführt. Man wollte beispielsweise wie sie angedeutet haben, in dem Lied eine Hochzeit, eine hieros gamos, ein heilige Hochzeit wiederfinden, wie sie tatsächlich bezeugt ist im mesopotamischen Bereich. Etwa im Tamuz-Kult, der auch von der hebräischen Bibel, natürlich polemisch, erwähnt wird bei Ezechiel. Das mag sein, daß einzelne Lieder solch einen religionsgeschichtlichen Hintergrund haben. Das ist sicher richtig, und völlig legitim, die Lieder zu vergleichen mit Liebeslyrik zu vergleichen, wie wie sie etwa auch aus Ägypten kennen, und da lassen sich in der Tat zum Teil ganz erstaunliche Parallelen feststellen. Man kann aber sicher sein, daß man das Hohelied nicht in den Kanon der hebräischen Bibel aufgenommen hat, als einen Text, der ursprünglich mit einem hieros gamos verbunden gewesen ist. Wenn man das gewußt hätte, dann wäre er sicher nicht in die hebräische Bibel hineingekommen. Die andere Sache ist, daß solche Auslegungen ja immer auch mit sehr viel Unwägbarkeiten verknüpft sind. Man kann spekulieren, und das ist sicher sehr legitim, aber für die jüdische spätere Auslegungstradition führen diese Spekulationen nicht weiter. Sie sind wichtig im Kontext der modernen Bibelwissenschaft, die natürlich auch wissen möchte genauer, wann sind die einzelnen Liebeslieder zu datieren, und da gibt es - wie angedeutet - sehr unterschiedliche Meinungen, die einen sagen, schon fast in Salomos Zeiten selbst, die anderen anderen sagen nach der Rückkehr aus dem babylonischen Exil, in persischer Zeit also. Ich persönlich nehme an, daß die Redaktion sicher erst in dieser Zeit stattgefunden hat, weil wir hier auch persische Lehnwörter haben, z. B. den Begriff pardes, d.h. Paradies, das ist ein sicheres Indiz dafür, daß die Endredaktion der Lieder in dieser Zeit anzusiedeln ist, vielleicht sogar noch etwas später, schon unter Einfluß des hellenistischen Kulturkreises, weil ja auch Anklänge an hellenistische Vorstellungen im Hohenlied wiederzufinden sind. Das ganze aber haben wir uns so vorzustellen, daß wir es hier mit einer Sammlung von sehr verschiedenen Liedern zu tun haben, die aus sehr unterschiedlichen Zeiten und auch Kontexten stammen.

...

H: Neben der historisch-allegorischen Ausdeutung des Hohenliedes gibt es im Judentum auch einen mystischen Strang der Hohenlieddeutungen. Das könnte man vielleicht an einem Beispiel illustrieren. Im fünften Kapitel wird der Geliebte beschrieben, den Anfang lese ich kurz vor, Mein Geliebter ist weiß und rot, ist ausgezeichnet vor 10-Tausenden, sein Haupt ist reines Gold, seine Locken sind Rispen, rabenschwarz, seine Augen sind wie Tauben an Wasserbächen, und so weiter. In der traditionellen historisch-allegorischen Ausdeutung wird dieses Stück auf die Thora übertragen, das Haupt, das goldene Haupt wird verglichen mit der Thora, die daran anschließende Beschreibung des Geliebten wird Zug um Zug umgedeutet auf die Thorafrömmigkeit. Daneben gibt es in den ältesten mystischen Texten eine Deutung, die das was wir so gemeinhin über das antike Judentum wissen, sprengt. Hier wird in der Tat das Bild des Geliebten ganz anthropomorph, d.h. in ganz menschlicher Weise auf Gott übertragen. Wie das konkret aussieht. Dieser Text ist verbunden mit einer Beschreibung der

thronenden Gottheit, wobei die einzelnen Körperglieder dieser Gottheit genannt werden. Die Texte, die man im hebräischen Shiokhomar (?), d.h. das Maß der Gestalt, geben also ganz konkret Maßangaben wieder für den Kopf, für die Augen, für die Nase und so weiter und so fort. Darüber hinaus sind die einzelne Körperglieder auch mit geheimen Buchstabenkombinationen gekennzeichnet. Und man kann sich gut vorstellen, daß nicht erst heute die Interpreten dieser mystischen Tradition darum bemüht sind den Schlüssel zu finden, was dahinter eigentlich steckt, hinter diesen Maßangaben oder auch diesen Geheimnamen. Die Texte haben in der jüdischen Tradition sowohl immer wieder von neuem theosophische oder auch mystische Deutungen provoziert, wie sie andererseits auch auf heftige Abwehrreaktionen gestossen sind. Das zeigt sich beispiel in den Jahrhunderten der Karäer (?), einer charismatischen Bewegung im Judentum, die mit Vorliebe das rabbinische Judentum attackiert haben, am Beispiel dieser anthropomorphen Beschreibung Gottes. Das ist unzumutbar für sie gewesen, das ist unjüdisch, das ist antijüdisch, wie ein Gelehrter, ein jüdischer Gelehrter des 19. Jahrhundert es einmal formuliert hat. Es ist aber eine Tatsache, daß diese Texte, d.h. das Hohelied in Verbindung mit den Spekulationen um die Maße der thronenden Gottheit eine Schlüsselfunktion auch hat in der esoterischen Tradition des Judentums. Das wird fortgesetzt im Mittelalter in der Kabbala, die ja vielen bekannt ist, dem Namen nach, dort werden neue Aspekte in die Interpretation mit eingebaut. Spekulationen über die zenzefirot (?), d.h. den Wirkungsweisen Gottes, die hier wichtig sind. Und dieser Traditionsstrang läuft eben weiter, wobei in späterer Zeit in der Zeit der Mystik von Svat (?), das ist ein kleiner Ort in Nordisrael, in Galiläa, wo im 16. und 17. Jahrhundert allerdings auch heute noch ein kabbalistischen Wirkens entstanden ist, wo dann eben auch stärker noch erotische Metaphern und Bilder in die kabbalistische Ausdeutungen des Hohenliedes mit aufgenommen werden. Wir sehen aber, daß Hohenlied wie im Christentum, so auch im Judentum im Bereich der Mystik, ja ich möchte sagen, eine Schlüsselfunktion hat.

U: Können sie da ein Beispiel nennen für so einen Enschlüsselungsversuch für so einen Geheimnamen. Was heißt Geheimname, versucht man da nun die Buchstaben auf bestimmte Zahlen zu bringen, und die Zahlen wiederum auf Buchstaben, oder wie funktioniert so etwas, so ein Verschlüsselungsversuch.

H: Solche Methoden der Buchstabenverschlüsselung kennen wir aus der praktischen Kabbala des Mittelalters. Inwieweit sie für die frühe jüdische Mystik anzuwenden ist, ist sicher umstritten, und in vielen Fällen müssen wir davon ausgehen, daß es sich eher um verballhornte griechische Namen und andere Begriffe sind, die hier in die Texte eingedrungen sind. Im konkreten Falle der Ausdeutung des Hohenliedes mag man davon ausgehen, daß Zahlenharmonien stehen hinter diesen Beschreibungen der Gottheit, deren Körperglieder mit Maßangaben gekennzeichnet sind. Auf der anderen Seite zeigen diese Texte auch die gegenläufige Tendenz. Das ist auch wichtig, hervorzuheben. Die Provokation, die dieser Text darstellt, daß man hier ein ganz anthropomorphes, ein ganz menschliches Bild von Gott sich macht, wird dadurch wieder aufgehoben, daß man die Maße ins Unendliche steigern möchte. D.h., es gibt da ein Textstück, was da eingeschoben ist, und deutlich macht, daß die Maße, wie sie im Shienkomar (?) enthalten

sind, nicht menschliche Maße sind, sondern göttliche Maße, und dann verweist man auf ein Bibelzitat, wo die Elle Gottes schon vom einen Ende der Welt zum anderen geht, und wenn man das überträgt auf die zuvor genannten Maße, so ist hier wieder - ich möchte sagen, das Verständnis von konkreten Zahlen gesprengt. Dennoch fragt man sich natürlich woher kommen solche Spekulationen. Wo ist der Sitz im Leben dieser Tradition. Da gibt es in der gegenwärtigen Forschung Tendenzen, daß man es deutlicher vergleicht Vorstellungen bei den Gnostikern in der Antike, daß man versucht hier auch in der Umwelt Israels nach Parallelen zu suchen, es gibt auch jüdische Randgruppen, die durchaus in ähnlicher Weise spekuliert haben. Es gibt christliche Gruppen, die in dieser Weise spekuliert haben, über Christus oder auch über den heiligen Geist. Die Gruppe der Elkeasiten (?), das sind religionshistorische Fragestellungen, die versuchen, der Herkunft dieser Texte nachzugehen. Wichtig für uns, ist zu sehen, daß der Text, bevor er eine Karriere gemacht hat in der jüdischen Mystik des Mittelalters.



Lesejahr A

Schwarze Schönheit

von Thomas Staubli

Bibel: Schwarz und anziehend

Kleider konnte im Alten Orient nur tragen, wer sie sich leisten konnte. Sie waren nicht nur schützende Hülle, sondern auch Zeichen des sozialen Status. Arme mussten oftmals den einzigen Mantel, den sie besaßen, verpfänden. Ein Gesetz legte fest, dass er dem Gepfändeten am Abend zum Schutz vor der nächtlichen Kälte zurückgegeben werden musste (Ex 22,25f.; Dtn 24,12f.). Der soziale Status spiegelte sich somit auch in der Hautfarbe. Wer mit wenig Kleidern auf dem Feld arbeiten musste, war der Sonne ausgesetzt und dunkel, wer sich ein Leben mit Kleidern in der Stadt leisten konnte, hatte eine helle Haut. Unter den vornehmen Töchtern Jerusalems war die braun gebrannte Weinberghüterin somit eine exotische, fast etwas verwegene Erscheinung. Dies ist allerdings nur eine Interpretation der kurzen Lesung, die uns die Übertragung der EÜ nahe legt.

Anders sieht es aus, wenn wir den hebräischen Text etwas ernster nehmen. Als «schwarz und anziehend» stellt sich die selbstbewusste Sprecherin im Hld vor. Der Vergleich mit den langen, dunkeln Ziegenhaartzelten der Kedariter in der fernen syrischen Steppe, betont aus Jerusalemer Perspektive ihre exotische und faszinierende Andersartigkeit, die sie mit den Schwarzen Göttinnen (vgl. Kasten) gemein hat. Ersetzen wir «die Sonne hat mich verbrannt» durch «die Sonne hat mich erspäht», wie es der hebräischen Vorlage entspricht, so werden wir auf die Sonne unter ihrem Aspekt der richterlichen Instanz (vgl. SKZ 3/1998) verwiesen. Was bringt sie an den Tag? Auf Geheiss ihrer Brüder sollte die Sprecherin Weinberge hüten, was normalerweise Männerarbeit ist (vgl. Hld 8,11f. Jes 27,2f.), zum Schutze vor Wildschweinen (Ps 80,14) und Füchsen (Hld 2,15). Stattdessen hütete sie nicht einmal ihren eigenen Weinberg, Metapher für ihre Reize (vgl. Jes 5,1f; 27,2; Hld 8,12), wie sie mit keckem Stolz mitteilt, der ihre exotische Attraktivität noch erhöht.

Kirche: Schwarz aber schön

«Nigra sum, sed formosa», übersetzte Hieronymus und steht damit in einer langen patristischen Tradition, die die Kombination der Begriffe «schwarz» und «schön» nur als Paradox verstehen konnte. Worauf aber sollte der Gegensatz hinweisen? Der Alexandriner Origenes erklärt es in seinem berühmten Hld-Kommentar so: Die schwarze Schulamit ist die noch in Sünden verstrickte Heidenkirche, die im Alten Testament durch weitere schwarze Gestalten wie die Königin von Saba, Ebed-melek, den Beschützer Jeremias (Jer 38f.; vgl. SKZ 3132/1998), oder die kuschitische (äthiopische) Frau des Mose (Num 12,1) repräsentiert ist. Durch das Blut Christi wurde sie reingewaschen und weiss. Deshalb heisst es am Schluss des Hohenliedes: «Wer ist diese, die nun weiss gemacht heraufsteigt» (Hld 8,5 in der Übersetzung der Septuaginta). Ganz anders interpretierte der Syrer Theodor von Mopsuestia die Stelle, in dessen Heimat dem Hld verwandte Lieder noch als Liebes- und Hochzeitslieder gesungen wurden. Er hielt sie für eine lyrische Replik Salomos an aristokratische Kreise in Jerusalem, die die dunkle Hautfarbe der Pharaonentochter, die er heiratete, kritisierten. Während Theodors Erklärung vom Konzil in Konstantinopel 453 n. Chr. als «infanda auribus christianorum» auf den Index gesetzt wurde, gilt Origenes' antijudaistische und rassistische Interpretation bis heute als Meisterwerk der Auslegungskunst.

Welt: «Black is beautiful!»

Afrikaner/Afrikanerinnen, die in von Weissen dominierten Gesellschaften jahrhundertlang zu spüren bekommen hatten, dass sie weniger oder nichts Wert sind, lernen in einem mühsamen Prozess der Emanzipation, der noch längst nicht abgeschlossen ist, Selbstachtung. Sie legen ihre weissen Verhaltensmuster und Brillen ab und entdecken ihren schwarzen Körper, ihre schwarze Seele und ihre schwarze Geschichte. Auf diesem Weg des Coming-out spielten nicht nur bekannte Männer wie Martin Luther King und Malcolm X eine Rolle. Ebenso bedeutend, wenn nicht wichtiger, sind Frauen wie Sojourner Truth (ca. 1799/1883), die noch als Sklavin geborene Prophetin der Antisklaverei-Bewegung, Anna Julia Cooper (1858/1964), eine der ersten schwarzen Professorinnen und eine hervorragende Erzieherin, Ida B. Wells Barnett (1862/1931), die Anführerin des Anti-Lynch-Feldzuges der 1890er Jahre und Fannie Lou Hamer (1917/1977), die «First Lady of Civil Rights». Mit dem Befreiungsruf «Black is beautiful!» brachten die schwarzen Juden aus Harlem unter der Führung von W. A. Matthew die emanzipatorischen Bemühungen auf den Punkt. Sie entliehen den Slogan direkt dem Hohenlied und bezogen ihn auf Salomo, der für sie ein Schwarzer war und die schwarze Königin aus Saba liebte. Für die schwarze brasilianische Grundschullehrerin, Journalistin und Dichterin Geni Guimarães gibt das Negerin-Sein dem Alltag seine Würde, wie sie in ihrem Gedicht «Integrität» darlegt (vgl. Lit.): «Negerin sein/ In der ruhigen lauen/ Integrität der Tage./ Negerin sein/ Mit Kraushaar/ Und glänzendem Rücken/ Leichtfüssig auf allen Wegen./ Negerin sein/ Mit Negerhänden/ Mit Negerbrüsten/ Mit Negerseele./ Negerin sein/ Im Gang/ Im Gang/ In der schwarzen Empfindsamkeit./ Negerin sein/ Von allen Seiten/ Im Weinen und im Lachen/ In Wahrheit und Lüge/ Wie alle Wesen, die diese Erde bewohnen./ Negerin/ Reines Afro-Negerblut/ In vollem Strahl/ Aus allen Poren.»

Literaturhinweis: Moema Parente Augel (Hrsg.), Schwarze Poesie Poesia negra, St. Gallen/Köln/São Paulo 1988.

Schwarze Göttin

Ein schwarzer Faden zieht sich durch die Geschichten der Religionen: Der Faden der Schwarzen Göttinnen, die Gestaltwerdung des geheimnisvoll Göttlichen, des ganz Anderen. In schwarzer Erscheinung wurde in Ägypten die verklärte Königin Ahmes Nefertari, die Patronin der thebanischen Nekropolen im Ornat der Muttergöttin mit der Geierhaube, in Harran die Liebesgöttin Ishtar und im gesamten Mittelmeerraum die mit ihr verwandten Göttinnen Isis, Kybele, Demeter, Diana, Aphrodite und Venus verehrt. Die christianisierte Form der Schwarzen Göttin ist die Schwarze Madonna, die von Einsiedeln bis Czenstochau und von Monserrat bis Loreto weitherum verehrt wird, ob nun die schwarze Farbe der Madonna mit dem Hld bzw. der lauretanischen Litanei, einem vom Himmel gefallenem Stein (Meteor) oder schlicht mit dem Kerzenruss erklärt wird. Die Muslime, denen die Verehrung des Göttlichen unter Menschengestalt verboten ist, pilgern zum Schwarzen Stein in Mekka und die Hindus verehren bis heute mit Inbrunst die schauerlich-faszinierende schwarze Kali in Kalkutta.

