

Matthias Hopf

Liebesszenen

Eine literaturwissenschaftliche
Studie zum Hohenlied als einem
dramatisch-performativen Text



T V Z | AThANT

108

Matthias Hopf

Liebesszenen

T V Z

Abhandlungen zur Theologie des Alten und Neuen Testaments

herausgegeben von

Erhard Blum, Christine Gerber,
Shimon Gesundheit, Matthias Konradt,
Konrad Schmid, Jens Schröter,
Samuel Vollenweider

Band 108

Matthias Hopf

Liebesszenen

Eine literaturwissenschaftliche Studie zum Hohenlied
als einem dramatisch-performativen Text

T V Z

Theologischer Verlag Zürich

Publiziert mit freundlicher Unterstützung der Lang-Stiftung, des Vereins der Freundinnen und Freunde der Augustana, der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern und der Evangelischen Kirche in Deutschland (EKD)

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Umschlaggestaltung
Simone Ackermann, Zürich

Druck
ROSCH Buch GmbH, Scheßlitz

ISBN 978-3-290-17858-1

© 2016 Theologischer Verlag Zürich
<http://www.tvz-verlag.ch>

Alle Rechte vorbehalten

להורי, זכרונם לברכה.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Jahr 2014 an der Augustana Theologische Hochschule Neuendettelsau als Dissertationsschrift angenommen. Betreut wurde sie von Prof. Dr. Helmut Utzschneider (Neuendettelsau), der mich überhaupt erst zu diesem Projekt ermutigt hat, wofür ich ihm von Herzen dankbar bin. Das Zweitgutachten wurde erstellt von Dr. habil. Dorothea Erbele-Küster, zu jener Zeit Professorin für Altes Testament in Brüssel – auch ihr danke ich für alle Begleitung seit meinem Studium.

Der historische Nukleus der Arbeit liegt aber weder in Belgien, noch in Deutschland, sondern im Heiligen Land: Im Studienjahr 2001/02 durfte ich bei Prof. Dr. Emanuel Tov an der Hebräischen Universität Jerusalem eine Seminararbeit über das Hohelied in Qumran schreiben. Schon dieser Essay zu 4QCant^b hatte einen performanztheoretischen Einschlag und öffnete mir die Tür zur sog. «Neuendettelsauer Schule» mit ihrem Bestreben, das Alte Testament literaturwissenschaftlich zu erschließen. Die vorliegende Arbeit über das gesamte Hohelied fügt nun weitere Mosaiksteine in das Gesamtbild einer dramentheoretischen Auslegung der Hebräischen Bibel. Helmut Utzschneider, der diesen Ansatz in der Exegese verankert hat, gab mir dabei wichtige Impulse, die mich in meiner Arbeit gefordert und gefördert haben – auch dafür gilt ihm mein großer Dank! Weitere wichtige Gedankenanstöße verdanke ich auch den anderen Mitgliedern der Neuendettelsauer alttestamentlichen Sozietät. Stellvertretend möchte ich hier Regionalbischof Prof. Dr. Stefan Ark Nitsche (Nürnberg) danken, der mich zusammen mit Helmut Utzschneider für das Alte Testament und im Speziellen für die literaturwissenschaftliche Exegese begeistert hat.

In besonderer Weise möchte ich weiterhin Prof. Dr. Erhard Blum (Tübingen), Prof. Dr. Shimon Gesundheit (Jerusalem) und Prof. Dr. Konrad Schmid (Zürich) danken, die diese Arbeit in die Reihe der «Abhandlungen zur Theologie des Alten und Neuen Testaments» aufgenommen haben.

Darüber hinaus gilt mein Dank allen, die mir auf dem langen Weg bis zum Erscheinen dieses Buches mit Rat und Tat zur Seite standen. Zunächst wäre da Prof. Dr. Jutta Hausmann (Budapest) zu nennen, die mit ihrer Einladung zur Vorstellung meines Projekts in Budapest den Startschuss für die schriftliche Fixierung meiner Gedanken abgegeben hat. Aber auch den Mitgliedern der Hohelied-Forschungsgruppe um PD Dr. Stefan Fischer (Wien) und Prof. Dr.

Christo Lombaard (Pretoria) bin ich für ihre Anregungen und Ermutigungen dankbar.

Für die abschließende Arbeit am Manuskript schulde ich mehreren Personen großen Dank: Dr. Markus Mülke, der mir immer wieder mit seiner althilologischen Kompetenz weiterhalf; weiterhin allen kritischen Gegenleserinnen und -lesern, insbesondere Petra Latteier, Andrea Siebert sowie Claudia Hopf und Dr. Martin Hopf, nicht minder aber auch Claudia Bollwinkel und Roswitha Schiling; dem Team des TVZ – und hier insbesondere Lisa Briner sowie Christine Forster – für die hervorragende verlegerische Betreuung; und last, but surely not least: meiner Frau Judith Hopf, die mich in allem unterstützt und mir besonders in stressigen Zeiten immer den Rücken frei gehalten hat.

Ohne die Unterstützung von dritter Seite wäre die Drucklegung dieser Arbeit nicht möglich gewesen. Besonders möchte ich daher der Lang-Stiftung Zürich für ihren großzügigen Zuschuss danken. Auch der Verein der Freundinnen und Freunde der Augustana hat einen erheblichen Anteil zur Veröffentlichung beigesteuert. Daneben haben sich aber auch die Evangelisch-Lutherische Kirche in Bayern sowie die Evangelische Kirche in Deutschland (EKD) dankenswerterweise an den Kosten beteiligt.

Für die Drucklegung wurde die Arbeit leicht überarbeitet und aktualisiert, da international derzeit sehr intensiv am Hohenlied geforscht wird. Gleichwohl konnten nicht mehr alle neueren Titel voll berücksichtigt werden. Stellvertretend wären hier bspw. der Kommentar von Michael Fishbane in der Reihe JPS-Bible-Commentary sowie jener von Ludger Schwienhorst-Schönberger beim Herder-Verlag zu nennen, mit denen sich intensiver auseinanderzusetzen sicherlich noch äußerst lohnenswert gewesen wäre.

Neuendettelsau, 31. Januar 2016
Matthias Hopf

Inhaltsverzeichnis

A. Grundlegung: Hinführung, Übersetzung, Methodik	13
1. <i>Dramatis in modum</i> – eine Hinführung	13
2. Historisch-kritische Einordnung des Hlds	21
3. Einführung in die Methodik	25
3.1 Drama, dramatischer Text, Performanz-Potential u. v. m. – eine terminologische Grundlegung	25
3.2 Vorstellung des dramentheoretischen Analyse-Instrumentariums ...	41
 B. Hauptteil: Das Hld – Analyse eines dramatischen Textes.....	61
1. Vorbemerkungen zur Analyse	61
1.1 Zu den Übersetzungen.....	61
1.2 Detailliert oder cursorisch – zur unterschiedlichen Detailfülle der Untersuchung	62
2. Hld 1,1 – Die Überschrift	64
2.1 Lexisanalyse.....	64
2.2 Opsi- und Plotanalyse.....	65
3. Hld 1,2–4b – Auftakt zu zweit (Szene I).....	68
3.1 Hld 1,2a	69
3.2 Hld 1,2b–1,4a	71
3.3 Hld 1,4b.....	74
3.4 Auswertung der Szene.....	75
4. Hld 1,4c–11 – Die Frau begegnet in den Räumen ihres «königlichen» Freundes ihren Widersacherinnen (Szene II)	78
4.1 Hld 1,4c	80
4.2 Hld 1,4d–f.....	86
4.3 Hld 1,4g.....	90
4.4 Hld 1,5–6.....	92
4.5 Hld 1,7	97
4.6 Hld 1,8.....	102
4.7 Hld 1,9–10.....	105
4.8 Hld 1,11	107
4.9 Auswertung der Szene.....	109

5.	Hld 1,12 – 2,3b – Zweisamkeit im «Grünen Haus» (Szene III)	114
5.1	Hld 1,12–14	116
5.2	Hld 1,15	120
5.3	Hld 1,16a–c	123
5.4	Hld 1,16d–17	124
5.5	Hld 2,1	127
5.6	Hld 2,2	129
5.7	Hld 2,3a–b	131
5.8	Auswertung der Szene	133
6.	Hld 2,3c–7 – Die Frau erzählt von ihrem Liebesspiel mit dem Mann (Szene IV, Auftritt 1)	138
6.1	Lexisanalyse	139
6.2	Opsisanalyse	141
6.3	Plotanalyse	143
7.	Hld 2,8–17 – Der Mann umschwärmt die Frau (Szene IV, Auftritt 2)	146
7.1	Lexisanalyse	148
7.2	Opsisanalyse	153
7.3	Plotanalyse	155
8.	Hld 3,1–5 – Die Frau erzählt von einem Traum (Szene V)	159
8.1	Lexisanalyse	160
8.2	Opsisanalyse	161
8.3	Plotanalyse	162
9.	Hld 3,6–11 – Die Frau beschreibt «König Salomo» (Szene VI, Auftritt 1)	166
9.1	Lexisanalyse	167
9.2	Opsisanalyse	169
9.3	Plotanalyse	171
10.	Hld 4,1 – 5,1 – Der Mann umschwärmt die Frau erneut – nun in Zweisamkeit (Szene VI, Auftritt 2)	174
10.1	Lexisanalyse	178
10.2	Opsisanalyse	183
10.3	Plotanalyse	185
11.	Hld 5,2 – 6,3 – Die Frau erzählt eine nächtliche Begebenheit und schwärmt vom Mann (Szene VII, Auftritt 1)	190
11.1	Hld 5,2a–b	194
11.2	Hld 5,2c	196
11.3	Hld 5,2d–k	197
11.4	Hld 5,3	200
11.5	Hld 5,4–7	202
11.6	Hld 5,8	206
11.7	Hld 5,9	210
11.8	Hld 5,10–16b	212