© Schweizerische Kirchenzeitung - 1999

Alessandro Grandi(ca.1575-1630):

"Tota pulchra es",aus:Motetti a voce sola,Venedig,1621

"O quam tu pulchra es",aus:Ghirlande sacre scielta...,Venedig 1625

Giovanni Antonio Rigetti(1615-1649):

"Quasi cedrus",aus:Motetti a voce sola,Venedig,1643

Steffano Bernardi(ca.1580-ca.1636):

"O dulcissima dilecta mea",aus:Seconda raccolta de sacri canti...

Venedig,1624

Giovanni Bassano(ca.1558-1617):

Diminution über"Introduxit me rex" von Palestrina,für Sopran und Bass.

aus:Motetti madrigali et canzone francese...,Venedig,1591

Giovanni Paolo Cima(ca.1570 - ?):

"Adjuro vos filiae Hierusalem"

"Surge propera amica mea"

Sonata per Cornetto e Violone

aus:Concerti ecclesiastici...,Mailand,1610

Ricercare a quattro,aus:Regola del contrapunte...,Mailand,1622

Girolamo Frescobaldi(1583-1643):

Canzon prima per basso solo,aus:Canzoni da sonare...,libro primo,

Venedig,1634

La Bergamasca,aus:

Johann Hieronymus Kapsberger(ca.1580-1651)

"Anima mea liquefacta est"

"Nigra sum sed formosa"

aus:Libro primo di motetti passeggiati,Rom,1612

Tarquino Merula(?-ca.1652)

"Nigra sum sed formosa"aus:Motetti e sonate libro primo,Venedig,1624

Giovanni Martino Cesare(ca.1590-1667)

Canzone"La Foccarina"

Canzone"La Hieronyma"

aus: Musicali melodie ...,München 1621

Das "Hohelied Salomon", auch das "Hohe - lied der Liebe " genannt, hebt sich durch einige Besonderheiten von den anderen Büchern des Alten Testaments ab. Es erzählt nicht die Geschichte Israels, so wie die fünf Bücher Mose, auch ist es kein hymnischer Text, wie die Psalmen. Es hat überhaupt recht wenig mit geistlichen Dingen zu tun, das Wort "Gott" kommt im ganzen Text sogar kein einziges Mal vor. Das "Hohelied" handelt in aller Offenheit und ohne moralisierende Vorbehalte von der Liebe zwischen Mann und Frau und von der Sehnsucht und dem Verlangen der Liebenden.

Entstanden ist es wahrscheinlich um 400 v. Chr., König Salomon kommt als Autor also auch gar nicht in Frage. Das "Hohelied" ist eigentlich kein zusammenhängendes Lied, sondern eine Sammlung von Liedern, die in acht Kapiteln zusammengefasst wurden. Warum es überhaupt in die Bibel aufgenommen wurde, ist unter den Theologen umstritten. Entscheidend war wohl, daß es von Anfang an allegorisch gedeutet wurde. Die Personen der Dichtung (Freundin und Freund) wurden interpretiert als Israel und Jahwe, oder als Israel, das den Messias erwartet. Die Beliebtheit, die das Hohelied in Israel erlangte, zeigt sich auch darin, sich daß einige Kapitel des Buches Sirach dem Wortschatz und dem Stil des "Hoheliedes" anlehnen, obwohl dieses Buch der Bibel erst um 180 v. Chr. entstand.

Vom frühen Christentum wurde die allegorische Interpretation des Textes übernommen, aber natürlich christlich umgedeutet in Christus und seine Braut, die Kirche.

Im Laufe des Mittelalters wurde die Geliebte des Liedes mit Maria, der Mutter Jesu, gleichgesetzt. Auf diese Weise fand das "Hohe - lied" Eingang in die Liturgie zu Marienfeiertagen,

aber auch zu Festen anderer Weiblicher Heiliger.

Unter den Komponisten des siebzehnten Jahrhunderts erfreute sich das "Hohelied" besonderer Beliebtheit. Weltliche und geistliche Musik unterlagen nicht der Trennung wie wir sie heute kennen, und der Text, der so eindrücklich von Sehnsucht und Leidenschaft spricht, bot den Komponisten die Möglichkeit, die Ausdrucksmittel des Madrigals und der Oper in die Kirche zu bringen. Chromatik, Dissonanzen, Textdeklamation und zum Teil abrupte Wechsel der Tonart nutzten die Komponisten, um den an Affekten reichen Text zu vertonen, auf eine Weise, die uns heute noch berührt.

Unsere Auswahl von Vertonungen des "Hoheliedes" beschränkt sich auf Komponisten, die aus Italien stammen oder in Italien gewirkt haben.

Im Zuge der Gegenreformation erreichte die Marienverehrung gerade in Italien einen Höhepunkt. So ist es nicht verwunderlich, daß das bekannteste Werk zu Ehren Marias, die Marienvesper von Claudio Monteverdi, neben den Psalmen auch einige Stücke enthält, deren Text nicht zur eigentlichen Liturgie gehört, die aber als Ersatz für die Wiederholung der Antiphonen gedient haben können. Es verwundert nicht, daß einige Stücke Vertonungen von Abschnitten des "Hoheliedes" sind. Eine ähnliche Bedeutung innerhalb der Liturgie können die Stücke, die wir ausgewählt haben, besitzen haben.

Alessandro Grandi hatte verschiedene Posten als Sänger und Kapellmeister in Ferrara und Venedig inne. Im Jahre 1627 wurde er Kapellmeister an Santa Maria Maggiore in Bergamo, wo er 1630 an der Pest starb.

Amtsnachfolger Grandis wurde 1631 Tarquino Merula, der damit beauftragt wurde, die Kapelle am Dom wieder zum Leben zu erwecken. Außerdem wirkte er in seiner Heimatstadt Cremona und war einige Jahre Organist am polnischen Hof in Warschau.

Giovanni Bassano gehörte als Zinkenist dem Instrumentalensemble an San Marco in Venedig an. Bis weit ins achtzehnte Jahrhundert wurde von den Musikern verlangt, daß sie in der Lage sind, während der Aufführung eines Stückes selbständig Verzierungen anzubringen. Bassano veröffentlichte 1591 eine Sammlung mit über fünfzig solcher niedergeschriebenen "Improvisationen" über Motetten und Madrigale von Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts, aus der wir die Diminution über "Introduxit me rex" von Palestrina übernommen haben.

Schon wenige Jahre später überließen es die Komponisten nicht mehr den Musikern solche Diminutionen auszuführen, sie wurden zum festen Bestandteil der Komposition. Johann Hieronymus

in Kapsberger, ein in Italien geborener und aufgewachsener Deutscher, der vorallem für seine Lautenkompositionen bekannt ist, veröffentlichte 1612 ein Buch mit verzierten Motetten, aus dem wir zwei Stücke ausgewählt haben.

Steffano Bernardi wurde in Verona geboren, wo er auch einige Jahre am Dom wirkte. 1622 verließ er Verona, um in den Dienst des Bischofs von Breslau und Brixen, Erzherzog Carl Joseph zu treten. Doch schon 1624 verstarb der Bischof und seine Kapelle wurde aufgelöst. Bernardi wurde nach Salzburg berufen, wo er bis zu seinem Tod, er starb 1636 an der Pest, blieb.

Giovanni Paolo Cima wirkte als Organist an San Celso in Mailand. Seiner Sammlung "Concerti ecclesiastici" fügte er mehrere Instrumentalstücke an, darunter die Sonata per Cornetto e Violone.

Giovanni Antonio Rigatti wurde im Alter von zwanzig Jahren zum Kapellmeister am Dom von Udine berufen. Später kehrte er in seine Heimatstadt Venedig zurück und wurde Sänger an San Marco. 1646 bezeichnete er sich als Kapellmeister des Patriarchen von

er Venedig. Er war außerdem Gesangslehrer am Conservatorio degli Incurabili, in dessen Kirche 1649 begraben wurde. Giovanni Martino Cesare stammte aus Udine, wo er auch

einige Zeit als Zinkenist wirkte. Seit 1611 war er in Deutschland, zuerst in Günzburg, seit 1612 der Münchener Hofkapelle. Obwohl er sich selber geboten hatte in den Dienst des Grafen Ernst von Bückeberg zu treten, den er zu Michaelis 1617 an-treten sollte, erschien er nicht und gab als Grund an, daß er es nicht verantworten könne, einem luther-ischen Herrn zu dienen.

Girolamo Frescobaldi stammte aus Ferrara, wo er aufwuchs und seine erste musikalische Ausbildung er-hielt. 1604 ging er als Organist und Sänger nach Rom, wo er Mitglied der Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia wurde. 1608 wurde er zum Organisten an San Pietro gewählt, ein Amt, das er trotz Unterbrechungen bis zu seinem Tod 1643 inne hatte.

89

lu - ja, alleluia, alleluia, alleluia, alleluia, alleluia, allelu-

90

ia, alleluia, alleluia, alleluia, alleluia, alleluia, alleluia,

95

alleluia, alleluia, alleluia, alleluia, alleluia.

rit.

Empty musical staves for basso continuo, including treble, alto, and bass clefs.

3'30"

Missa Sole... *Handwritten title*

HK

A nima mea a lique facta est ut dilectus meus lo
 cus est a nima a lique facta
 et ut dilectus meus lo... cus est Que sicut
 um E - t
 non inue ni vo caui et non respon dit mihi A diu so ro
 uos fili e He - rusal em si inue ne ri tis dilec.
 tum me:
 um et nunci e

Handwritten notes at the bottom of the page.

Amore benedice

Coro

HK

19

A handwritten musical score for voice and piano. The score is enclosed in a rectangular border. It consists of two systems of staves. The first system has a piano accompaniment staff (treble clef) and a vocal staff (soprano clef). The piano part features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together. The vocal part has a few notes, including a long note with a fermata. The second system also has a piano accompaniment staff and a vocal staff. The piano part continues with a similar melodic texture. The vocal part has lyrics written below the notes: "Quia Amore Lan- guo Quia Amore Lan- gue". There are some circled notes in the vocal part. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef, a bass clef, and a 2/4 time signature. The music consists of a melody in the treble and a bass line in the bass.

8)

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble clef, a bass clef, and a 3/4 time signature. The music includes a melody in the treble and a bass line with numerical figures (6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6) written above the notes.

9)

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble clef, a bass clef, and a 7/8 time signature. The music consists of a melody in the treble and a bass line in the bass.

10) Niyra sum sed famosa

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble clef, a bass clef, and a 7/8 time signature. The music includes a melody in the treble with lyrics and a bass line. The lyrics are "Niyra sum set for- una - - - - - su, niyra sum sed for- una - - -". There are also markings "geschl. v!" above the melody.

20

sa filiae, filiae, fili-ae, fili-ae Hieru-sa lem a-nunci-
(6) *h. h. h.*

21

a - - - be - - - di - - - ce - - - do me-o
6

22

a-nunci-a - - - ce - - - di - - - ce - - - do me-o
(41)

23

a-nunci-a - - - ce - - - di - - - ce - - - do me-o
(41)

qua magna caritatis sit inceditur

6)

quam magnum quam magnum caritatis sit in

7)

Schritte

-cendum caritatis sit in - - di - um

et ingens amoris flamma

8)

et ingens amoris flamma

sum nigra sed fulgida

9)

sum nigra sed fulgida

1)

sa, sum nigru sad for-mo-se admi-ra - - -

2)

mimi gences, admi-ra - - -

36

mimi gences, sum nigru sad for-mo-se, admi-ra

0

mimi gences Alleluia, Alleluia

4

Isaak-Ensemble
Cassette Seite 2
000

010

E: Einige Lieder Hören mit Halleluja auf!
V: Und das ist dann praktisch auch so ein Höhepunkt. Und das Halleluja ist dann oft auch in geistlichen Kompositionen sehr virtuos. Wahnsinnig pompös. Oder virtuos in Koleraturen gezeichnet.

...

038

E: Koleraturen sind sehr lange. das ist das außergewöhnliche - manchmal nicht enden wollende Koleraturen. Auch über Höhen und tiefen - hier auch wupp rauf und wieder runter - oder auch Triller --

V: Tremoli --

U: eine atemlänge -

E: die teilt man sich ein.

E: Taktstriche kommen erst später.

U: Koleraturen kommen eher in der weltlichen Literatur vor!

V: Eher in der weltlichen, außer bei diesen Halleluja.

90 (die Stelle ist schön, da sie übersetzt)

E: Was sehr bezeichnet ist bei diesem Lied, wo sie ihn sucht, ich rief ihn aber er antwortet nicht. echowirkung, das ist richtig auskomponiert. Sobald der Freund auftaucht, eine sehr lange Koleratur.

U: Was bedeutet das in Sekunden.

E: Ein Fünftel des Liedes.

100

Textauswahl mitten drinn rausgegriffen ... Wenn ihr ihn trifft, dann sagt ihm, dann kommt dann Chromatik. Das ist ganz großer Bruch, sagt ihm, dann beschreibt sie sich - wir sprechen jetzt von Hyronimus Kapsberger, der geboren ist in Italien. Das ist alles um 1600. 17. Jahrhundert.

140

V: weil die Marienverehrung in Zuge der Gegenreformation in Italien besonders stark.

165

E: Sie ist immer gleich der Ausbund von Schönheit, von Sehnsucht, sie sehnt sich ja auch nach ihm. Das ist sofort erkennbar aus welcher Zeit es ist. Es werden eben besonders extreme Mittel eingesetzt, eben diese Koleraturen, oder Tonartenwechsel.

180

E: Ja auch eine dramatische Darstellung, auch mit Abschnitte, ganz nach Text.

U: Ihr hattet erzählt, daß es ungeheuer viel vertont wurde aus diesem Text ...

210

V: Es gibt so ungeheuer viel. Man muß vielleicht auch drauf vertrauen, daß man Komponisten nimmt, deren Namen man kennt.

230: Besetzung für eine Singstimme, Zink, Cembalo. Soviel Stücke für diese Besetzung gibt es nicht so häufig, für ein Thema.

270

V: Man kann schon davon ausgehen, daß es irgendwie aufgeführt wurde, aber wo genau, in einer Kirche oder zu einer abendlichen Unterhaltung, weiß man nicht. Denn die Leute die komponiert haben, die waren schon sehr berühmt. Grandi - Ferrara, Venidig, höchstdotierter Poster, Megerula am polnischen Hof, Kapsberger dt. Herkunft, Bernardi war in Salzburg und vorher in Breslau und Brixen, alles die großen Zentren, ganz berühmte Paulo Cima, der in Mailand gewirkt hat, das waren ganz berühmte Leute.

325 Zum einen waren die sicher alle streng katholisch, und waren sicher froh, daß so vereinbaren zu können.

V: bei manchen weiß man Lebensläufe, die sehr weltlich waren.

E: Das Halleluja kann man so deuten, daß man die Sache im geistlichen Rahmen hält, und das geistliche Mäntelchen anzieht, oder als den Höhepunkt eines geistlichen Aktes darstellt.

V: Ja so eine Art geistlichen Orgasmus - wenn du gerade mal den Merula vorholst. Da passiert etwas ganz auffälliges. Also der Merula war derjenige, der in Polen gewirkt hat. Das ist also der Generalbaß, der muß ausgesetzt werden, oben drüber ist eine Melodiestimme, einzeln. Man kann sagen, es symbolisiert eine Figur. Dann kommt dasselbe Thema von einer Singstimme, das sieht man an den Noten. Von der Singstimme wiederholt, ein bisschen variiert, aber man kann sagen dasselbe. Dann kommt wieder andere Figur, Instrumentalstimme, wird beantwortet ...

E: Machen nie was zusammen.

V: Hier ein ganz kurze Floskel, es ist mehr eine Kadenz, die hier wieder aufgegriffen wird, und so weiter, so geht das eine ganze Zeit lang, fast vier Seiten - und dann kommt plötzlich das Halleluja. Und während des Hallelujas sind beide Stimmen fast immer zusammen. Wirklich eine Vereinigung.

U: Ja, die sind näher dran.

E: Es verdichtet sich.

V: Ja, auch kleiner Fetzen. Und das geht dann total, verschachtelt sich - hier eine kleine Pause, das dient zum Atemholen, aber nicht als musikalische Unterbrechung. Engführung nennt man das. Das wird noch ausgeziert. Und das ist doch irgendwie interessant, daß ausgerechnet bei dem Halleluja

E: Diese Verdichtung.

V: Sind sie zusammen.

E: Erst daß überhaupt ein Halleluja hinterher kommt, steht überhaupt nichts davon in der Bibel., und dann auch noch so.

V: (Übersetzungsversuch von Hallelujah)

...

440

E: Man kann nicht sagen, daß die Zeit eine Blütezeit des Hohenliedes war. Das war später auch noch sehr beliebt.

V: Ich glaube schon, daß dieser gegenreformatorische Gedanke da nochmal eine Power dahinter gebracht hat. Und das ist ja dann später nicht mehr so im Mittelpunkt gestanden.

450

V: ich glaube von allen Komponisten wurde das irgendwann mal ...

Was hier nur das besondere ist. Hier kam ja praktisch der Solist raus., was es vorher praktisch nicht gab. Aber als sololied oder als Soloinstrumentalstück, das war neu. Das war ein neues Betätigungsfeld. Das war im 4 - 20 stimmigen Satz nicht möglich.

U: Mit den dramatischen Handlungsschnipseln.

E: Naturbeschreibungen sind auch dabei.

U: Das richt ja streckenweise auch verdammt nach Oper.

V: Das sind alles Arien, die in einer Oper, das könnten Opernarien sein. das könnte ein Teil ausner Monteverdioper sein.

U: Wie kams zur Entdeckung des Solisten?

...

530

V: Der Solist war ja da im Mittelalter. Der Troubadour. etc. Dann Entdeckung der Mehrstimmigkeit. Das solistische kam rüber aus dem nordafrikanischen Raum. Dann Beginn der Mehrstimmigkeit, Notensystemerfindung. Dann Höhepunkt der Polyphonie. Prätorius, Josquin, Isaac, um 1500 bis 1550. Hinterher ausgebaut. Palestrina verändert, verschiedene Stile. Und dann mußte was anderes wieder erfinden werden. Rückführung auf eine Stimme, die sogenannte Monodie. Ein Instrument begleitet. Erste Cembalo 1550 datiert. Die kleinen Cembali, die Instrumentalisten wurden immer virtuoser. die mußten plötzlich virtuos spielen. Die Virtuosität drückt ja auch was aus, eine Ekstase - und so wurden Texte gewählt, die auch eine Ekstase ausdrücken. So ist ungefähr der Weg.

666

U: was ich mich immer frage, wenn es sich um eine Beziehung Gott und Maria handelt, wie haben die dann diese seltsamen Stellen verstanden in denen der Geliebte genau in dem Augenblick fort ist, wenn sie sich begegnen, und eigentlich dann nahe ist, wenn sie sich nicht begegnen. Das ist ja das spannende daran - Kammerzene und gleich der Beginn, wo ist mein Freund, bei den Schafen. Immer dann wenn er da ist, ist er fort.

V: Ja, das sind alles Fragen, die ich gerne besprechen würde, mit spezialisten. Ich kann mir nur meine eigenen Antworten machen, das absolute Nähe auch Weite mit sich bringt, ... so ein paradoxes Phänomen. Wenn man unglaubliche Sehnsucht nach irgendjemand hat, und sie geht dann in Erfüllung, stellst du fest, wie zwischen Clara Schumann und Brahms, die also zu Lebzeiten von Schumann sich ja wahnsinnig geliebt haben, und kaum war der Störfaktor weg, Schumann eben gestorben, war auch irgendwo ihre Liebe weg, obwohl sie völlig unbehindert hätten zusammenkommen können, nicht mehr behindert durch diesen damals schon sehr irrisinnigen Schumann, daß da auch irgendsoetwas drinn ist, denn grad diese Stelle, wo sie die Tür öffnet, die kann man ja auch sehr sexuell verstehen, was da vorher stattfindet ...

U: Oder nicht stattfindet ...

V: Oder nicht stattfindet, oder wenn es stattfindet, es vielleicht doch nicht war. Denn die Geschichte geht ja im Endeffekt ja nicht gut aus, wenn man es mal so banal sagt.

U: Es endet mit einer Vergewaltigung.

V: Ja, auch die ganze Geschichte.

U: Das ist offen.

V: Ja, eben. Das ist offen. Man weiß es nicht.

U: Ja, was bedeutet dieses flieh. (dann die beiden Möglichkeiten: Hau ab, und komm her)

Komponist	Stereo	Telcom	SFB
	Mono	398 457	
Ausführende Die Blume des Scharon für Chor a cappella Heraus: "Oh sieh', wie schön du bist" Motette nach Texten aus dem Hohelied für 4-8-stimmigen Chor a cappella Vilsfelder Vokalensemble Melbich, Wolfgang (Ltg)	Ges. Zeit	5'03	
	Aufn. Ort	Festsaal des Landes- krankenhauses Neustadt bei Lübeck	
	Kosten	kf	
	Datum*	A: 6.9.86	
	Schallpl.- Nummer		
	Für EDV	I/N/-/E/GC	
	T: Hohelied V: Breitkopf & Härtel		

Komponist	Stereo	Févin, Antoine de (ca. 1473 - 1511)	SFB
	Mono	375 357	
Titel/Ausführende Descende in hortum meum Motette für gemischten Chor a cappella Heinrich Schütz-Kreis Berlin Matkowitz, Wolfgang (Ltg) <i>ganz toll</i> <i>laut →</i> Band darf nicht kopiert werden!	Ges. Zeit	4'55	
	Aufn. Ort	Berlin-Schöneberg Kirche zum Heilsbrunnen	
	Kosten	kf	
	Datum*	A: Mai 79 18.10.79	
	Schallpl.- Nummer		
	Für EDV	N/N/-/E/GC	
	T: Hohelied V: Man		

*A - Aufnahme oder K - Kauf oder U - Umschnitt **B - Bearbeiter, T - Textdichter, Ü - Übersetzer, V - Verlag

SFB/HD 164

*A - Aufnahme oder K - Kauf oder U - Umschnitt **B - Bearbeiter, T - Textdichter, Ü - Übersetzer, V - Verlag

Komponist	SFB	
	Mono	166 984
Titel/Ausführende 3 Hohe-Lied-Motetten für gemischten Chor a cappella Die Cappella der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold Wagner, Alexander (Ltg) <u>Band darf nicht kopiert werden!</u>	Ges. Zeit	5'20
	Aufn. Ort	WDR
	Kosten	WH
	Datum*	2.1.1974
	Schallpl.- Nummer	I-98806-67/1
	Für EDV	N/N/1/E/GC
	V: Bärenreiter	

Komponist	SFB	
	Mono	166 984
Titel/Ausführende Ich bin eine Blume zu Saron (Geistliche Kantate) Oper / Operette / Titel Dietrich Buxtehude Komponist (1637 - 1707) entfällt Bearbeiter Hohes Lied Salomonis, Text Kap. 2, 1-3 Verlag Ugrino Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton Mitglieder des Bach-Orchesters Berlin, Ltg.: Carl Gorvin Ausführende	(38) I 31 443	Band-Nr.
	Dt. Gram. 14 088	Schallplatten-Nr.
	Zeit 9'21	
	Industrie	Aufnahme-Ort
	Datum 30.9.58	
	kostenlos	Wiederholungsgebühr

*A - Aufnahme oder K - Kauf oder U - Umschnitt **B - Bearbeiter, T - Textdichter, Ü - Übersetzer, V - Verlag

neuerdings mit 52 Liedern (BET 16,11). b) Es lassen sich übergreifende Strukturen einer einheitlichen Sammlung feststellen. Hierfür werden vor allem die wiederkehrenden „Refrains“ (2,6 = 8,3; 2,7 = 3,5 = 8,4; vgl. auch 2,16 = 6,3 = (teilweise) 7,11; 2,17 a = 4,6 a (vgl. Loretz, AOAT 12,1,60) in Anspruch genommen. Ältere Ausleger wollten vielfach (teils für den allegorischen Sinn [s. u.], teils für den Wortsinn) einen logisch fortschreitenden Gedankengang innerhalb einer gegliederten Gesamtsichtung annehmen, so z. B. A. Robert, „cinq poèmes en progression constante“ (Robert/Tournay/Feuillet 18), oder innerhalb der einzelnen Liedgruppen (Buzi; sogar die Auffassung als Drama ist nicht ausgeschlossen; vgl. Bruno; Bunn). Inzwischen ist allgemein anerkannt, daß dies nicht möglich ist, da ein Gedanken- oder Handlungsfortschritt innerhalb der Lieder nicht erkennbar ist. Neuere Versuche der Strukturbestimmung suchen stärker die Form der Lieder selbst zur Grundlage der Gesamtstruktur zu machen. Durch Klassifizierung von Refrains und Themen suchte J. Angémeux acht ähnlich strukturierte Lieder zu gewinnen, die zahlreichen Umstellungen machen seine Rekonstruktion jedoch sehr unglaubwürdig. J. C. Exum kommt bei stärkerer Treue gegenüber dem überlieferten Text vor allem aufgründ wiederkehrender Stichwörter zu sechs „poems“, wobei das erste (1,2–2,6) und letzte (8,4–14) „poem“ durch *inclusio* (Rahmentform) das Ganze als eine „ring composition“ (vgl. auch Webster) erscheinen lassen. Doch auch diese Rekonstruktion hat nicht restlos überzeugt. Shea will neuerdings eine christliche Struktur des Ganzen nachweisen. Krintzki, (BET 16,12) unterscheidet sechs „Liedgruppen“, die in der Regel durch einen „Refrain“ begrenzt werden: I: 1,2–6; II: 2,7–16; III: 2,17–3,5; IV: 3,6–6,3; V: 6,4–8,3; VI: 8,4–14. Diese Einteilung wäre jedoch erst ein Werk der Redaktion, welche die ursprünglich kurzen Einzellieder in diesen „Liedgruppen“ zusammenfaßte. Bis auf I,1 (und 8,6–7) lassen sich im übrigen redaktionelle Zusätze im Text kaum entdecken; die Annahme einer durchgreifenden weisheitlichen Redaktion (Audet; Winandy, *Le Cantique*... Poème d'amour 47 ff) ist aus dem Textbestand nicht zu begründen.

3. Gattungen

Für das Verständnis des Cant hatte die Mitteilung von J. G. Wetzstein über Hochzeitsbräuche im Hauran im 19. Jh., bei denen die jungen Eheleute die Rolle von König und Königin spielten (bes. 287 ff) und die Liebe des Paares feiernde Lieder gesungen wurden, einen großen Einfluß. Lange hielt sich die besonders von Budde (KHC, XVIII ff) vertretene Meinung, es handle sich in Cant um eine Sammlung von Hochzeitsliedern. Neuerdings ist es deutlich geworden, daß bis auf wenige eindeutig zur Hochzeit gehörige Lieder (wahrscheinlich nur 3,6–8,9–10 d. 10 e–11; die Umdeutung der ganzen Sammlung auf Hochzeit und Ehe erfolgte erst später) fast alle Lieder einfache Liebesdichtung sind.

Im Bereich der Liebesdichtung gibt es verschiedene, in Cant anzutreffende, Gattungen. Grundlegend sind hierfür die Beobachtungen von Horst (FS Littmann, jetzt ThB 12,176–187). Horst unterscheidet in Cant folgende Gattungen: 1. Das *Beurkundungslied* (1,9–11; 1,15–17 u. ö.); Grundformen: Anrede, Vergleich (Wechselgespräch), Schlußteil. 2. *Vergleiche und Allegorien* (Krintzki, das *Bildlied*) (1,13 f; 1,12; 2,15 u. a.). Dies sind ganz kurze Liedchen, deren Bildelement aus Metaphern, Gleichnissen oder Allegorien besteht. 3. *Das Beschreibungslied* (arab. *wasf*). „Die Beschreibungslieder haben zum Inhalt eine in bestimmter Reihenfolge verlaufende ... Schilderung aller körperlichen Vorzüge der Geliebten ... oder, seltener, auch des Geliebten. Die einzelnen Körperteile werden der Reihe nach genannt, entweder beim Kopf angefangen ... Oder ... von unten nach oben“ (Horst, ThB 12, 180 ff, Beispiele: 4,1–7; 5,10–16 u. a.). 4. *Die Selbstschilderung* (1,5; 8,8–10). Form weitestgehend Schilderung des gegenwärtigen Aussehens und Begründung durch ein vorangegangenes Verhalten der Brüder. 5. *Das *Prablied** (6,8 f; 8,11 f). Dem Besitz eines altorientalischen Königs wird das Mädelchen als einziger Besitz des jungen Mannes gegenübergestellt. 6. Das *Schmerzgespräch* (einziges Beispiel: 1,7 f). 7. *Die Erlebnisgeschichte* (2,8–9; 2,10–13 u. a.). Erlebnisse des Mädchens; 6,11 f; 8,5 c–e des jungen Mannes). In der Ich-Form; Erlebnisse des Mädchens wortreich, des Mannes sehr knapp. 8. Das *Sehnsuchtslied* (1,2–4; 2,4 f u. a.). Grundform: Imperative mit Inhalt des sehnsüchtigen Begehens, Begründung („denen“). Zusätzlich könnte man (Krintzki, BET 16,22 f) noch den „Refrain“ 2,7 = 3,5 = 8,4 (5,8) als „Beschwürungslied“ bezeichnen, redaktionelle Kompositionen wie 4,16–5,1 d als „Wechselgespräch“.

Die Gattungsbestimmungen Horsts sind stark vom Inhalt der Lieder her bestimmt. Sie finden ihre Bestätigung aber auch durch den Vergleich mit altägyptischen Liebesliedern. Dort sind dieselben Formen und Motive zu beobachten (vgl. zuletzt White 150 ff).

4. Poetische Formen und Bilder

Entgegen der von Herder begründeten Auffassung von Cant als Volksdichtung (ähnlich u. a. Budde, KHC XX; Rudolph, KAT 105: „eine Sammlung von volkstümlichen Liedern“) handelt es sich um Kunstdichtung mit hochentwickelten poetischen Formen und Ausdrucksmitteln (Winandy 32 ff; Gerleman u. a.). Die auffällende Einheitlichkeit von Stil und Motivik beweist allerdings nicht die Einheitlichkeit des Verfassers (gegen Murphy, VT 1979), sondern zeugt für starke Traditionsgebundenheit in Form und Bildwelt.

Neben den bekanntesten Stilmitteln hebräischer Poesie: Versmaß, Parallelismus membrorum, Lautung, Begegnen in Cant als charakteristische Sprachmittel vor allem zahlreiche Metaphern und Vergleiche. Wir haben ein reines Beispiel lyrischer Dichtung: Die wirkliche und eine vorgestellte Außenwelt dienen als Ausdrucksformen eines Stimmungsgehalts, in dem sich die Liebesbeziehung der Geschlechter in kunstvoller Vollendung facettenreich spiegelt. In reichem Maß wird die Natur zum Vergleich herangezogen: Blumen, Blüten, Bäume, Früchte, aber auch vielerlei Tiere, Herden (vgl. Gonzáles). Daß hier aber nicht freie Assoziationen vorliegen, sondern Traditionsgebundenheit, wird an bekannten geprägten Motiven für die Geliebte wie dem des Gartens (4,12–51 u. ö.) und dem des Weingartens (1,6; 2,15 u. ö.) sichtbar (vgl. Jes 5,1–7). Aber auch eine bewußt gewählte Topographie (Tirza, 6,4; Hesbon, 7,5; Kedar, 1,5, u. s. w., vor allem Jerusalem) und die Anspielungen auf den legendären König Salomo und seinen Hofstaat, Harem usw. gehören zum poetischen Spielmaterial des Cant, ebenso wie Bauwerke (Turm Davids), Kunstgegenstände (Goldzapfen, Elfenbeinplatte u. s. w.) oder Gewürze. „Sehen, Hören, Tasten, Riechen und Schmecken“ (Gerleman 62) sind reale Sinnesvorgänge der Liebe. Besonders typisch sind die schon in der ägyptischen Liebesdichtung vorkommenden (A. Herrmann 111 ff) literarischen Travestien (Gerleman 60 ff; dazu Görg, „Travestie“ 1983). „Könige“, „Hirten“ und „Gärtner“ treten in den Liedern auf, hinter denen sich jeweils die beiden Liebenden und ihre Umgebung verbergen. Auch Rahmentfiguren wie Mutter, Brüder, die „Töchter Jerusalems“ (1,5; 2,7 u. ö.), beleben die Szene, doch ohne daß sich echte Dialoge ergeben.

Ein wirkliches Verständnis des Cant ist ohne Hintergrundinformation nicht möglich. Hier gibt es noch manche Probleme. Gleichwohl verfehlen die unnachahmlichen Verse in ihrer Grazie, Sinnenfreude und spielerischen Leichtigkeit ihren unmittelbaren Eindruck nicht, auch auf den ungeübten Leser.