11.9	Hld 5,16c–e.....	215
11.10	Hld 6,1.....	216
11.11	Hld 6,2–3.....	217
11.12	Auswertung der Teilszene.....	221
12.	Hld 6,4–12 – Der Mann erhebt die Frau über alle anderen (Szene VII, Auftritt 2a).....	226
12.1	Lexisanalyse.....	230
12.2	Opsisanalyse.....	234
12.3	Plotanalyse.....	235
13.	Hld 7,1–13 – Der Mann ist von der Frau verzaubert und bezaubert sie (Szene VII, Auftritt 2b).....	240
13.1	Lexisanalyse.....	245
13.2	Opsisanalyse.....	248
13.3	Plotanalyse.....	250
14.	Hld 7,14 – 8,2 – Eine intime Szene im Grünen (Szene VIII).....	254
14.1	Lexisanalyse.....	255
14.2	Opsisanalyse.....	256
14.3	Plotanalyse.....	257
15.	Hld 8,3–4 – ... und was danach geschah (Szene IX).....	259
15.1	Lexisanalyse.....	259
15.2	Opsisanalyse.....	260
15.3	Plotanalyse.....	260
16.	Hld 8,5–14 – Besiegelung der Zweisamkeit (Szene X).....	262
16.1	Hld 8,5a–c.....	266
16.2	Hld 8,5d–6b.....	268
16.3	Hld 8,6c–7.....	271
16.4	Hld 8,8–9.....	274
16.5	Hld 8,10.....	277
16.6	Hld 8,11–12.....	279
16.7	Hld 8,13.....	284
16.8	Hld 8,14.....	287
16.9	Auswertung der Szene.....	289

C. Der Ertrag der Studie: Das Hld – ein dramatischer Text mit Performanz-Potential 293

1.	Die Ergebnisse der Lexisanalyse.....	293
1.1	Sprecherzuweisungen und Adressierungen.....	293
1.2	Dialoge und Monologisierung – eine Typologie der Repliken.....	298
1.3	Referentialität und expressive Sprachfunktion – verschiedene Modi der Äußerung.....	300

1.4	Die Verwendung von Formen mündlicher Rede im Hld.....	302
1.5	Der Nebentext des Hlds	305
2.	Die Ergebnisse der Opsisanalyse	311
2.1	Formen der Opolis-Vermittlung.....	311
2.2	Verschwimmende Grenzen zwischen <i>on stage</i> und <i>off stage</i>	316
2.3	Was die Opolis vermittelt.....	323
3.	Die Ergebnisse der Plotanalyse	330
3.1	Die Strukturierung der Informationsvergabe im Hld	330
3.2	Die Handlungsstrukturen im Hld.....	334
3.3	Die Darstellung der Figuren im Hld.....	340
4.	Hinweise auf historische Performanzen aus der Rezeptionsgeschichte.....	353
5.	Zusammenfassung: Das Hld – ein dramatischer Text mit Performanz-Potential	358
6.	Das Performanz-Potential und die Kanonisierung des Hlds – ein Schlussgedanke	364
	Bibliographie.....	369
	Textausgaben.....	369
	Hilfsmittel	370
	Sekundärliteratur.....	372
	Anhang 1: Synopse der Rubriken in den griechischen Handschriften	384
	Anhang 2: Das Hld als szenisch eingerichteter Text.....	402
	Stellenregister.....	412

A. Grundlegung: Hinführung, Übersetzung, Methodik

1. *Dramatis in modum* – eine Hinführung

«*Dramatis in modum*»¹ – so charakterisierte bereits Origenes das Hohelied (Hld). Dies stellt den frühesten expliziten Beleg einer Auslegung des Buches als Drama dar. Origenes legte damit in der Forschungsgeschichte eine Spur, die immer wieder aufgegriffen, dann aber auch wieder verworfen wurde. Besonders in der jüngeren Auslegungstradition herrscht in der Mehrheit eine starke Skepsis gegenüber dramatischen Interpretationen des Hlds vor.² In letzter Zeit werden jedoch die Stimmen wieder lauter, dieser Sichtweise neue Aufmerksamkeit zu schenken.³ Dies liegt insbesondere daran, dass die exegetische Forschung neue Erkenntnisse über den Dramenbegriff im Allgemeinen, wie auch über das dramatische Genre in biblischen Texten im Speziellen gewonnen hat. Diese Einsichten, die die Grundlage für diese Untersuchung bilden, werfen ein in vielerlei Hinsicht neues Licht auf das Hld und ermöglichen so eine dramentheoretische Neubewertung dieses Buches auf der Basis einer literaturwissenschaftlich fundierten und exegetisch reflektierten Methodik.

Am Anfang muss jedoch ein kurzer Überblick der dramatischen Auslegung des Hlds stehen. Eine vollständige Darstellung dieser Interpretationen kann natürlich nicht präsentiert werden, da eine solche den Rahmen sprengen würde.⁴ Es soll aber kurz aufgezeigt werden, welches die wohl wichtigsten Stationen in der Geschichte der dramatischen Auslegung darstellen, worin die Schwierigkeiten dieser jeweiligen Deutungen bestehen und inwiefern diese Probleme durch die neuesten Ansätze vermieden werden können.

Die frühesten Belege für eine Auslegung des Hlds als Drama finden wir, wie gesagt, bei Origenes. In seinem leider nicht mehr vollständig erhaltenen Kom-

¹ Orig., Cant. 1,1 (GCS Orig. 8,61 bzw. SC 375,80). So liest zumindest die prinzipiell durchaus verlässliche (vgl. Perrone, Bride, 74) lateinische Übersetzung Rufins.

² Beispielhaft seien genannt Exum, Song, 78–79; sowie Keel, Hohelied, 25.

³ So z. B. zuletzt bei Fischer, Hohelied, 238–240.