5. Sinn

Nachdem sich die allegorische und die kultymythologische Deutung (s. u. S. 511 ff, 513 ff) als unhaltbar erwiesen haben, bleibt das Verständnis als weltliche Liebeslieder. Thema ist die gegenseitige Anziehung der Geschlechter, ihre Sehnsucht nacheinander und die erstehnte Vereinigung. Offenbar ist der Erwähnung des Gottesnamens bewußt vermieden. Obwohl die Aufnahme in den Kanon vermutlich bereits ein allegorisches Verständnis voraussetzt, ist jedoch auch die „weltliche“ Liebe nicht „profan“. Sie ist in eine als göttliche Schöpfungsordnung verstandene Welt hineingestellt (zum „kosmischen Horizont“ vgl. auch Chouraqui 17). Ob allerdings in den Bezügen auf die umgebende Natur eine lyrische Reproduktion eines ursprünglich magisch-mythischen Weltverständnisses zu sehen ist (Hans-Peter Müller), ist kaum beweisbar. Ohne daß man C. G. Jung's Archetypen zur Erklärung heranziehen müßte (Krintzki, ThQ 1970; BET 16,39 ff), wird man sagen können, daß die Botschaft des Cant, daß volles Menschentum in der gegenseitigen Liebe zweier Menschen vor Gott, die sich als Partner begegnen, Erfüllung findet, auch im Kanon einen legitimen Platz beanspruchen kann. Leibfeindlichkeit und Dualismus auf

der einen, Profanisierung und Mechanisierung des Geschlechtlichen auf der anderen Seite sind Verwirrungen, die der Glaube gleichermaßen abwehren muß.

Literatur

- Kommentare:** Karl Budde, 1898 (KHC). – Ders.: HSAT II, 1923, 390–407. – James T. Bunn: BBC 5, 1971, 128–148. – André Chouraqui, Vendôme 1970. – Ders., Paris 1973. – John F. Craghan, Collegeville 1979. – Gillis Gertelmann, 1965/1981 (BKAT; dort die ältere Lit. bis 1960). – William G. Heald, Collegeville 1978. – Günter (= Leo) Krinertzki, Neue Echter-Bibel, Würzburg 1980. – Ders., Komm. zum Hoheslied, Bildsprache u. theol. Botschaft, 1981 (BET 16; dort die neuere Literatur). – Roland E. Murphy, The Forms of the OT Literature XII, Grand Rapids 1981, 97–124. – Marvin H. Pope, 1977 (AneB). – André Robert-Raymond J. Tournay/André Feuillet, 1963 (EtB). – Wilhelm Rudolph: KAT XVII, 1–3, 1962, 73–186.

- Monographien und Aufsätze:** Joseph Angénieux, Structure du Cantique des Cantiques en chants encadrés par des refrains alternants: EThL 41 (1965) 96–142. – Ders., (Note sur) les trois portraits du Cantique des cantiques. Etude de critique littéraire: EThL 42 (1966) 582–596. – Ders., Le Cantique des Cantiques en huit chants à refrains alternants: FS J. Coppens, Gembloux-Paris 1969, 192–245 = TThL 44 (1968), 87–140. – Jean P. Audet, Le sens du Cantique des Cantiques: RB 62 (1955) 197–221. – Ders., Love and Marriage in the OT: Scr 10 (1958) 65–83. – Arvid Bruno, Das Hohe Lied. Das Buch Hiob. Eine rhythmische u. textkrit. Unters. nebst einer Einf. in das Hohe Lied, Stockholm 1956. – Denis Buzi, La composition littéraire du Cantique des Cantiques: RB 49 (1940) 169–194. – Ders., Une chef-d'oeuvre de poésie pure. Le Cantique des Cantiques: Memorial Lagrange, Paris 1940, 147–162. – Ders., Le Cantique des Cantiques. Exégèse allegorique ou parabolique?: RScr 39 (1951) 99–114. – G. Lloyd Carr, Is the Song of Songs a „Sacred Marriage“ Drama?: JEvTS 22 (1979) 103–114. – J. Cheryl Exum, A Literary and Structural Analysis of the Song of Songs: ZAW 85 (1973) 47–79. – Marcia Falk, Love Lyrics from the Bible. A Translation and Literary Study of the Song of Songs, Sheffield 1982 (Bible and Literature Series 4). – Manfred Görg, Die „Sanfte Salomos“ nach HI 3,9f: Biblische Notizen 18 (1982) 15–25. – Ders., „Travestie“ im Hohen Lied. Eine krit. Betrachtung am Beispiel von HI 1,5f: Biblische Notizen 19 (1983) 101–115. – Angel Gonzales, El lenguaje de la naturaleza en el Cantar de los Cantares: EstB 25 (1966) 241–282. – Alfred Herrmann, Ägypt. Liebesdichtung, Wiesbaden 1959. – Friedrich Horst, Die Formen des althebr. Liebesliedes: FS E. Lirrmann, Leiden 1935, 43–54 = ders., Gottes Recht, 1961 (ThB 12), 176–187. – Ders., Die Kennzeichen der hebr. Poesie: ThR 21 (1953) 97–121. – Othmar Keel, Deine Blicke sind Tauben, 1984 (SBS 114/115). – R. Kessler, Some Poetical and Structural Features of the Song of Songs, Leeds 1966 (University Oriental Society, Monograph Series 88). – Günter Krinertzki, Die erotische Psychologie des Hohen Liedes: ThQ 150 (1970) 404–416. – Ders., Das Hohelied Salomos ein weisheitliches Schulbuch?: FS J. Riederer, Passau 1981, 45–53 = Franz Landsberger, Poetic Units within the Song of Songs: JBL 73 (1954) 203–216. – Francis Landy, The Song of Songs and the Garden Eden: JBL 98 (1979) 513–528. – Ders., Beauty and the Enigma: An Inquiry into some Interrelated Episodes of the Song of Songs: JSOT 17 (1980), 55–106. – Ders., Paradoxes and Parodies. Identity and Difference in the Song of Songs, Sheffield 1983. – Oswald Loretz, Stud. zur althebr. Poesie. I Das althebräische Liebeslied. Unters. zur Stichometrie u. Redaktionsgesch. des Hoheliedes u. des 45. Psalms, 1971 (AOAT 12,1). – Hans Peter Müller, Mann u. Frau im Wandel der Wirklichkeitserfahrung Israels: ZRGG 17 (1965) 1–19. – Ders., Die lyrische Reproduktion des Mythischen im Hohelied: ZThK 73 (1976) 23–41. – Ders., Vergleich u. Metapher im Hohelied, Göttingen 1984 (OBO 56). – Roland E. Murphy, Formcritical Studies in the Song of Songs: Interp. 27 (1973) 413–422. – Ders., Towards a Commentary on the Song of Songs: CBO 39 (1977) 482–496. – Ders., The Unity of the Song of Songs: VT 29 (1979) 436–443. – Moses H. Segal, The Song of Songs: VT 12 (1962) 470–490. – Williams H. Shea, The Chiasmic Structure of the Song of Songs: ZAW 92 (1980) 378–396. – Edwin C. Webster, Pattern in the Song of Songs: JSOT 22 (1982) 73–93. – Johann G. Wetzstein, Die syr. Dreschträfel: ZE 5 (1873) 270–302. – John B. White, A Study of the Language of Love in the Song of Songs and Ancient Egyptian Poetry, 1978 (SBI DS 38). – Jacques Winandy, Le Cantique des Cantiques. Poème d'amour mué en écrit de Sagesse, Maredsous 1960. – Ders., Le Cantique des Cantiques et le Nouveau Testament: RB 71 (1964) 161–190.

Henning Graf Reventlow

II. Auslegungsgeschichte im Judentum

1. Geschichtlich-allegorische Auslegung. 2. Theosophisch-(kabbalistisch-)allegorische Auslegung. 3. Philosophisch-allegorische Auslegung. 4. Historisch-kritische Auslegung und ihre Grenzen (Quellen/Übersetzungen/Literatur S. 506)
- 5 Neben, ja noch vor der Annahme der salomonischen Verfälschung (s. o. Hoheslied I.1.) war für die Aufnahme des Buches in den jüdischen (und damit auch in den christlichen) Kanon mit hoher Wahrscheinlichkeit sein *allegorisches Verständnis* ausschlaggebend, wie es im rabbinischen Bereich grundgelegt wurde und sich im nachbiblischen Judentum in drei Phasen entfaltete.
 1. *Geschichtlich-allegorische Auslegung*

Die früheste Spur einer Allegorisierung von Cant wollte man früher in der Wiedergabe des *mēros* „*manā* von 4,8 durch *anō dāpās; nārezo;* in LXX finden; doch ist die Deutung zu vereinzelt, um nicht mehr als eine dem hellenistischen Judentum nahelegende Fehlübersetzung zu sein (gegen Graetz 116; die rabbinischen Parallelen beweisen nichts). Ein anderer Fall liegt in IV Esr 5,24–26 vor, wo die Bilder von Lilie, Bach (?) und Taube für Israel aus einem allegorischen Verständnis von Cant (2,2; 4,15; 2,14 bzw. 5,2) kommen könnten; jedoch können diese Bilder für Israel auch aus anderen biblischen Schriften stammen (Schreiner, JSHRZ V z. St.).

1.1. Die frühesten sicheren Zeugnisse für eine allegorische Auslegung finden sich demnach *verstreut* in der *rabbinischen Literatur*. In Taan IV 8 wird z. B. Cant 3,11: „Geht hinaus und betrachtet, Töchter Zions, den König Salomo mit der Krone, mit der ihn seine Mutter am Tage seiner Hochzeit und am Tage seiner Herzensfreude gekrönt hat!“ so gedeutet: „Am Tage seiner Hochzeit“ – das ist die Übergabe der Tora; „und am Tage seiner Herzensfreude“ – das ist die Erbauung des Heiligtums.“ Hierin wird deutlich, inwiefern die rabbinische Cant-Allegoresis *geschichtlich* ist: Die Hauptgeschehnisse auf die Geschichte der gegenseitigen Beziehungen werden auf Gott und Israel, die Hauptgeschehnisse auf die Geschichte ihrer gegenseitigen Beziehungen gedeutet. So kann in Sof V 20 (vgl. Shevu 35 a) dann festgelegt werden, daß „alle ‚Salomos‘, die in Cant genannt werden, heilig [d. h. auf Gott zu deuten] sind außer einem einzigen, der profan ist“; Cant 3,7 oder 8,12 (vgl. aber Shirr II 11 Ende). Cant wird zum Inbegriff aller Frömmigkeit: Wer es im Traum erblickt, darf diese erhoffen (Ber 57 a).

30 Gemäß der Vielfalt der Bedeutungen eines Schriftverses (vgl. bes. Šmu'el ben Naḥman in Shirr IV 10 zu Cant 4,10b) ist ein Vers bzw. eine Passage aus Cant jeweils auf die gesamte Geschichte Israels deutbar: auf die heilsgeschichtliche Vergangenheit mit den Schwerpunkten Erzväter, Exodus und Wüste, Sinai, Bundeszeit bzw. Tempel; auf die Gegenwart: Exil, erfüllt von Studium und Praxis der Tora; auf das Erlösungsgeschehen der Zukunft. Dieses Verständnis von Cant ist Ausdruck der geistigen Selbstbehauptung Israels; vgl. etwa die Regel, daß „man das Hohelied nicht zur Schande, sondern nur zum Preis Israels auslegt“ (Juda gegen Me'ir: Shirr I 12), derzufolge dann selbst der Tadel der Propheten gegen das Volk rückgängig gemacht wird: Shirr I 5, VI 1. Das Judentum steht damit auch, aber nicht von Anfang an, in einem Gegensatz zur erstarkenden Kirche, die sich selbst als die wahre Braut von Cant sah.

40 1.2. Die geschichtlich-allegorische Cant-Auslegung des 1. Jt. findet ihren Niederschlag in anonymen *Midraschwerken* zu Cant, von denen drei vollständig erhalten sind: Shirr, Shirz und das von Grünhut 1897 zuerst herausgegebene Werk. Die Frage nach der genauen Datierung der Endredaktion muß offen bleiben, ist vielleicht letztlich auch nicht fruchtbar. Es existierten im 1. Jt. weitere Midraschim zu Cant, die heute ganz oder größtenteils verloren sind; einen gewissen Endpunkt erreicht die Sammlung der rabbinischen Cant-Deutungen im *Jalqut Sim'oni* (13. Jh.).

50 1.3. Das (als einziges von mehreren erhaltene?) *Targum* zu Cant ist der Form nach ein („erzählender“) Midrasch; im Gegensatz zu Shirr u. a. Werken läuft die Linie der geschichtlich-allegorischen Cant-Deutung der Linie der alttestamentlichen Heilsgeschichte in stetigem, kaum unterbrochenem Fortschritt parallel, wobei aber auch die Toratrommigkeit der Gegenwart ein bestimmendes Moment bleibt (programmatisch in 1,2; vgl. Liebreich, The Benedictory Formula). Die Einarbeitung früher Auslegungstraditionen ist



deutlich (so zuletzt gründlich Churgin), ebenso die Anwendung der traditionellen Methoden des Midrasch (Piattelli). Zur (unsicheren) Datierung → Bibelübersetzungen II.8.3.1; vgl. dazu noch Loewe 163–169.

Mit T Cant, das bereits eine energisch arbeitende Redaktion erkennen läßt, stehen wir an der Schwelle einer Epoche, in der sich die jüdische Cant-Auslegung vorzugsweise in Kommentaren niederschlägt, deren oft namentlich bekannte Verfasser jeweils klar erkennbare Ziele verfolgen. Obwohl diese Kommentare – allein für das Mittelalter konnte Salfeld 1879 schon über 130 nennen – immer noch unzureichend erforscht sind, soll die jüdische Cant-Deutung doch an einer Auswahl von ihnen dargestellt werden:

1.4. Am Anfang steht die Reihe der Cant geschichtlich-allegorisch auslegenden Autorenkommentare, die somit die rabbinische Linie fortsetzen; im folgenden die wichtigsten:

Der *Laegat* des Tobia ben Eliaser (11. Jh.) ist noch „halb Kommentar, halb Agada“ (Zunz), während das dem Gaon → Saadia ben Josef (10. Jh.) zugeschriebene Werk bereits Kommentar im strengen Sinne ist. In ihm wird der Grundsatz vertreten, daß da, wo Salomo als Verfasser in Cant jeweils (grammatikalisch) in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft spreche, sich dies auf die jeweilige Heilszeit des Volkes beziehen müsse. Damit wird ein sprachliches und systematisches Interesse sichtbar, das sich in der Zukunft erhalten und verstärken wird. – Raschi (→ Salomo ben Iszaak), bedeutendster Exegent der franz.-dt. Schule des 11. Jh., hat seinem Cant-Kommentar als einzigem seiner Bibelkommentare ein Vorwort vorausgeschickt, was die Wichtigkeit und Problematik des Buches für ihn zeigt. Der Literalsinn bleibt für Raschi unverzichtbare Basis des geschichtlich-allegorischen Sinnes, ebenso und vielleicht noch mehr für den (zu Unrecht? Salter 252) seinem Enkel Samuel ben Me'ir („Raschbam“) zugeschriebenen Kommentar. – → Abraham (ben Me'ir) ben Ezra (12. Jh.) betont in seinem einflussreichen Kommentar (zwei Rezensionen, die 1. neben dem Raschi-Komm. in den Rabbinerbibeln abgedruckt) mit wichtiger Einleitung ebenfalls stark den Literalsinn. – Josef ben Iszaak Qimchi (12. Jh.) wendet sich in seinem Kommentar gegen eine rein erotisch-profane Auffassung von Cant, die er damit für seine Zeit belegt, und setzt dagegen das Urteil 'Aqibas aus Yad III 5. – Neben der Reihe der Cant-Kommentare des „normativen“ Judentums läuft die Reihe der Cant-Kommentare der → Karaer her, die ebenfalls geschichtlich-allegorisch auslegen, nur daß nun in der aus Cant erhobenen Geschichte Israels die Existenz und die Schicksale der Sekte selbst erscheinen (Salfeld, Hoheslied 126–134; Vajda, Amour 83); vgl. etwa den Kommentar des Jeter ben Ali (2. Hälfte 10. Jh.). – Als bedeutende Kommentare des „offiziellen“ Judentums aus dem späten Mittelalter seien noch genannt der des Iszaak ben Mose Arama (Ende 15. Jh.; in der Einleitung aristotelische Prinzipien auf Cant angewandt) und der des David (Provinciale? Salfeld 124 f.). David wendet sich sowohl gegen eine rein profan-erotische wie gegen die theosophisch-allegorische und die philosophisch-allegorische Cant-Auslegung. Diese beiden letzteren sind jedoch neben der geschichtlich-allegorischen Auslegung, z. T. vermischt mit ihr, die bedeutendsten Richtungen der mittelalterlich-jüdischen Cant-Exegese geworden, wie sich im folgenden zeigt.

2. Theosophisch-(kabbalistisch)-allegorische Auslegung

Eine Äußerung des → Origenes (Prol. in Cant.), nach der die Beschäftigung mit Cant (sowie mit Gen 1, Ez 1 u. 40 ff) bei den Juden seiner Zeit erst dem reiferen Alter erlaubt gewesen wäre, mit dem Zitat von Cant 5,10 ff am Ende der sog. *Štur-Qomā-Texte*, welche die „mystische Gestalt der Gottheit“ (Schollem) beschreiben, kombinierend, haben zuletzt noch Gelehrte vom Rang eines Schollem und Liebermann gemeint, die *Štur-Qomā-Theosophie* sei auf rabbinische Zeit zurückzuführen und ursprünglich eine esoterische Auslegung des Beschreibungstextes von Cant 5. Die neueste Arbeit über die *Štur-Qomā-Texte* hat jedoch überzeugend ergeben, daß deren Verknüpfung mit Cant sekundär ist (M. S. Cohen 19–25). Der sog. deutsche → Chasidismus des Mittelalters hat sich zwar mit dem Hohenlied befaßt; das Hauptzeugnis dafür, der Cant-Kommentar des Eleasar v. Worms (Titel: *šū ha-raeqah*; gedr. zuerst Krakau 1588) aus der 1. Hälfte des 13. Jh., zeigt jedoch, daß es sich hier noch nicht um Theosophie im eigentlichen Sinne handelt.

30 Eine solche theosophische Auslegung von Cant bringt erst die mittelalterliche → Kabbala mit sich:

Zuerst wird im frühkabbalistischen *Buch Bahir* (12. Jh.?) Cant verschiedentlich (§§ 43, 112, 117, 121) auf die *Sefirot* gedeutet. Der Kommentar des Ezra v. Gerona (Anfang 13. Jh.) zeigt den Übergang von der geschichtlichen zur kabbalistisch-allegorischen Deutung; er wendet sich scharf gegen das Überhandnehmen grammatikalischer und lexikalischer Fragen in der bisherigen Cant-Exegese; auch führt er das entscheidende Prinzip an, daß nicht jede Einzelheit von Cant allegorisch gedeutet werden dürfe, daß manches im Cant-Text vielmehr nur für die Geschlossenheit der Bildgrundlage

notwendig sei (Va. Ze commentaire 145). Ein von Salfeld dem Abraham Abulafia ben Samuel (2. Hälfte 13. Jh.) zugeschriebener Cant-Kommentar zeigt die Merkmale der „prophetischen Kabbala“: Buchstabenmystik, Sefirotlehre, Enthusiasmus der persönlich erfahrenen Inspiration. Josef Gikatilla, Abulafias Schüler, hat seinen Kommentar in ähnlichem Geist verfaßt. Daneben stehen viele andere handschriftlich erhaltene Cant-Kommentare der Kabbala (vgl. Salfeld 109 ff). Der → Zohar ist fast ebenso ein „Kommentar“ zu Cant wie zur Tora (Bonstirven RSR 24 [1934] 37); Er deutet Cant sowohl geschichtlich-allegorisch wie theosophisch-allegorisch, legt aber auf letzteres das Schwergewicht (vgl. etwa 1244b–245b bei Vajda, Amour 223–227). Ein verbreiteter kabbalistischer Cant-Kommentar ist der des *Zohar hadas* (fol. 60b–75a), dem Hauptwerk gewöhnlich beige druckt. Der extreme „Spiritualisierung“ des Schriftworts von Cant in der Kabbala (nicht nur des Mittelalters) entspricht konsequent eine intensiviertere Erotik der Bilder. – Die theosophisch-allegorische Cant-Auslegung setzt sich im 16. Jh. in der Kabbala von Zefat (Sated) fort – vgl. dazu den Kommentar des Salomo ben Mose Alqabetz, des Dichters von *Lecha doḏi* – und reicht über den → Chasidismus – vgl. etwa die bezeichnende Umdeutung alter Auslegung von Cant 3,3 f durch Jakob Josef von Polnoe (2. Hälfte 18. Jh.) auf Zaddik und Chasidim – in die Gegenwart hinein.

3. Philosophisch-allegorische Auslegung

In dem Maß, in dem griechische, vor allem aristotelische Philosophie für das jüdische Denken des Mittelalters bestimmend wird, bestimmt sie zunehmend auch die Cant-Exegese, wobei die Grundbewegung der Liebe von Cant auf die Beziehung zwischen göttlichem und menschlichem Intellekt gedeutet wird. Die Werke dieser Richtung müssen vielgestaltig vorgestellt werden, da zum philosophischen Moment ein mystisches treten kann, da die Philosophie hier neben bzw. vor der Metaphysik auch „Mathematik“ und „Physik“ umfaßt, da die geschichtliche, aber auch die theosophische Cant-Allegorese mit aufgenommen werden kann, und da überdies oft wertvolle Beobachtungen zum Wortsinn des Textes vorausgeschickt werden.

Wichtigste Kommentatoren: Josef (ben Jehuda ben Jakob) ibn 'Akinin (ca. 1150–1220; Halkin: nicht Schüler des → Mose ben Maimon); nach ihm entsprechen drei Deutungsarten von Cant dem dreifach gestuften Wesen des Menschen, die höchste dem Intellekt. – Mose (ben Samuel) ibn Tibbon (2. Hälfte 13. Jh.): Die drei salomonischen Bücher entsprechen den drei Poesiegestaltungen des *Organo*; Cant ist Zeugnis für die Unsterblichkeitslehre. – Iszaak (ben Salomo) ibn Sahala: In seinem gegen 1284 verfaßten Kommentar überwiegt die philosophische vor der theosophischen Allegorese (nach Vajda, Amour 233–236; gegen Salfeld 106 ff). – Immanuel ben Salomo aus Rom (Ende 13./Anfang 14. Jh.): Kommentar als Kompilation wichtig; Cant zeigt in seiner Abfolge den zeitlich gestuften Übergang der menschlichen Seele von der Mathematik zur Physik und von da zur Metaphysik. – Schemaria aus Kreta übersandte seinen Kommentar (zu diesem Vajda, Amour 243–247) 1328 an Robert v. Sizilien; darin Deutung von Cant einmal auf Salomos Seele, dann auf die menschliche überhaupt; deren doppelte Mission: erkennende Schau der göttlichen Weisheit und deren Verbreitung. – Levi ben Gerson (1. Hälfte 14. Jh.) schöpft stark aus hebr. Aristoteles-Übersetzung. – Josef Kaspi (Anfang 14. Jh.): rein philosophisch, Maimonides folgend. – Abraham ben Iszaak ha-Levi „Tamaḥ“ (Ende 14. Jh.): geschichtlich-allegorisch, drei Stadien der Heilsgeschichte umfassend, und philosophisch-allegorisch, nach dem Prinzip, daß manche Cant-Steilen nur Literalsinn, manche nur verborgenen Sinn, manche beides haben. – Weitere Komm. bei Salfeld 97 ff, 122 ff; Ifrah. Unter ihnen nimmt derjenige des Jochanan (ben Iszaak) Alemanno (15. Jh., Lehrer des → Pico della Mirandola) eine Sonderstellung ein, da er von einem Platonismus (freilich *de troisième main*: Vajda) mit geprägt ist, von dem her die Liebe zwischen Gott und Mensch im Sinn gegenseitiger Anziehung in den Mittelpunkt rückt (Vajda, Amour 280–285). Er soll auf die *Dialoghi di amore* des Jehuda ben Iszaak Abrabanel („Leone Ebreo“, ca. 1460–1535) eingewirkt haben, die aus dem spezifisch jüdischen Raum in den allgemeinen Renaissance-Platonismus hinaustreten (Pflaum).

4. Historisch-kritische Auslegung und ihre Grenze

Schon die rabbinische Cant-Exegese hat in gewisser Weise den einfachen Wortsinn nie aufgeben (Loewe), und es können in der rabbinischen Literatur selten, aber doch immerhin Cant-Steilen unbefangen profan gedeutet werden (vgl. ShirR IV 3,12 f; 16; Ber 24 a; Ket 75 a; Nid 31 b). Im Mittelalter hatten sich vereinzelt rein profan-erotische Gesamtdeutungen von Cant gefunden (Salfeld 52 Anm. 6.124; vielleicht hat sich in dem von Hübsch herausgegebenen anonymen Kommentar (Salfeld 52–56; das Prager Manuskript, wenn noch vorhanden, wäre neu zu prüfen) ein Beispiel dafür erhalten.

Das jüdische Mittelalter endete, wie weithin, so auch in der Cant-Deutung erst mit dem 18. Jh.: Mit dem Eindringen von Aufklärung und Romantik beginnt sich auch hier das Verständnis des Buches als einer Sammlung rein profaner Liebeslieder durchzusetzen.

Die Cant-Übersetzung von Moses → Mendelssohn von 1788 mit ihrem Kommentar durch seine Mithelfer, der nur den Wortsinn wiedergibt (aufschlußreich das vermittelnde Vorwort), tut den entscheidenden Schritt. Die m. v. erste jüdische Schrift, die danach den Spuren von J. F. Jacobi und J. G. Herder (s. u. S. 512) entschlossen folgt und Cant als eine Sammlung von profanen Liebesliedern erklärt, ist immerhin erst 1816 erschienen; ihr Autor: Salomon Löwsohn (1788–1821); ihrer Richtung folgen dann die einflußreichen Kommentare der Rabbiner Salomon Herxheimer (1848) und Ludwig Philippson (1854) (Ginsburg 59). Die Aufteilung von Cant in der 1834 ersch. Schrift von Aron Rebenstein (= Bernstein, 1812–1884) fand keine Zustimmung; das Büchlein ist aber durch seine entschieden „moderne“ Einstellung und vor allem durch die Vorrede von Leopold Zunz (1794–1886) bemerkenswert: Zunz läßt darin, von der Romantik beeinflusst, die traditionelle Allegorie von Cant in allen ihren geschichtlichen Ausformungen als ein bedeutendes Denkmal der jüdischen Geistesgeschichte gelten und ruft zu ihrer Erforschung auf → ein Programm, das bis heute nur bruchstückhaft erfüllt ist.

Der erste jüdische Cant-Kommentar, der historisch-kritisch im strengeren Sinn vorgeht, ist der 1871 erschienene von Heinrich → Graetz; nach ihm ist das Verhältnis der Liebenden in Cant auf einem „ethischen Hintergrund“ zu sehen, wobei Graetz der Pruderie des 19. Jh. seinen Tribut zollt (vgl. zu Cant 4,12), freilich in Abwehr eines Renan. Zunehmend mündet nun die jüdische Cant-Auslegung in die allgemeine historisch-kritische Exegese des Alten Testaments ein; die Arbeiten bedeutender Gelehrter wie Krauss oder Cassuto zwischen den Kriegen und die Kommentare etwa von Gebhardt und Gordis sind Beispiele dafür. Daneben steht eine Exegese, die nach wie vor den geschichtlich-allegorischen (Chourasqui) oder gar den theosophisch-allegorischen (Grad) Sinn für maßgebend hält, nachdem sich schon Vulliaud 1925 von anderer Seite her vehement und getövol, aber einseitig für die traditionelle jüdische Deutung von Cant eingesetzt hatte.

Es zeigt sich: Wie für die Kirche, so ist es für das Judentum nicht mehr möglich, den ursprünglichen, „profanen“ Sinn von Cant zu ignorieren; man wird ihn vielmehr mit allen historisch-kritischen Methoden, aber auch mit dem Wissen um deren Grenze, zu erheben suchen. Gerade dann aber, wenn die Liebesbeziehung von Mann und Frau in Cant in all ihren Dimensionen erhellt ist, wird für glaubiges Denken auf dem Hintergrund der *gesamten* Schrift, in der die Liebesbeziehung zwischen Gott und Mensch bzw. zwischen Gott und seinem Volk so oft im Bild der Beziehung zwischen Mann und Frau gesehen wird, auch das Geschehen in Cant auf jenes andere Liebesgeschehen verweisen, ja von ihm her seinen letzten Sinn erhalten (so u. a. Gerson D. Cohen). Die Liebe von Cant in ihrer je gegenwärtigen und im Tod sich abschließend offenbaren Endlichkeit verweist als solche auf eine andere, unendliche Liebe, in der sie aufgehoben ist. Diesen Weg der Cant-Deutung hat Franz → Rosenzweig aus den Erschütterungen des 1. Weltkriegs heraus entschlossen beschritten.

40 Quellen und Übersetzungen

Zu 1.2. (Midraschim): Vollst. Angaben bei (Herrmann Ludwig Strack) Günter Stemberger, Einl. in Talmud u. Midrasch, München 1982, 289f.292f. (hier zu dem v. E. Grünhut 1897 hg. Midrasch u. zu den v. Jacob Mann hg. Fragmenten), 315 (zu Yalq).

Zu 1.3. (Targum): Angaben → Bibelübersetzungen II. (Schäfer) zu 8.3.1.; dazu Wilhelm Riedel, Die älteste Auslegung des Hohes Liedes, Naumburg 1898, 9–41. (dt. Übers.). – Eran Levine, The Targum of the Five Megilloth. Codex Vaticanus Urbinates Ebr. 1, Jerusalem 1977 (enthält Faks. u. engl. Übers.).

Zu 2. u. 3. (Ma. Komm., soweit in modernen Ausg. vorliegend): R. Abraham ben Isaac ha-Levi Tamakh, Commentary on the Song of Songs, hg. v. Leon A. Feldman, Assen 1970. – Abraham Ibn Ezra, Commentary on the Canticle..., hg. v. H. J. Matthews, London 1874 (Nachdr. Jerusalem 1967) (2. Rez. des Komm.). – Das Buch Bahir..., hg. v. Gerhard Scholem, Leipzig 1923 (verbesserte Nachdr. Darmstadt 1970). – The Writings of R. Moshe b. Nachman..., hg. v. Charles B. Chavel, Jerusalem 1964 (der hier veröff. Cant-Komm. gehört Ezra v. Gerona an). – Georges Vajda, Le commentaire de Gerone sur le Cantique des Cantiques. Traduction et notes annexes, Paris 1969. – Der Kommentar des Immanuel ben Salomon zum Hohes Lied, hg. v. Seligmann Bar Eschwage, Frankfurt/M. 1908 (umfaßt nur Wort- u. Sacherklärung, nicht die allegorische Deutung). – Rabbi Yapheth (= Jeft) Abou Aly... in Cant. Canticorum comm. arab. ... ed. atque in linguam lat.

translucit J. J. L. Bosses, Paris 1884. – Josephi b. Judah b. Jacob ibn 'Akin Divulgatio mysteriorum luminumque apparentia, Comm. in Cant. Canticorum. Textum arab. emendavit versione hebraica et notis instruxit Abraham Scheirom Halkin, Jerusalem 1964 (vgl. dazu Georges Vajda: REJ 124 [1965] 185–199). – Josef Qatfih, *Hames me'gillot*, Jerusalem 1962 (enthält u. a. den Saadia ben Josef zugeschrieb. Cant-Komm. in hebr. Übers., den Cant-Komm. Schemarias aus Kreta u. den des Arztes Sacharia ben Salomo, 13. Jh.). – A. Marx, Die Saadianische Übers. des Hohes Liedes in 's Arab., 1882 (nicht vollständig). – Kommentar zu Kohelet und dem Hohes Lied v. R. Samuel ben Meir..., hg. v. Adolph Jellinek, Leipzig 1855 (fehlerhaft ed.: Salters, s. u., 252). – (Salomo ben Isaak): *Perns rasi' al sir has-sirim 'al pi kitbe jad ud' fasim 's'anim... me'et prof. Jebuda Rosental*; FS Samuel K. Mirsky, New York 1938, 130–188. – The Commentary of Rabbi Tobia ben Elieser on Canticles, Ed. ... by A. W. Greenup, London 1909 (Nachdr. Jerusalem 1968[?]). – Zohar, Erstdruck Mantua 1538–1560, nach ihm die übliche Paginierung. – Zohar ha'dasi: Ed. R. Margulies, Jerusalem 1953; sonst dem Zohar beige druckt (vgl. Gershom Scholem, Die jüd. Mystik, Frankfurt/M. 1957, 417 f. Anm. 8). – Anonyme Cant-Komm. des MA; FS Steinschneider, Leipzig 1896 (Nachdr. 1975), hebr. Teil, 49–59 (Hg. Friedländer), 164–185 (Hg. Matthews). – REJ 53 (1907), 242–254 (Hg. Eppenreim). – Die fünf Megilloth... mit einem Komm. zum Texte aus einem hs. Pentateuch-Codex der K. Univ.-bibliothek zu Prag..., hg. v. Adolf Hübsch, Prag 1866 (Nachdruck o. O. 1976). – Auszüge aus anonymen ma. Komm. bei Salfeld, s. u., 148–166 passim.