⁴ Verwiesen sei aber auf die Überblicke unter anderem bei Rudolph, Lied, 94–97; ähnlich Longman, Song, 39–40; des Weiteren zu Performanz-Theorien Pope, Song, 141–145.

mentar zum Hld⁵ entwickelt er ein Verständnis vom Hld als einem Drama mit einer Braut und einem Bräutigam als Hauptfiguren. Diese dramatische Sichtweise des Kirchenvaters dürfte stark von den hellenistischen Traditionen in Athen und Alexandria geformt sein.⁶ Trotz dieser Einflüsse muss hier aber keine rezeptionsgeschichtliche Perspektivverzerrung aufgrund zeitlicher Distanz vorliegen, gehe ich doch für das Hld in seiner Endredaktionsstufe ebenfalls von einer hellenistischen Prägung aus.⁷ Ein größeres Problem dieser Deutung besteht aus heutiger Perspektive vielmehr darin, dass das Dramenverständnis des Origenes stark allegorisch geprägt ist: Die Braut fungiert als die Personifikation der menschlichen Seele bzw. der Kirche und der Bräutigam als die des Wortes Gottes bzw. Jesu Christi. In letzter Zeit wird eine ursprünglich allegorische Interpretation des Hlds wieder häufiger vertreten⁸ und möglicherweise könnte eine solche Deutung tatsächlich schon früh aufgekommen sein – evtl. sogar noch um die Zeit der Endredaktion herum. Es ist also nicht auszuschließen, dass das Buch zumindest in gewissen Kreisen allegorisch gelesen wurde.⁹ Für den Text selbst scheint mir eine solche Deutung aber eher historisch sekundär zu sein, da sie insgesamt mehr einen Reflex auf einen nicht mehr verstandenen Text darstellen dürfte.¹⁰ Dennoch ist alleine das Faktum einer Interpretation des Hlds als «*dramatis in modum*» interessant,¹¹ nicht zuletzt weil sich diese Sicht umfassend durch das gesamte Werk des Origenes hindurchzieht und er sich dabei auch mit einzelnen Fragen des Plots auseinandersetzt.¹²

⁵ Von den ursprünglich zehn Büchern sind nur vier in der Übersetzung Rufins erhalten, also die Kommentierung bis Hld 2,15. Dazu sind verschiedene griechische Fragmente in den *catenae* enthalten. Vgl. dazu Perrone, *Bride*, 74.

⁶ Zumindest erscheint das insbesondere aufgrund seiner umfänglichen philologischen Ausbildung sowie seiner zeitweiligen Tätigkeit als *grammatikos* mehr als wahrscheinlich, vgl. Marksches, *Art. Origenes* (2000), 27; sowie Marksches, *Art. Origenes* (2003), 657. Ähnliches vertritt auch Perrone, *Bride*, 80 und 83–84; überhaupt stellt dieser Titel einen sehr hilfreichen Überblick über Origenes' Hld-Kommentar und seine weitere Hld-Exegese dar.

⁷ Vgl. weiter unten zur historischen Einordnung des Buches unter A.2.

⁸ Vgl. unter anderem Schwiendorst-Schönberger, *Hohelied* (2003) und *Hohelied* (2015); sowie zuletzt Gerhards, *Hohelied*.

⁹ Dies legen die Ausführungen Zakovitchs nahe, die er während eines Vortrags in Erlangen 2013 vorgetragen hat, vgl. Zakovitch, *Riddles*. Er hält es nicht einmal für ausgeschlossen, dass eine allegorische Deutung bereits in der frühen Königszeit entstanden ist, was er unter anderem mit Verweisen auf Jes 5 und Jes 7 sowie 1 Kön 21,1 und 2 Sam 12,24–25 gegenüber Hld 8,11–12 zu begründen versucht.

¹⁰ So die Mehrheit der Ausleger, vgl. beispielsweise Keel, *Hohelied*, 14–20; Zakovitch, *Hohelied*, 97–101. Auch im englischsprachigen Bereich herrscht diese Meinung vor, vgl. Murphy, *Song*, 93–94; Exum, *Song*, 73–77. Exum gesteht aber immerhin zu, dass sich das Hld durchaus für eine allegorische Auslegung anbietet, ohne selbst allegorisch gemeint zu sein, vgl. Exum, *Song*, 76–77.

¹¹ *Orig.*, *Cant.* 1,1 (GCS Orig. 8,61 bzw. SC 375,80).

¹² Vgl. auch die sehr gründliche Übersicht über die Interpretation des Origenes bei Murphy, *Song*, 16–21. Für die Arbeit im Rahmen dieser Studie erscheint das Werk Origenes' in seiner

Nach Origenes wird es allerdings zunächst wieder recht «still» um die dramatische Sichtweise auf das Hld. Ihre wissenschaftliche Blütezeit erlebte die Dramentheorie dann erst im 19. Jahrhundert durch Georg Heinrich August Ewald und Franz Delitzsch, die im Hld jeweils ein leicht bukolisch geprägtes Drama sahen.¹³