Zu 4.: Raphael Breuer, Das Lied der Lieder, Frankfurt a. M. 1923. – Max Brod, Heidentum, Christentum, Judentum, München 1921, II, 5–65. – Joseph Carlebach, Das Hoheit übertragen u. gedeutet, Frankfurt a. M. 1930. – Gerson D. Cohen, The Song of Songs and the Jewish Religious Mentality: The Samuel Friedland Lectures 1960–1966, New York 1966, 1–22. – André Chouraqui, Le Cantique des Cantiques suivi des Psaumes, Vendôme 1970. – Carl Gebhardt, Das Lied der Lieder, Berlin 1931. – A. D. Grad, Le véritable Cantique de Salomon, Paris 1970. – Heinrich Graetz, Schir Ha-schirim oder das Salomonische Hohes Lied in 's Deutsche übers., Berlin 1788. – A. 1816, 32 b–45 b. – Moses Mendelssohn, Salomo's Hohes Lied in 's Deutsche übers., Berlin 1788. – A. Rebenstein (= Bernstein), Das Lied der Lieder, Berlin 1834. – Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, 1 (1921) Haag 1976, T. III/3, bes. 221–228. – N. H. Tur-Sinai (= Harry Torczyner), *Sir has-sirim us'aser is'elomo*; ders., *Had-lason u' has-sefa'er*, Jerusalem, II 1950, 351–388. – Leopold Zunz, Vorrede: Rebenstein (s. o.), I–VI = ders., GS I, Berlin 1875 (= Nachdr. Hildesheim 1976), 142–145. – Histor.-krit. Arbeiten v. jüd. Autoren (Cassuto, Gordon u. a.): Bibliographie zu Hohes Lied I (Lit.).

Literatur

R. D. Abraham, The Vocabulary of the Old Judeo-Spanish Translation of the Canticles and their Chaldaean Paraphrase: HespR 41 (1971) 1–5. – Jes P. Asmussen/H. H. Paper, The Song of Songs in Judeo-Persian, Kopenhagen 1977 (vgl. auch StPB 24, 129–135). – Rudolph Brasch, Der Midrasch Schir Ha-Schirim Suta, Übers., Komm. u. Vergleich mit dem Midrasch Rabba, Leipzig 1936. – Martin Samuel Cohen, The Sir'ur Qomah, Lanham/New York/London 1983. – Pinkos Churgin, *Targum k'tubim*, New York 1945, 117–139 (zu T Cant). – Luis Diez Merino, El Targum al Cantar de los Cantares: EstB 38 (1979/80) 293–339. – Ismar Elbogen, Der jüd. Gottesdienst in seiner gesch. Entwicklung, Frankfurt a. M. 1931 (Nachdr. Hildesheim 1967). – L. Feuchtwanger/S. A. Horowitz, Art. Hohes Lied: EJ(D) 8 (1930) 177–182. – Christian David Ginsburg, Comm. on the Song of Songs, London 1857 (Nachdr. New York 1970), 20–102. – E. Gortlieb, *B'ruim b'kitbe rabbi josef g'qatilla*: Tarb. 39 (1969) 62–89. – Karl Erich Grozinger, Musik u. Gesang in der Theol. der frühen jüd. Lit., Tübingen 1982, 248 f. – Karl Habersaat, Glossare u. Paraphrasen zum Hohes Lied, Ein Beitr. zur Gesch. der jüd.-dt. Hoheit-Übers.: Bib. 17 (1936) 348–358. – Ders., Materialien zur Bibliogr. des Hohes Liedes, Freiburg/Bz. 1945. – Ders., Die ältesten jüdischen Hoheit-Übers. v. 1394 bis 1590, nebst Chronologie der jüdischen Hss., Freiburg/Bz. 1964. – Abraham S. Halkin, Ibn Akin's Comm. on the Song of Songs: FS Alexander Marx, New York, II 1950, 388–424. – Isaac Heinemann, Aljud. Allegoristik, Breslau 1936 (bes. 60–66). – Ders., Die wiss. Allegoristik des jüd. MA: HUCA 23 (1950/51) 611–643. – R. Ibrah, Le Cantique des Cantiques dans l'exegese traditionnelle juive jusqu'à Ibn Ezra, Diss. Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris 1974. – Reuven Kimelman, Rabbi Yohanan and Origen on the Song of Songs: A Third Century Jewish-Christian Disputation: HTR 73 (1980) 567–595. – Samuel Tobias Lachs, Prolegomena to Canticles Rabban: JQR 55 (1964) 235–255. – Ders., The Proems of Canticles Rabba: JQR 56 (1965) 225–239. – M. B. Lerner, *Perns midras' sir has-sirim mime hag-s'anim: Qobas' al jad 8 (1976) 141–164*. – Saul Lieberman, *Midras' se'temari*, Jerusalem 1940 2 1970, 12 ff (zu dem in FS Steinschneider, s. o., 49 ff veröff. Komm.). – Ders., *Mishnat sir has-sirim*: Gershom Scholem, Jewish Gnosticism, Merkabah Mysticism and Talmudic Tradition, New York 1960, 118–126. – Leon J. Liebrecht, The Benedictory Formula in the Targum to the Song of Songs: HUCA 18 (1944) 177–197. – Ders., Midrasch Lekah Tob's Dependence upon Targum to the Song of Songs 8.11–12: JQR 38 (1947/48) 63–66. – Raphael Loewe, Apologetic Motifs in the Targum to the Song of Songs: Biblical Motifs, hg. v. Alexander Altmann, Brandeis Univ.

- Waltham/Mass. 1966, 159–196. – Arthur Marmorstein, Deux Renseignements d'Origène concernant les juifs: REJ 71 (1920) 190–199, 195 ff. – Umberto Neri, Il Cantico dei Cantici. Antica interpretazione ebraica (= T Cant), Rom 1976. – Heinz Pflaum, Die Idee der Liebe. Leone Ebreo. Zwei Abb. zur Gesch. der Phil. in der Renaissance, Tübingen 1926. – Abramo Alberto Piattelli, Una caratteristica del targum aramaico del „Šur ha-Sirim“. Annuario di Studi Ebraici (Collegio Rabbinico Italiano, Roma) 2 (1964/65) 123–129. – Henning Graf Reventlow, Das allegorische Verständnis des Hohesliedes im Judentum: FRu 19 (1967) 77–83. – Wilhelm J. Riedel, Die Auslegung des Hohesliedes in der jüd. Gemeinde u. der griech. Kirche, Leipzig 1898. – Siegmund Salfeld, Das Hoheslied bei den jüd. Erklärern des MA. Berlin 1879 (= MWJ 5 [1878] 110–139, 141–178; 6 [1879] 20–48, 129–169, 189–209). – R. B. Salters, The Medieval French Glosses of Rashbam on Qohelet and Song of Songs: Journal of the OT, Suppl. Ser. 11 (1979) 249–252. – L. G. Schneekloth, The Targum of the Song of Songs. A Study in Rabbinic Biblical Interpretation (Diss.), Ann Arbor 1977. – Gershom Scholem, Tradition u. Neuschöpfung im Ritus der Kabbalisten: ders., Zur Kabbala u. ihrer Symbolik, Zürich 1960, 159–207. – Ders., Šch'ur Koma, die mystische Gestalt der Gottheit: ders., Von der mystischen Gestalt der Gottheit, Zürich 1962, 7–47. – Ders., Schneehinab, das passiv-weibliche Moment in der Gottheit: ebd. 135–191, passim. – Giuseppe Sermoneta, Ancient Judeo-Italian Translation of the Song of Songs and its Relation to the Vetus Latina. Proceedings of the 6th World Congress of Jewish Studies, Jerusalem 1973, 167–170. – Ephraim Silber, Š'ar 'rušalajim, Czernowitz 1883 (Komm. zu TCant: 1–21). – Ephraim Elimelech Urbach, The Homiletical Interpretation of the Sages and the Expositions of Origen in Canticles and the Jewish-Christian Disputation: ScrHe 22 (1971), 247–275 (= Tarb. 30 [1960/61] 148–170 [hebr.]). – Georges Vajda, L'amour de Dieu dans la théologie juive au Moyen Âge, Paris 1957. – Geza Vermes, The Symbolical Interpretation of Lebanon in the Targum: JThS 9 (1958) 1–12. – P. Vuillaud, Le Cantique des Cantiques d'après la tradition juive, Paris 1925 (Nachdr. Paris 1975).

25 Lit. zu Midraschim u. Targum zu Cant bei Stemberger u. Schafer an den o. bei „Quellen u. Übers.“ zu 1.2 u. 1.3 zit. Stellen.

Peter Kühn

III. Auslegungsgeschichte im Christentum

III/1. Alte Kirche bis Herder

- 30 1. Alte Kirche 2. Mittelalter 3. Von der Reformation bis Herder (Quellen/Literatur S. 512)
- Die christliche Auslegung des Cant steht vor demselben Grundproblem wie die jüdische: daß mit dieser Sammlung von Liebesliedern ein Werk in den → Kanon der heiligen Schrift aufgenommen ist, das in seinem Wortsinne keinen unmittelbar erleuchtenden religiösen Charakter aufweist. Hauptaufgabe jeder Cant-Interpretation vor der Entstehung des historischen Bibelverständnisses ist es deshalb, eine religiöse Deutung des Werks zu begründen. Schon das Judentum (s. o. II) versuchte diese Aufgabe durch Überbietung der wörtlichen Auslegung mit Hilfe der Allegorese zu lösen, und die christliche Exegese ist ihr auf diesem Wege gefolgt. Wo die Allegorese abgelehnt und allein das wörtliche Verständnis gepflegt wird, da ist die Kanonizität des Cant regelmäßig in Frage gestellt. Wo man diese Methode aber akzeptiert, da führt sie nicht so sehr zu exegetischen Einsichten, sondern bietet vielmehr Gelegenheit, im Rahmen der jeweils benutzten Deuteschemata Überlegungen anzustellen, die zwar dem Ausleger wichtig, dem Text jedoch fremd sind. So hat die Cant-Auslegung bis ins 18. Jh. weniger zum Verständnis des Werks als zur Entwicklung von Ekklesiologie und Geschichtstheologie, Mariologie und Mystik beigetragen.

1. Alte Kirche

- 45 Das Wissen um den ursprünglichen Wortlaut ist nie verlorengegangen, sondern immer wieder verdrängt worden. Wörtliche Auslegung wird durch anonyme Erwähnungen im Ketzerkatalog des Filastrius (c. 135 [107], 150 [122] = CSEL 38, 105, 123; CChr. SL 9, 299, 313) und Andeutungen → Theodoret von Kyros im Prolog seines Cant-Kommentars bezeugt. Als Vertreter dieser Deutung ist uns allein → Theodor von Mopsuestia namentlich bekannt durch die Akten des Konzils von Konstantinopel 553 (ACO IV/1, 68, 20–70, 13), der Cant als Tischlied (*mensale carmen*) bezeichnet, als häusliches und hochzeitliches Lied Salomos für Gastmähler, das Vorwürfe gegen seine Braut, eine dunkelhäutige Ägypterin, beantwortet. Theodor hat wahrscheinlich auch Konsequenzen aus seiner Deutung gezogen und das Werk aus dem Kanon ausgeschieden (vgl. Leontius v. Byzanz, PG 86, 1365 D). Nach seiner Verurteilung war das rein wörtliche Verständnis für

ein Jahrtausend ausgeschlossen, auch wenn gelegentlich noch warnend auf seine Gefahren hingewiesen wurde (z. B. Mansi 9, 452).

- Das Judentum hat der christlichen Auslegung den Weg der Allegorese vorgezeichnet, indem es auf alttestamentliche Bilder vom Bund Gottes mit seinem Volk als Liebe, Braut-schaft und Ehe zurückgriff. Christliche Exegese konnte zudem an paulinische Redeweise (v. a. II Kor 11, 2; Eph 5, 22–32) anknüpfen. Im ältesten bekannten, allerdings nur fragmentarisch überlieferten Kommentar → Hippolytus von Rom ist der Übergang von der jüdischen Deutung (Cant-Israel) zur christlichen (Cant/Christus-Synagoge/Kirche) noch deutlich faßbar. Für alle folgende Auslegung wird dann die Arbeit des → Origenes geweisend. In zwei Homilien (zu 1, 1–2, 14) bestimmt er literarische Gattung (Drama) und Rollenverteilung (Bräutigam-Braut: Christus-Kirche; die beiden Chöre ihres Gefolges: Engel und Gläubige). Wiederholt fordert er den Leser auf, die Rolle der Braut nachvollziehen. Von diesem Anstoß zu individueller Deutung geht eine Linie zum Kommentar (zu 1, 1–2, 15), in dem das ekklesiologische Verständnis neben der Deutung auf die Liebesbeziehung zwischen Christus (dem göttlichen Logos) und der einzelnen Seele zurücktritt. Damit wird die Cant-Auslegung zum Anlaß von Reflexionen auf eine → Mystik, die sich bei Origenes erstmals als Brautmystik darstellt. Einen neuen Aspekt erschließt → Methodius von Olympus, wenn er die Braut u. a. auf die gottgeweihte Jungfrau deutet. → Die späteren Cant-Interpreten folgen im weiteren diesen Vorbildern, wenn auch mit unterschiedlicher Akzentuierung. So vernachlässigt → Gregor v. Nyssa in seinen weit verbreiteten und einflußreichen 15 Homilien (zu 1, 1–6, 8) äußere Form und historischen Sinn und konzentriert sich v. a. auf die mystische Deutung. Die weitere griechische Cant-Auslegung vollzieht sich weniger im Rahmen von Kommentaren als in Katechen.

- Die abendländische Cant-Interpretation ist weitgehend von der griechischen abhängig. Der älteste Kommentar, von dem wir wissen (Viktorin von Pettau, gest. 304), ist verloren; die früheste erhaltene Deutung in den Homilien Gregors von Elvira (zu 1, 1–3, 4) ist ganz ekklesiologisch. Der originelle Beitrag des Apolinus (sein Komm. ca. 405/15 wohl in Rom verfaßt), der als geborener Jude der jüdischen Exegese viel verdankt und neben der ekklesiologischen und mystischen eine neue Interpretation der bräutlichen Beziehung als Liebe zwischen der Seele Christi und dem Wort Gottes einführt, blieb ohne Wirkung. Die vier großen lateinischen Kirchenlehrer verfaßten keine Cant-Kommentare. Doch leistete → Ambrosius dadurch einen wichtigen Beitrag zur Auslegungsgeschichte, daß er in seinen Schriften Einzelerklärungen zu fast allen Versen des Cant bietet (vgl. bes. *De Isaac vel anima*: Weg der Seele zum Wort; *De obitu Valentiani*: Deutung der Braut auf den früh verstorbenen Kaiser). Besonders zukunftsreich sind seine Deutung der Braut auf die geistliche Jungfrau (schon De virg.) und die Darstellung Marias, der Mutter Jesu, als Inbegriff der durch die Braut bezeichneten Kirche bzw. Jungfrau (De inst. virg. 14, 87, 89). Hier ist kernhaft der dritte große Zweig der Cant-Allegorese angelegt: der mariologische. → Gregor d. Gr. faßt am Ausgang der altkirchlichen Entwicklung im Prooemium seiner beiden Cant-Homilien (zu 1, 1–8; der Rest des unter seinem Namen überlieferten Komm. ist ein Werk des Robert v. Tumbalena aus dem 11. Jh.) noch einmal die Grundpositionen zusammen. Wirkungsmächtiger sind freilich Florilegien und Kommentare, die aus den in seinen Werken verstreuten Äußerungen zusammengestellt werden (Paternus, Beda, Wilhelm von St. Thierry u. a.).

2. Mittelalter

- Die vier Jahrhunderte Cant-Auslegung von Anfang des 8. bis Anfang des 12. Jh. werden durch die überwiegend ekklesiologische Interpretation → Bedas bestimmt, der in seinem die patristische Tradition zusammenfassenden Kommentar die Deutung der Braut auf die Seele zurückstellt und die mariologische ausdrücklich ablehnt. Nach einer Unterbrechung von Mitte des 9. bis Mitte des 11. Jh. werden erst in der 2. Hälfte des 11. Jh. wieder Cant-Kommentare verfaßt. Robert von Tumbalena (gest. ca. 1090) und (von ihm abhängig) Johannes von Mantua (gest. ca. 1083) verbinden asketisch-kontemplative Tendenz und kirchenpolitisches Engagement auf neuen → Gregors VII. Um 1065 kombiniert Abt Williram von Ebersberg in seinem Kommentar eine lateinische Erklärung in Hexametern mit einer Paraphrase in deutsch-lateinischer Mischprosa – der ersten volkssprachlichen Cant-Erklärung. Im 12. Jh., der hohen Zeit mittelalterlicher Cant-Auslegung, wer-

den die Wege der weiteren Entwicklung vorgezeichnet. Die eklesiologische Deutung herrscht v. a. an den Kathedralschulen (→ Anselm von Laon, → Glossa ordinaria, Pariser Magistri) und seit dem 13. Jh. an den neu entstehenden Universitäten (zahlreiche, meist nur handschriftlich überlieferte Kommentare), wo sich mit der Deutung auch massive Kirchenkritik verbinden kann (so im höchst originellen Kommentar Wilhelms von Auvergne [Hsl.], übernommen von der viel gelesenen Postille Hugos von St. Cher, oder bei Odo von Chariton [Hsl.]). → Aegidius von Rom (Komm. 1285/91) versteht unter der *ecclesia* erstmals ihre Amtsträger (*praelati*).

In der monastischen Auslegung wird die eklesiologische Deutung ergänzt, überboten und gelegentlich sogar verdrängt durch andere Sichtweisen. 1) Unter dem Einfluß östlicher Theologie (Origenes, Gregor von Nyssa, teilweise Ps.-Dionys u. a.) lebt die mystische Erklärung insbesondere im Zisterzienserorden wieder auf. So schreibt → Wilhelm von St. Thierry (neben Sammlungen aus Ambrosius und Gregor d. Gr.) 1135/38 einen rein mystischen Kommentar (zu 1,1–3,3), und → Bernhard von Clairvaux führt in seinen 1135–1153 verfaßten 86 Cant-Predigten (zu 1,1–3,1) die mystische neben der nicht-gegebenen eklesiologischen Auslegung auf eine nie wieder erreichte Höhe. Eine Reihe zisterziensischer Kommentare schließt sich an: teils Fortsetzungen Bernhards (Gilbert von Hoyland [gest. 1172]: 48 Pred. zu 3,1–5,10; Johannes von Ford [gest. 1220]: 120 Pred. zu 5,8–8,14), teils selbständige Werke, wie der umfassende Kommentar des Thomas Cisterciensis von 1170/89, eine von scholastischen Distinktionen überwucherte, gelehrte Sammlung des bisher Erarbeiteten, in der die mystische Linie zurücktritt. Im 13. Jh. wird die mystische Deutung v. a. durch den Augustinerchorherrn Thomas Gallus (von Vercelli, gest. 1246) und den Franziskanerspiritualen Petrus Johannes → Olivi (gest. 1298), im Spätmittelalter v. a. durch Johannes → Gerson (gest. 1429) fortgesetzt. Aber wichtiger als gelehrte Kommentierung ist seit dem 12. Jh. die breite Wirkung des Cant und seiner Auslegung auf die Ausbildung einer Brautmystik. Der unbekanntere Verfasser des um 1160 entstandenen St. Trudperter Hoheslieds interpretiert den Text für eine Gemeinschaft von Nonnen. Auf den weitverzweigten Einfluß mystischer Cant-Deutung auf Frömmigkeit und Literatur religiöser Frauen kann hier nur pauschal hingewiesen werden; auch der Einfluß auf die Liebesauffassung und -dichtung führt von der Auslegungs- in die Wirkungsgeschichte hinein. 2) Aus zwei Wurzeln – der eklesiologischen Deutung und Einflüssen der Marienliturgie – erwächst im 12. Jh. die durchgehend mariologische Kommentierung durch den Benediktiner → Rupert von Deutz (gest. 1129). → Honorius Augustinensis (Sigillum b. Mariae neben einem konservativen, konsequent den vierfachen Schriftsinn erweiternden Kommentar), den Prämonstratenser Philipp von Harvengt (verfaßt vor 1153), den Augustinerchorherrn Wilhelm von Newburgh (Guilelmus Parvus, verfaßt bald nach 1160) u. a. Dagegen fehlt diese Deutung unter Bernhards Einfluß bei den Zisterziensern weitgehend (Ausnahme: → Alanus ab Insulis, gest. 1202).

Seit dem 14. Jh. verläuft die Cant-Erklärung mit wenigen Ausnahmen in den gebahnten Gleisen. So beschreibt → Nikolaus von Lyra OFM (gest. 1349), der in besonderem Maße auch die jüdische Exegese heranzieht, die Braut als Kirche des Alten und Neuen Bundes und sieht in Cant 1–6 die Geschichte Israels, in 7–8 die der christlichen Kirche bis auf Konstantin d. Gr. dargestellt. Jacobus Pérez von Valencia OESA (gest. 1490) unterscheidet einen parabolisch-historischen Sinn, der auf das ganze Alte Testament verweist, und einen prophetischen, der die Kirchengeschichte bis Konstantin vorhersagt. Den Ertrag der mittelalterlichen Cant-Auslegung fassen in der 2. Hälfte des 15. Jh. die Kartäuser Nikolaus Kempf von Straßburg und → Dionysius der Kartäuser in Kommentaren zusammen, die alle drei traditionellen Deutungen berücksichtigen.

3. Von der Reformation bis Herder

Nach einer langen Periode ausschließlich allegorischer Auslegung wagen es humanistische Gelehrte, wieder den Wortsinn in den Mittelpunkt zu rücken, ernten aber nur Widerspruch. So lehnt → Luther (WA 31/2,589) die Deutung als *canticum amatorum*

durch → Erasmus (Hyperaspistes 1, Opp. ed. Clericus, 10, 1706, 1333) ab. Sebastian → Castellio zieht sich mit seiner Auslegung des Cant als rein erotische Dichtung und mit seiner Kritik an der Kanonizität des Werks den Zorn Calvins zu und muß u. a. deshalb Genf verlassen (vgl. Calvins Bericht CR 39,675). Der spanische Augustinerermit Luis de León wird 1572 für fünf Jahre von der Inquisition gefangengesetzt – u. a. weil er es wagt, Cant als Epithalamium Salomos und der Tochter Pharaos zu deuten und überdies eine kastilische Übersetzung des Werks aus der Hand zu geben. In der lateinischen Fassung seines Kommentars ergänzt und entschärft er später die wörtliche Auslegung durch kapitelselektive Interpretation nach drei Sinnschichten (wörtlich, mystisch, eklesiologisch).

Trotz solcher vereinzelter Ansätze zu historischem Verständnis herrscht die Allegorese des Cant noch bis ins 18. Jh. Das versteht sich ohne weiteres für die katholische Auslegung. Sie pflegt weiterhin alle drei Zweige des allegorischen Verständnisses, wobei die selbständige Umsetzung des Cant in der spanischen Mystik besondere Beachtung verdient (vgl. → Teresa von Avila, *Meditaciones sobre los Cantares*, über einzelne Verse, oder die freie Nachdichtung durch → Johannes vom Kreuz im *Cantico espiritual*). Aber

auch im Protestantismus behauptet sich das Streben nach einem tieferen Sinn noch lange, bringt freilich manche neue Lösung hervor. So versteht Luther in seiner Cant-Vorlesung 1530/31 das Werk als ein politisches Buch: als Danklied, das Salomo im Blick auf seine eigene, durch Frieden gesegnete Regierung verfaßt hat (Praef. WA 31/2,586). In der 1539 durch Veit Dietrich veröffentlichten und von Luther gebilligten Druckfassung ist es charakterisiert als *Encomion politicae, quae temporibus Salomonis in pulcherrima pace floruit* (591,23f). Luthers konkret-politische Deutung, von Johannes → Brenz aufgenommen (vgl. Argumenta et Sacrae Scripturae Summa, 1544), scheint wenig Widerhall gefunden zu haben. → Calvin, der keinen Kommentar zu Cant verfaßt hat, schließt sich in der Erklärung des 45. Psalms der eklesiologischen Deutung an (vgl. CR 59,449,453 u. 39,676), die auch Theodor → Beza in seinen Cant-Predigten 1586, dem ersten Cant-Kommentar von reformierter Seite, überwiegend vertritt. Die mystische Deutung wird vor allem unter dem Einfluß Bernhards von Clairvaux sowohl in der altprotestantischen

→ Orthodoxie als auch im → Pietismus gepflegt. Eine extreme Position nimmt dabei Gottfried → Arnold ein, wenn er aus seiner Kritik an den geschichtlichen Erscheinungsformen der Kirche heraus jede eklesiologische Interpretation ablehnt und die Deutung „auf die wesentliche Vereinigung und gemeinschaft Gottes mit der gläubigen Seele“ mit dem Gedanken vom „gespräch des seelengeistes und der weißheit“ verbindet (Geheimnis 4f). Eine originelle und in der niederländischen reformierten Theologie stark nachwirkende Deutung gibt Johann → Coccejus. Er faßt das ganze Cant als prophetische Abbildung der Herrschaft Christi auf und steht in der Abfolge des Werks sieben Perioden der Kirchengeschichte von den Anfängen der apostolischen Predigt bis zur gegenwärtigen Zeit nach dem Abschluß des Dreißigjährigen Kriegs angekündigt. Die Differenz zwischen dieser prophetisch-heilsgeschichtlichen und der mystischen Auffassung hat die Auseinandersetzungen in der niederländischen Theologie zwischen Coccejianern (z. B. Henricus Groenewegen, Campegius Vitringa) und Voetianern (z. B. Theodor van Brakel, Jodocus van Lodenstein, Herman Witsius) wesentlich geprägt, die erst um 1740 beigelegt wurden.

Neben all diesen den Wortsinn auf einen tieferen religiösen Sinn hin überhöhenden Deutungen können sich seit dem 17. Jh. zunächst nur zaghafte Ansätze zu einem historischen Verständnis an die Öffentlichkeit wagen. Hugo → Grotius bezeichnet das Cant ganz offen als *garrulus contigitum inter se*, als das liebevolle Gespräch zwischen Salomo und der ägyptischen Königstochter, in dem die Geheimnisse der Hochzeit verhüllt dargestellt sind, ohne freilich die Berechtigung einer allegorischen Auslegung ganz auszuschließen. Im 18. Jh. werden die Stimmen, die eine rein historische Erklärung fordern, immer häufiger. Aber noch 1753 hält Robert Lowth in seinen berühmten Oxford Vorlesungen *De sacra poesi Hebraeorum*, in denen er den literarischen Charakter des Cant als Epithalamium herausarbeitet (294), an der allegorischen Auffassung fest (381): Cant handelt von der Ehe Gottes mit seiner Kirche (300). Johann David → Michaelis verwirft in seiner

Gegenschrift (In Roberti Lowth praelectiones...., Oxf. 1763) mit Lowths Thesen (154ff) die ganze Allegorese des Cant (161ff) und formuliert als seine Meinung: *castos conjugum amores cani, non sponsi et sponsae* (155). Die Wendung zu einer uneingeschränkt geschichtlichen Auffassung des Cant setzt allerdings eine neue Wertung der Liebe zwischen Mann und Frau und der aus ihr erwachsenden Dichtung voraus. Sie wird endgültig durch → Herder vollzogen, der in seiner Übersetzung und Interpretation der *Lieder der Liebe* 1778 eine Probe seiner Kunst der Einfühlung und Auslegung bietet. Er nimmt den Wortlaut des Cant ganz ernst und sieht in ihm eine Sammlung einzelner Liebeslieder Salomos (SW 8,529ff), angeordnet nach dem stufenweisen Wachstum der Liebe (539). Solche wörtliche Interpretation stellt auch die Kanonizität des Cant nicht mehr in Frage. Das Werk steht zu Recht in der Bibel als ein historisches Zeugnis für Charakter und Leben des großen Königs (544). Damit ist der Zwang zu einer den Wort-sinn überhöhenden Auslegung endgültig durchbrochen. Herders Interpretation wird sofort aufgegriffen: etwa von Johann Gottfried → Eichhorn in seiner weit verbreiteten *Einleitung ins Alte Testament* (Leipzig, III 1783), der die Autorschaft Salomos bezweifelt (679). Cant allein „als eine Sammlung einzelner Empfindungen der Liebe in einzelnen Liedern, Idyllen, Wertgesängen“ (691) ansieht und durch eine Skizze der Auslegungsschichte (689ff) seine Distanz zur exegetischen Tradition erkennen läßt.

Quellen

- 20 (Bei Komm. sind die Titel weggelassen. Hsl. Komm. verzeichnet Riedlinger, s. u. Makellosigkeit, XV–XIX.)
 Aegidius v. Rom: Thomas v. Aquin, Op. om., Paris (Vives) 18 (1876) 608–667. – Alanus ab Insulis, PL 210, 51–110. – Aponius, PLS 1, 799–1031. – Gottfried Arnold, Das Geheimniß d. Gortl. Sophia oder Weißheit, Leipzig 1700. – Beda, CChr 119 B. – Bernhard v. Clairvaux, Op. ed. Leclercq u. a., Rom, I/II 1957/58. – Theodor Beza, Genf 1586. – Joh. Coccejus, Leiden 1665. – Dionysius v. Riikel, Op. VII, Montreuil/Tournai 1898, 289–447. – Joh. Gerson, Op. ed. du Pin, Den Haag, IV 1706, 27–82. – Ders., Oeuvres ed. P. Glorieux, Paris/Tournai, VIII 1971, 565–639. – Gilbert v. Hoyland, PL 184, 11–252. – Gregor d. Gr., CChr 144. – Gregor v. Elvira, PLS 1, 473–514. – Gregor v. Nyssa, Op. ed. W. Jaeger, Leiden, VI 1960. – Hugo Grotius: Annotationes ad VT. Op. om., theol. Basel, I 1732, 267–270. – Johann Gottfried Herder, Lieder der Liebe, Leipzig 1778 = SW ed. B. Suphan, Berlin, VIII 1892. – Hippolyt, TU 23 (= NS 8) 2c, 1902; GCS Hippolytus I, 1897. – St. Trudperter Hohes Lied, hg. v. H. Menhardt 1934 (Rhein. Beitr. u. Hülfsbücher z. germ. Philol. u. Volksk. 21/22). – Honorius Augustodunensis, PL 172, 347–496. – Ders., Sigillum b. Mariae, PL 172, 495–518. – Hugo v. St. Cher, Op., Venedig, III 1703. – Johannes v. Ford, CChr. CM 17–18. – Johannes v. Mantua, ed. B. Bischoff/B. Taeger, 1973 (SpicFri 19). – Nikolaus Kempf: B. Pez, Bibliotheca ascetica 11–12, Regensburg 1735–40. – Luis de Leon, Salamanca 1580 = Op., Salamanca, II 1892. – Martin Luther, WA 31/2. – Methodius v. Olympos, Symposium, SC 95. – Nikolaus v. Lyra, Postilla super totam Bibliam, Straßburg, III 1492. – Petrus Johannes Olivi: S. Bonaventurae Suppl. 1, Trident 1772, 51–282. – Origenes, GCS Origenes 8. – Paterius, PL 79, 905–916. – Jacobus Perez v. Valencia, Paris 1507. – Philipp v. Harvengt, PL 203, 181–490. – Robert v. Tumbalencia, PL 150, 1361–1370 (zu 1,1–11); 79, 493–548 (zu 1,12–8,14; unter d. Namen Gregors d. Gr.). – Rupert v. Deutz, CChr. CM 26. – Theodoret v. Kyros, PL 81, 27–214. – Thomas Cisterciensis, PL 206, 21–862. – Thomas Gallus, ed. J. Barbet, 1967 (TPMA 14). – Wilhelm v. Newburgh, ed. J. C. Gorman, 1960 (SpicFri 6). – Wilhelm v. St. Thierry, ed. M.-M. Davy, 1958 (Bibliothèque des textes philosoph.). – Ders., Cant. ex scriptis S. Ambrosii, PL 15, 1851–1962. – Ders., Cant. ex scriptis S. Gregorii, PL 180, 441–474. – Willram v. Ebersberg, hg. v. W. Sanders, 1971 (Kleine dt. Prosadenkmäler d. MA 9).

Literatur

- 50 Gustave Bardy, Marie et le Cantique chez les Peres: BVC 7 (1954) 32–41. – Johannes Beumer, Die marianische Deutung des Hohes Liedes in der Frühscholastik: ZKTh 76 (1954) 411–439. – Izank Boot, De allegorische uitlegging van het Hooglied voornamelijk in Nederland, Zuttederduin/Woerden 1971. – Adrien-M. Brunet, Theodore de Mopsueste et le Cantique des Cantiques: ER CDO 9 (1975) 155–170. – Gertrud Chappuzeau, Die Exegese v. Hoheslied 1,2a. b. u. 7 bei den Kirchenvätern v. Hippolyt bis Bernhard: JAC 18 (1975) 90–143. – Jacques Chiènevart, L'Église dans le commentaire d'Origène sur le Cantique des Cantiques, Bruxelles/Paris-Ottawa 1969 (Studia 24). – Ernst Dassmann, Ecclesia vel anima. Die Kirche u. ihre Glieder in der Hohesliedklärung bei Hippo-

lyr, Origenes u. a. Jostius v. Mailand: RQ 61 (1966) 121–144. – P. Dronke, The Song of the Songs and medieval love-lyric: W. Lourdaux/D. Verhelst (Hg.), The Bible and medieval culture, Louvain 1979 (Mediaevalia Lovaniensia I 7), 236–262. – Michael Faulhaber, Hoheslied-, Proverbien- u. Predigeraten, 1902 (ThSLG 4). – Rosemarie Herde, Das Hoheslied in der lat. Lit. des MA bis zum 12. Jh.: Studia mediaevalia 3, Ser. 8 (1967) 957–1073. – Ulrich Köpf, Hohesliedauslegung als Quelle einer Theolog. der Mystik: M. Schmidt/D. Bauer (Hg.), Theologia mystica. Grundfragen zu einer Theol. der Mystik. Stuttgart 1986 (Mystik in Gesch. u. Gegenwart 6). – Curt Kuhl, Das Hoheslied u. seine Deutung: ThR NS 9 (1937) 137–167. – Jean Leclercq, Monks and Love in twelfth-century France, Oxford 1979. – David Lerch, Zur Gesch. der Auslegung des Hohesliedes: ZThK 54 (1957) 257–277. – Wilhelm Maurer, Der kursächsische Salomo: W. Sommer (Hg.), Antwort aus der Gesch. dell'immortalità. L'interpretazione patristica di Cantico 1,3, Rom 1975 (Verba Seniorum NS 7). – Friedrich Obly, Hoheslied-Studien. Grundzüge einer Gesch. der Hohesliedauslegung des Abendlandes bis um 1200, 1958 (SWGFG 1). – Wilhelm Riedel, Die Auslegung des Hohesliedes in der jüd. Gemeinde u. der griech. Kirche, Leipzig 1898. – Helmut Riedinger, Die Makellosigkeit der Kirche in der lat. Hohesliedkomm. des MA, 1958 (BGPhMA 37,3). – H. H. Rowley, The Interpretation of the Song of Songs: JThS 38 (1937) 337–363. – Paul Simon, Sponsa Christi. Die Deutung der Braut des Hohesliedes in der vorromanischen griech. Theol. u. in der lat. Theol. des 3. u. 4. Jh., Diss. theol. Bonn 1951 (masch.). – Dietrich Thym, Martin Luthers Hoheslied-Vorlesung v. 1530/31: Siegener Pädagog. Studien 23 (WS 1977/78) 62–77. – Leopold Weisersheim, Das Kirchenbild der griech. Vaterkomm. zum Hohen Lied: ZThK 70 (1948) 393–449.