Ewald grenzte sich in seiner 1826 erstmalig vorgelegten Studie zum einen von allegorischen Auslegungen und zum anderen von anthologischen Sichtweisen seiner Zeit ab.¹⁴ Im Kontrast zu jenen nennt er das Hld «ein nicht für die Bühne bestimmtes Drama»¹⁵ und versucht so eine wörtliche, aber die Einheit des Buches wahrnehmende Deutung zu etablieren. Er bestimmt dabei einen stark handlungs- bzw. genauer konfliktorientierten Plot in vier Akten, an dem vor allem drei Figuren teilhaben: König Salomo, eine junge Frau vom Lande und deren Geliebter. Letzterer allerdings tritt selbst kaum auf, sondern wird vornehmlich von der Frau zitiert. Daneben gibt es noch verschiedene Figurengruppen, die Nebenrollen übernehmen. Der der Story zugrundeliegende Konflikt besteht darin, dass der lüsterne, schmeichlerische König Salomo die Frau entführt, diese aber letzten Endes durch ihre Tugend und Unschuld obsiegt und zu ihrem Geliebten entlassen wird.¹⁶ Hauptproblem ist in dieser Deutung, dass Ewald – in fast schon apriorischer Manier und typisch für das 19. Jahrhundert – den Gedanken der Tugend und der Unschuld in das Hld einträgt, was zum Konzept für die gesamte Auslegung wird.¹⁷ In all dem ist immer wieder seine massive Prägung durch die Theaterkonventionen seiner Zeit erkennbar.¹⁸ Darüber hinaus bleibt seine Methodologie, wie z. B. die Kriterien für die Sprecherzuweisungen oder für die Grenzen von Abschnitten, reichlich vage und oft willkürlich in der Anwendung.¹⁹ Dies führt dazu, dass er die vorliegende Personage des Textes oft nicht detailliert genug wahrnimmt oder sie schlicht nivelliert, was zu bisweilen

überlieferten Form aber zu fragmentarisch und zu stark allegorisch geprägt, als dass eine dezidierte Auswertung sinnvoll wäre.

¹³ Vgl. Ewald, Hohelied; sowie Delitzsch, Hohelied. Ein ähnliches Werk hat noch Ginsburg im Jahr 1857 vorgestellt, das allerdings – vor allem im deutschsprachigen Bereich – nicht ganz so einflussreich war wie die hier behandelten Ewald und Delitzsch, vgl. Ginsburg, Song. Eine schöne Kurzübersicht über die Frage nach der Einheitlichkeit des Hlds und die Dramentheorie findet sich bei Bosshard-Nepustil, Struktur, 45–49.

¹⁴ Vgl. Ewald, Hohelied, 8–13 und 30–42.

¹⁵ Ewald, Hohelied, 3–4, wobei er nicht spezifiziert, warum es nicht für die Bühne bestimmt sei.

¹⁶ Vgl. die einleitende Übersicht bei Ewald, Hohelied, 2–6. Später modifiziert Ewald seine strukturelle Gliederung des Hlds noch dahingehend, dass er nun von fünf Akten (dort «Tage» genannt) in 13 Gesängen ausgeht, vgl. Ewald, Dichter, 357–370.

¹⁷ Dies ist bereits an den einleitenden Sätzen zu sehen, vgl. Ewald, Hohelied, 1. Aber auch später an prominenter Stelle, z. B. Ewald, Hohelied, 142.

¹⁸ Dies ist immer wieder zu beobachten – alleine schon in der Konzentration auf einen konfliktorientierten Plot, seiner unreflektierten Terminologie oder aber an seiner Gliederung des Textes, vgl. Ewald, Hohelied, 2–8.

¹⁹ Vgl. dazu Ewald, Hohelied, 7; zur Anwendung insbesondere ebd., 137.

abenteuerlichen Konstruktionen bzgl. Sprecherzuweisung oder Sprechrichtung führt.²⁰ Weiterhin muss er, um seinen Konflikt-Plot zu erhalten, immer wieder Elemente des Bühnengeschehens in den Text eintragen, die keinerlei Anhalt daran haben.²¹ Noch weitere Detail-Probleme könnten angeführt werden. Allerdings muss Ewald zugebilligt werden, dass er in Teilen eine sehr charmante und – trotz oder gerade wegen ihrer Suggestivität – durchaus bedenkenswerte Darstellung des Hlds als Drama erzielt.

Für Delitzsch könnte vieles wiederholt werden, besonders die benannten Probleme. Der Hauptunterschied der Studie von 1851 zu jener Ewalds besteht darin,²² dass er neben den Figurengruppen, die er ebenfalls findet, lediglich zwei Hauptfiguren identifiziert, dafür aber sechs Akte in jeweils zwei Szenen.²³ Der Plot ist bei ihm nicht konfliktorientiert aufgebaut, sondern zeichnet verschiedene Bilder einer Eheanbahnung sowie einer bestehenden Ehe zwischen dem historischen König Salomo und seiner liebsten Frau vom Lande nach.²⁴ Dennoch bleibt er wie Ewald in der grundsätzlichen Annahme verhaftet, dass für ein Drama ein Fortschritt im Sinne einer Story mit kausal-logischer Handlungskette vorliegen muss.²⁵ Zudem ist die Kriteriologie und Methodologie Delitzschs mindestens so wie die von Ewald stark von seinem individuellen poetischen Gespür geleitet und weniger von klaren textlichen Indizien. Und was Ewald das Konzept der Unschuld ist, ist Delitzsch eine typologisch auf die Heilsgeschichte abzielende Grundhermeneutik,²⁶ aufgrund derer er ebenfalls immer wieder Handlungselemente ohne Anlass in den Text einträgt,²⁷ um so dem Gesamtkonzept Rechnung zu tragen.