Ulrich Köpf

III/2. Auslegungsgeschichte des 19. Jahrhunderts

Charakteristisch für die Auslegungsgeschichte im 19. Jh. ist das Plädoyer für ein im Sinne der → Romantik „natürliches“ und „moralisches“ Verständnis des Cant. In der *natürlichen* (im Gefolge Herders auch ästhetisch genannten) Erklärung ist die geheimnisvolle Doppeldeutigkeit des Buches aufgegeben. Die Erfassung der gattungsmäßigen Eigenart des Cant steht im Vordergrund.

Dennoch hat die rein *allegorische* oder (eine konkrete Liebesgeschichte voraussetzende) *typische* Auslegung rühmliche Verteidiger gehabt: Rosenmüller 1813 und Zöckler (Gott und das Volk), Rosenmüller 1830 (Salomo und die Weisheit), → Hengstenberg (der Messias und das sich nach ihm schneidende Judentum), Hahn (Christus und die Heiden). → Delitzsch 1851 und in seinem philologisch wertvollen Kommentar 1875 (Liebesgedicht Salomos zur Verteidigung der Monogamie und typisch-mystische Deutung auf das Geheimnis der Liebe Christi für seine Gemeinde).

Daneben finden sich auch unter kritischen Forschern einzelne Verteidiger einer *politisch-allegorischen* Auffassung; z. B. die Deutung auf den Wunsch der zehn Stämme, sich dem jüdischen König Hiskia zu ergeben (Hug).

Die *moralische* Auslegung wehrt ein der Heiligen Schrift als unangemessen empfundenes rein profan-erotisches Verständnis ab und deutet das Cant als literarische Darstellung einer sittlichen Idee: die Verteidigung der Monogamie gegen die Polygamie oder das Lob der Treue (so die meisten Ausleger). Diese Deutung ruht auf dem Postulat, daß das Buch eine *Geschichte* enthalte, in der Salomo und ein Hirte als zwei zu unterscheidende Personen agieren. → Jacobi hat als erster ihre Fabel formuliert: Ein in einen Hirten verliebtes (andere: verheiratetes) Landmädchen wird von Salomo aus seinem Dorf (Sunam/Sulam) in den königlichen Harem nach Jerusalem gebracht. Es widersteht den Annäherungen Salomos und bleibt seinem Hirten treu. Am verbreitetsten ist die *dramatische* Behandlung dieser „Verführungsgeschichte“, weil sich die Handlung in der Gegenwart vollzieht, verschiedene Personen im Gespräch stehen und, wie im griechischen Drama, ein Chor (der Töchter Jerusalems) auftritt (besonders ausführlich: Ewald, Umbreit, Böttcher, Hitzig, Renan, Stöckel).

Daneben begegnen auch eine *epische* und eine *lyrische* Interpretation des Stoffes. In der ersten erzählt der König seine Erfahrung, oder das Mädchen den Haremfrauen seine Träume. In der letzteren werden Duos, Solos und Chöre in einer Art Operette gesungen.

Neben dieser Hauptströmung wurde die von Herder und Eichhorn aufgestellte Hypo-

these einer *Sammlung* von Liebesliedern (im Kontrast zu der Vorstellung einer durchgängigen Erzählstruktur auch *Fragmenten*-Hypothese genannt) weiter entwickelt. Die Nähe zu den griechischen (besonders mimischen oder amöbaischen) Idyllen (Lessing, Staudlin), später zu den syrisch-palästinischen Volksliedern wurde berücksichtigt und die literarische Abgrenzung der kleinen Einheiten genauer analysiert (Magnus). Die Schwäche der dramatischen Auslegung, die sich in der Unstimmigkeit über dramatische Aufwührung handelnde Personen, selbst über Inhalt und Lösung der Intrige zeigte, ließ die Hypothese eines Liederkranzes von einem Verfasser (Reuss) oder einer Sammlung erotischer Lieder verschiedenen Ursprungs (Justi, Budde) viel ungezwungener erscheinen. Salomo wird dann nicht mehr als Rivale des Hirten, geschweige als Verfasser des Cant, sondern als eine schon der Sage angehörende Person verstanden.

Literatur

- Zur Auslegungsgeschichte vgl. die betreffenden Paragraphen in den Kommentaren (bes. Otto Zöckler, Langes theologisch-homiletisches Bibelwerk XIII, Bielefeld/Leipzig 1868, § 5, und Eduard Reuss, La Bible V, Paris 1879, 4–55; ders., Die Gesch. der Hl. Schr. AT, Braunschweig 1890, 231–239) und in den Einleitungen (z. B. Wolf Wilhelm Graf Baudissin, Leipzig 1901, 684ff). Friedrich Böttcher, Die ältesten Bühnendichtungen, Leipzig 1850. – Karl Budde, Was ist das Hohelied?: Pf 78 (1894) 92–117. – Franz Delitzsch, Das Hohelied, Leipzig 1850. – Ders., BC IV/4, 1875. – Heinrich Ewald, Das Hohelied Salomo's, Göttingen 1826. – Heinrich August Hahn, Das Hohe Lied v. Salomo, Breslau 1852. – Ernst Wilhelm Hengstenberg, Das Hohelied Salomons, Berlin 1853. – Ferdinand Hitzig, KEH XVII, 1855. – Johann Leonhard Hug, Das Hohelied in einer noch unversuchten Deutung, Freyburg u. Constanz 1813. – Ders., Schutzschrift ..., Freyburg 1815. – Johann Friedrich Jacobi, Das durch eine leichte u. ungekünstelte Erklärung v. seinen Vorwürfen gereinigte Hohelied, Celle 1772. – Karl Wilhelm Justi, Sionitische Hartengesänge, Leipzig 1829. – Johann Gottlieb Lessing, Eclogae regis Salomonis, Leipzig 1777. – Eduard Isidor Magnus, Krit. Bearbeitung und Erklärung des Hohen Liedes Salomo's, Halle 1842. – Ernest Renan, Le Cantique des Cantiques, Paris 1860. – Ernst Friedrich Karl Rosenmüller, Ueber des hohen Liedes Sinn und Auslegung: AEST 1,3 (1813) 133–162. – Ders., Scholia in VT IX,2, Leipzig 1830. – Karl Friedrich Staudlin, Theokrits Idyllen u. das Hohelied: Paulus Memorabilien 2 (1792) 162–170. – Johann Gustav Stieckel, Das Hohelied in seiner Einheit u. dramatischen Gliederung, Berlin 1888. – Friedrich Wilhelm Carl Umbreit, Lied der Liebe ..., Heidelberg 1828.

Jean M. Vincent

Holl, Karl (1866–1926)

1. Leben 2. Werk (Anmerkung/Quellen/Briefe/Literatur S. 518)

1. Leben

Karl Holl wurde am 15. Mai 1866 in Tübingen geboren. Seine Eltern waren der Oberrealschullehrer Karl Holl (1815–1881), der lange Jahre in Rußland (Livland) und in der französischen Westschweiz Lehrer gewesen war, und Sophie geb. Prager aus Ravensburg. Der Großvater Xaver Holl, aus dem Oberamt Neresheim stammend, war katholisch gewesen und hatte dem Deutschkatholizismus Ronges zugeneigt (→ Deutschkatholiken). Die Lektüre seiner Tagebücher hat bei dem Enkel sehr früh lebhaft, bis in die ersten akademischen Lehrjahre andauernde Sympathien für den Katholizismus geweckt. Die geistige Luft des Elternhauses war vom württembergischen Liberalismus geprägt, nicht vom Pietismus, zu dem Holl in deutlicher Distanz blieb und dem er erst in späteren Jahren näher kam. Früh erwarteten in Karl Holl historische Neigungen, genährt schon beim Zwölfjährigen durch die Lektüre Gustav Freytags. Holl durchlief die Seminare Maulbronn und Blaubeuren, um nach dem Militärdienst das Studium der Theologie und Philosophie in → Tübingen (1884–1888) aufzunehmen. Der Stiftsrepentent Max Reischle vermittelte ihm das theologische System A. → Ritschls. Die einseitig auf Philosophie und Dogmatik abgestellte Studienordnung im Tübinger Stift ließ ihn unbefriedigt. In den Umgang mit den Quellen, später für Holl unverzichtbare Bedingung historischer Arbeit, wurde er in Tübingen kaum eingeführt.

Die theologischen Prüfungen bestand Holl mit Auszeichnung. Am 7. 10. 1888 wurde er in der Tübinger Stiftskirche ordiniert. Um sich in der historischen Theologie und allgemeinen Geschichtswissenschaft gründlich ausbilden zu lassen, erhielt Holl nach einem Vikariat in Rottenburg und nachdem er 1889 mit einer Dissertation über *Thomas Hobbes Logik* den Dr. phil. bei Christoph Sigwart erworben hatte, Urlaub für eine einjährige Studienreise. Sie führte ihn 1889/90 nach Berlin, Gießen und Marburg und brachte ihn mit den beiden Männern zusammen, die von nun an, der eine als Förderer seiner akademischen Laufbahn, der andere als der einzige engere persönliche Freund, seinen Lebensweg begleiteten: Adolf von Harnack und Adolf Jülicher.

Mit einer von Harnack angeregten Arbeit über → Polykarp von Smyrna wurde Holl 1890 in Tübingen zum Licentiaten der Theologie promoviert. Doch das „eiskalte“ Urteil Carl von Weizsäckers nahm ihm sein Selbstvertrauen und die Hoffnungen auf eine wissenschaftliche Laufbahn. Als Repetent im Tübinger Stift (WS 1891/92 – WS 1893/94) geriet Holl zudem in eine innere religiöse Krise. Das System der Ritschlschen Theologie zerbrach ihm vor den Ergebnissen der neueren historisch-kritischen Theologie. Im Apokalypsestreit (s. TRE 3,560–562, bes. 562,9ff) stand Holl innerlich ganz auf der Seite von Christoph Schrempf, zu keinem Gewissenskompromiß bereit und nicht mehr willens, in den Dienst der Kirche zu treten. Längere Zeit an „Umsatteln“ denkend, brachte Harnacks Angebot einer Stelle als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter bei der Kirchenverwaltung der Preussischen Akademie der Wissenschaften die betreffende Wende.

Holl ging Frühjahr 1894 nach → Berlin. Die Venia legendi für Kirchengeschichte erwarb er 1896 mit einer Arbeit über *Die Sacra Parallela des Johannes Damascenus* (gedruckt 1897). In der Lehre sich der neueren Kirchengeschichte zuwendend, blieb sein eigentliches Forschungsgebiet die alte Kirchengeschichte. Im Auftrag der Kirchenverwaltungskommission reiste er 1895/96, 1900 und 1904 für jeweils ein halbes Jahr zu Handschriftstudien nach Italien. Von den ihm übertragenden Aufgaben war die schwierigste die Edition der Werke des Epiphanius von Salamis. Die Rekonstruktion eines an vielen Stellen heillos verwilderten Textes, die ein außergewöhnliches Maß von Quellenkenntnis, Scharfsinn und Einfühlungsvermögen erforderte, auch Kühnheit, weil Holl sich nicht mit der bloßen Wiederherstellung des überlieferten artzitsch redigierten Textes begnügte, sondern die ursprüngliche Sprache des Epiphanius, eine gehobene Koine, zurückzugewinnen wollte, ist „eine philologische Glanzleistung ersten Ranges“ (Hans Lietzmann) genannt worden. Die Arbeit am Epiphanius beschäftigte Holl bis an sein Lebensende, ihre Vollendung erlebte er nicht mehr (erster Band 1915 [GCS 25], zweiter Band 1922 [GCS 31], dritter Band, nach den Vorarbeiten von Holl besorgt von Hans Lietzmann 1933 [GCS 37]).

Die Fülle der literaturgeschichtlichen, dogmengeschichtlichen, liturgischen, institutionengeschichtlichen, prosopographischen etc. Untersuchungen, die Holl vornehmlich aus dem Gebiet der alten Kirchengeschichte und hier besonders des griechischen Ostens vorlegte, kann nicht aufgezählt werden. Zwei Monographien ragen heraus: *Enthusiasmus und Bußgewalt beim griechischen Mönchtum* (1898), eine von Symeon dem neuen Theologen ausgehende, weitgespannte Untersuchung, in der Holl zeigt, daß der urchristliche Enthusiasmus nicht verschwand, als sich feste Formen der Kirche bildeten, sondern im Mönchtum neubelebt wurde und durch die Anerkennung des Mönchtums in der Kirche dauerhaft wurde. Die Kunst, von einem wenig beachteten Punkt aus größere Zusammenhänge neu zu sehen, bewies er erneut in *Amphilochius von Ikonium in seinem Verhältnis zu den großen Kappadoziern* (1904; Neudr. 1969), bis heute eine der besten Darstellungen der nachnicänischen Theologie des 4. Jh. durch die genaue Nachzeichnung der inneren, folgerichtigen Entwicklung des Trinitätsgedankens von Basilius über Gregor von Nazianz zu Gregor von Nyssa.

Die Berufung nach → Tübingen 1900 zum a. o. Professor erlaubte Holl die Gründung eines eigenen Hausstandes (verh. 1903 mit Anna Wucherer) und brachte ihn unter den dankbar angenommenen theologischen Einfluß von Adolf → Schlatter. Zum ordentlichen Professor 1906 nach Berlin zurückberufen, zugleich Mitglied der Kirchenverwaltungskommission, lehrte Holl an der Berliner Universität neben Harnack Kirchengeschichte, lange Zeit in dessen Schatten fast unbekannt bleibend und mit äußerlich nur geringem Erfolg. Wiederholt richteten sich seine Hoffnungen auf eine Wegberufung (vor allem nach → Mar-

The first part of the paper is devoted to a general discussion of the problem of the origin of life. It is shown that the origin of life is a problem of the first importance, and that it is one of the most interesting and important problems of the present day. The author discusses the various theories of the origin of life, and shows that the most probable theory is that of spontaneous generation.

The second part of the paper is devoted to a detailed discussion of the theory of spontaneous generation. It is shown that this theory is based on the fact that life is a self-organizing system, and that it is capable of reproducing itself. The author discusses the various stages of the development of life, and shows that the most probable theory is that of spontaneous generation.

The third part of the paper is devoted to a discussion of the various theories of the origin of life. It is shown that the most probable theory is that of spontaneous generation, and that the other theories are based on the fact that life is a self-organizing system, and that it is capable of reproducing itself.

The first part of the paper is devoted to a general discussion of the problem of the origin of life. It is shown that the origin of life is a problem of the first importance, and that it is one of the most interesting and important problems of the present day. The author discusses the various theories of the origin of life, and shows that the most probable theory is that of spontaneous generation.

The second part of the paper is devoted to a detailed discussion of the theory of spontaneous generation. It is shown that this theory is based on the fact that life is a self-organizing system, and that it is capable of reproducing itself. The author discusses the various stages of the development of life, and shows that the most probable theory is that of spontaneous generation.

The third part of the paper is devoted to a discussion of the various theories of the origin of life. It is shown that the most probable theory is that of spontaneous generation, and that the other theories are based on the fact that life is a self-organizing system, and that it is capable of reproducing itself.