Diesen beiden Dramenhypothesen ist im Großen und Ganzen das Gleiche vorzuwerfen: Sie lassen sich viel zu sehr von ihrem intuitiven Wissen über die zeitgenössischen Theaterkonventionen leiten, als dass sie eine klare und nachvollziehbare Methodologie anwenden. Das schließt unter anderem ein, dass übermäßig nach einem storyorientierten Plot mit kausal-logischer Handlungsfolge gesucht wurde. Dieser konnte jeweils nur dadurch gefunden werden, dass vielfach Textelemente überinterpretiert oder bisweilen textliche Leerstellen nach Gutdünken der Ausleger phantasievoll gefüllt wurden. Gerade diese eingetragenen Elemente der Handlung verleihen den beiden Kommentaren aber den

²⁰ Vgl. z. B. die völlig willkürliche Zuweisung von 4,8–15 als Zitat des Geliebten im Munde der Frau: Ewald, Hohelied, 117.

²¹ Vgl. z. B. die Deutung von 6,10 – 7,1 als Rückblende auf die allererste Begegnung von König Salomo und der jungen Frau: Ewald, Hohelied, 129.

²² Delitzsch referiert und rezensiert ausgiebig Ewalds Ansatz, vgl. Delitzsch, Hohelied, 27–35.

²³ Vgl. Delitzsch, Hohelied, 4–6 und 82–83. Hier besteht allerdings ein kleiner innerer Widerspruch, da er zwar zunächst nur für die Akte 1, 2, 3 und 6 von einer Unterteilung in zwei Szenen spricht, dann in der Analyse eine solche aber auch für die Akte 4 (vgl. ebd., 119–122) und 5 (vgl. ebd., 133–135) anstellt.

²⁴ Vgl. Delitzsch, Hohelied, 123.

²⁵ Vgl. Delitzsch, Hohelied, 37 und 123.

²⁶ Vgl. Delitzsch, Hohelied, 43–45.

²⁷ So z. B. in 2,9 die Lokalisierung des Mutterhauses der Frau im Gebirge, womit er sich noch dazu in Grenzen selbst widerspricht, vgl. Delitzsch, Hohelied, 100–103.

Charakter midraschartiger Literatur. Der hin und wieder zu findende Vorwurf der willkürlichen Textumstellungen²⁸ aber kann – für Ewald und Delitzsch zumindest – nicht aufrecht erhalten werden, da sie sich mit Textemendationen oder ähnlichem (gerade für ihre Zeit) erstaunlich zurückhalten.²⁹

Öfter findet man auch den Kritikpunkt, dass es Probleme in der klaren Bestimmung des «dramatischen Personals»³⁰ gäbe, dass die Forscher also keine einheitlichen Ergebnisse erzielen würden. So bestünde schon in der Zahl der Figuren keine Einmütigkeit, aber auch hinsichtlich der Figurencharakterisierung, z. B. wenn der Mann einmal als Hirte, dann als König gedeutet wurde³¹ – ein Aspekt, auf den später unter dem Stichwort «Travestie» noch eingegangen werden wird. Insgesamt ist diese Argumentation aber schwierig, da Einmütigkeit in der Exegese sicherlich niemals erreicht und darum auch nicht als ausschlaggebend angesehen werden kann.

In einem weiteren Sinne können aber auch andere Performanz-Hypothesen über das Hld hinzugezählt werden. Diese Interpretationen (häufig religionsgeschichtlicher Natur) gehen eher von liturgischen Paradigmen aus, so z. B. die Überlegungen zu einem *hieros-gamos*-Ritus oder zur Verwendung des Buches im Rahmen einer Hochzeitswoche. Erstere Auffassung sah im Hld in der Nachfolge von Theophile James Meek eine alljährliche Fruchtbarkeitsliturgie, die genuin im Tammuz/Adonis-Kult beheimatet war und erst sekundär mit der JHWH-Verehrung verbunden wurde.³² Letztere Ansicht, dass im Hld eine Art Text- bzw. Gesangbuch für eine angenommene siebentägige Hochzeitsfeier in alttestamentlicher Zeit vorliege, wurde insbesondere von Johann Gottfried Wetzstein vertreten.³³ Diese eher liturgisch orientierten Theorien scheiterten vor allem daran, dass die sicherlich vorhandenen Ähnlichkeiten mit den religionsgeschichtlichen Parallelen in der Interpretation überstrapaziert wurden.³⁴

²⁸ Vgl. auch Gerlemann, Hohelied, 59.

²⁹ Die größte Emendation bei Ewald findet sich zu 7,10 (vgl. Ewald, Hohelied, 137), die wichtigste bei Delitzsch zu 8,5 (vgl. Delitzsch, Hohelied, 148–149). Regelrechte Textumstellungen sind bei beiden gar nicht zu finden, sofern man inhaltlich erschlossene Rückblenden oder Zeitsprünge nicht rechnet.

³⁰ Das «dramatische Personal» ist die Summe der dramatischen Personen, vgl. zu dieser vielleicht zunächst etwas merkwürdig anmutenden Terminologie Pfister, Drama, 225.

³¹ Vgl. z. B. Rudolph, Lied, 96.

³² Diese Position von T. J. Meek ist folgenden Veröffentlichungen zu entnehmen: Meek, Canticles (Erstveröffentlichung); Meek, Parallels (Darstellung eines verwandten babylonischen Textes); Meek, Song (Zusammenfassung). Auch bei Pope, Song, *passim*, klingt diese Deutung öfters an; etwas vorsichtiger, aber durchaus mit Sympathien für diese Auslegung positioniert sich Nissinen, Song, 215–217.

³³ Vgl. Wetzstein, Dreschtafel. Die Überlegungen werden vor allem durch Budde u. a., Megillot, übernommen; in Grundzügen finden sie sich auch bei Dalman, Diwan; ebenso noch, wenn auch in abgeschwächter Form, bei Rudolph, Lied, 100–105.

³⁴ Vgl. unter anderem Pope, Song, 143–144; ähnlich auch Zakovitch, Hohelied, 36 und 39. Allerdings sind die heute oft belächelten Thesen Meeks, die gerade in ihren zu leichtfertigen

Zwar finden sich seit jener Blütezeit im 19. Jahrhundert immer wieder Versuche einer dramatischen Interpretation des Hlds.³⁵ In Abgrenzung von dieser Forschungsrichtung war die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts dann aber massiv geprägt von der vorherrschenden Ablehnung jeglicher Dramen- oder Performanztheorie, besonders stark vertreten von Wilhelm Rudolph, der gar vom «dramatischen Spuk»³⁶ spricht, zuletzt aber auch noch ähnlich dezidiert von Othmar Keel und J. Cheryl Exum.³⁷ Nicht wenige weitere Kritiker könnten genannt werden. Diese Angriffe basieren jedoch zu allermeist auf einem letztlich unreflektierten und eher vortheoretischen Verständnis von «Drama», das seinerseits auf den beschriebenen überkommenen Klischees vom modernen westlichen Theaterbetrieb aufbaut.

Mittlerweile gibt es aber – in Grenzen – einen gegenläufigen und durchaus ernst zu nehmenden Trend, in dem die dramatischen und vor allem auch Performanz-Elemente des Hlds wieder stärker Berücksichtigung finden. So bezeichnet beispielsweise Roland E. Murphy das Buch zwar ausdrücklich *nicht* als Drama, gesteht aber gleichzeitig zu, dass es «in many respects dramatic» sei.³⁸ Hans-Peter Müller spricht für 4,12 – 5,1 von einem mimetischen «Rollengedicht».³⁹ Erstaunlich ist außerdem, dass die allermeisten Kommentare der jüngeren Vergangenheit – darunter auch jener von Exum, einer Kritikerin der Dramentheorie – den Text des Hlds von seinem Layout her durch explizite Zuweisungen an die Sprecher/innen letztlich als dramatischen Text arrangieren.⁴⁰ Hinzu kommt schließlich eine Veröffentlichung von Stefan Fischer, der das Hld mit einem erzähltheoretischen Ansatz erschließt. Dabei zeigt er immer

religionsgeschichtlichen Vergleichen tatsächlich problematisch sind, zumindest in Teilen argumentativ deutlich plausibler und fundierter, als man meinen mag.

³⁵ Zu nennen sind hier wohl vor allem Hazan, *Cantique*; Bruno, *Lied*; und in jüngerer Zeit Goulder, *Song*. Diese wurden in dieser Studie aber, wenn überhaupt, nur punktuell zu Rate gezogen, da deren Auslegungen bisweilen etwas gezwungen wirken. Der kurze Beitrag von Uehlinger, *Anthologie*, hingegen geht in eine sehr ähnliche Richtung wie die vorgelegte Studie, kann durch ihre Kürze im Detail wenig zur Debatte beitragen. Zuletzt wurde von Barbiero eine Studie vorgelegt (jetzt in Englisch unter Barbiero, *Song*), die ebenfalls Züge einer dramatischen Interpretation trägt, wenngleich der Autor dies wohl weit von sich weisen würde (vgl. dazu vor allem Barbiero, *Song*, 505–506). In aller Regel fanden derartige dramentheoretische Studien jedoch wenig Anklang. Vgl. dazu auch die Übersichten bei Rudolph, *Lied*, 94–97; Pope, *Song*, 34–36; Murphy, *Song*, 58; sowie Exum, *Song*, 78–79.

³⁶ Rudolph, *Lied*, 97.

³⁷ Vgl. Keel, *Hohelied*, 24–27; sowie Exum, *Song*, 78–79.

³⁸ Murphy, *Song*, 58.

³⁹ Wörtlich und übertragen bei Müller, H.-P. u. a., *Hohelied*, 50.

⁴⁰ So unter anderem Krinetzki, *Lied*; Fox, *Song*; Murphy, *Song*; Longman, *Song*; Exum, *Song*; Hess, *Song*; Barbiero, *Song*. Interessanterweise handelt es sich bei den Veröffentlichungen fast ausschließlich um Kommentare aus dem angelsächsischen Bereich, wobei es allerdings im deutschsprachigen Kontext zuletzt ohnehin kaum Kommentarveröffentlichungen zum Hld gegeben hat.

wieder auf, wie sehr der Text durch Performanz-Strukturen geprägt ist, weswegen er abschließend empfiehlt, das Buch mit einem daran orientierten, dramentheoretischen Ansatz zu untersuchen.⁴¹

Ein solches Unterfangen wurde in den letzten beiden Jahrzehnten durch eine ganze Reihe verwandter Veröffentlichungen vorbereitet. Ein erster wichtiger Schritt wurde im Jahr 1999 durch Klaus Baltzer mit seinem Kommentar zu Deuterocesaja getan. Sein Ausgangspunkt liegt dabei vor allem im religionsgeschichtlichen Vergleich sowie verschiedenen Beobachtungen zu gattungskritischen Fragen und Grundformen von Szenen, was ihn zu einer Gliederung von Jes 40–55 in sechs Akte mit Pro- und Epilog führt.⁴² In seiner Nachfolge wandten sich Helmut Utzschneider und Stefan Ark Nitsche weiteren Büchern des *corpus propheticum* zu: Im Jahr 2005 erschien der Kommentar Utzschneiders zum Buch Micha und Nitsche veröffentlichte seine Studie zur sog. «Jesaja-Apokalypse» im Jahr 2006.⁴³

Durchaus vergleichbare Entwicklungen sind im angelsächsischen Bereich zu beobachten, wo sich inzwischen der Ansatz des «performance-criticism» etabliert hat. Exemplarisch für diese recht vielfältige Forschungsrichtung sei hier verwiesen auf den programmatischen zweiteiligen Beitrag von David Rhoads in der Zeitschrift *Biblical Theology Bulletin*,⁴⁴ der zwar die neutestamentliche Perspektive beschreibt, was aber in vielerlei Hinsicht auf das Alte Testament übertragen werden kann. Entscheidend in diesem Ansatz ist, dass auch für schriftliche Texte eine «oral mentality» vorausgesetzt werden kann, die vor dem Hintergrund des lauten Vortrags dieser Texte zu sehen ist.⁴⁵

Im deutschsprachigen Kontext hat vor allem die dramentheoretische Methodik der bereits erwähnten Utzschneider und Nitsche größere Beachtung gefunden, die sich im Bereich der alttestamentlichen Exegese auf prophetische Texte konzentriert.⁴⁶ Dieser Ansatz fußt insbesondere auf zwei Standard-

⁴¹ Vgl. Fischer, Hohelied, 240. Es wird allerdings nicht deutlich, warum das Hohelied «nicht spielbar» sei, wie er dort ebenfalls behauptet. Einen – sehr bzw. zu kurz gehaltenen – Interpretationsversuch auf dramentheoretischer Grundlage hat zuletzt vorgelegt Di Bianco, Interpretazione. Dieser konnte aber aufgrund der Sprachbarriere nur auszugsweise ausgewertet werden.

⁴² Vgl. Baltzer, Deutero-Jesaja, 27–47, insbesondere 39.

⁴³ Vgl. Utzschneider, Micha (vgl. auch das Vorläufer-Werk Utzschneider, Reise); sowie Nitsche, Jesaja.

⁴⁴ Vgl. Rhoads, Criticism I, 118–133; sowie Rhoads, Criticism II, 164–184. Vgl. zudem die Website dieser Forschungsgruppe unter www.biblicalperformancecriticism.org.

⁴⁵ Wörtlich und übertragen bei Person, Scribe, 609; ähnlich auch Rhoads, Criticism I, 118.

⁴⁶ Vgl. z. B. die breite und zustimmende Rezeption dramentheoretischer Studien bei Berges, Jesaja, 64–73. Dort findet sich auch ein Überblick über entsprechende Studien. Stefan Fischer rekurriert in seinem Plädoyer ebenfalls für eine performanzorientierte Untersuchung des Hlds dezidiert auf Nitsche, vgl. Fischer, Hohelied, 238 (Anm. 15). Daneben finden sich auch andersorts Versuche eines dramentheoretischen Zugangs zu biblischen Texten, vgl. z. B. Levy, Bible.

Werken der deutschen Literaturwissenschaft bzw. genauer der deutschen Dramentheorie, nämlich den Grundlegungen der Dramenanalyse von Bernhard Asmuth sowie von Manfred Pfister.⁴⁷ Kern der Methodik von Utzschneider und Nitsche ist die dreiteilige Analyse dramatischer Texte nach den Gesichtspunkten der Lexis, der Opsis sowie des Plots, welche im methodologischen Kapitel unter A.3 noch weiter entfaltet werden sollen.

Diese bewährten Analyseinstrumente bieten sich auch für das Hld an. Nicht zuletzt eine Untersuchung anhand der drei genannten Aspekte Lexis, Opsis und Plot gestattet die präzise Wahrnehmung des Buches in seiner überlieferten Form und in seinem Wortsinne – und eine genaue Überprüfung der These des Origenes, dass das Hld *dramatis in modum* sei. Erst durch diese methodisch gesicherte Herangehensweise wird möglich, was in der Vergangenheit verpasst wurde: eine konzise und reflektierte Bestimmung der dramatischen Qualität des Hlds auf einer fundierten literaturwissenschaftlichen Basis.

⁴⁷ Vgl. Asmuth, Einführung; sowie Pfister, Drama.