

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Andrea Polaschegg · Daniel Weidner (Hrsg.)

Das Buch in den Büchern

Wechselwirkungen von Bibel und Literatur

Wilhelm Fink

Die Drucklegung dieses Werkes und die ihm zugrunde liegende Tagung wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.

Umschlagabbildung:

Sandro Botticelli: Madonna del Magnificat, Öl auf Holz, 1481, Detail.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Lektorat: Bettina Moll, Berlin
Satz: Tilo Lothar Rölleke, Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5243-6

KATHARINA SCHOPPA

Poetik der Dissoziation

Trauma als strukturierendes Prinzip im Hohelied

Als Schatzkästchen, zu dem der Schlüssel verloren sei, bezeichnet der jüdische Gelehrte des 10. Jahrhunderts Saadia Gaon das *šir hašširim*, das ›Hohelied‹.¹ Ein Blick auf den Forschungsstand zeigt, wie treffend die dem außergewöhnlichen biblischen Buch inhärente Problematik damit beschrieben ist. Nicht nur, dass es als erotisches Liebesgedicht ohne expliziten Gottesbezug einen besonderen Status innerhalb des biblischen Kanons einnimmt;² auch der Text selbst gilt in seiner vorliegenden Form als problematisch. Was am Hohelied irritiert, ist dessen fragmentarische Struktur, weshalb es häufig als eine Art Anthologie von unabhängigen Liedern angesehen wird, die schließlich von einem Endlektor redigiert wurde und so in der nun überlieferten ›zerstückelten‹ Fassung zu uns gelangte.³ Uneinigkeit herrscht allerdings bei der Frage, wie die Grenzen zwischen jenen einzelnen Liedern überhaupt zu ziehen seien, denn trotz seiner augenfälligen Sinnbrüche zeichnet sich das Hohelied durch eine überraschende sprachlich-motivische Konsistenz aus.⁴ Eine weitere Schwierigkeit bildet die Unkenntnis des historischen Kontexts. Die jeweiligen Datierungsvarianten reichen von der salomonischen Regierungszeit – mit und ohne Salomo als tatsächlichem Verfasser – bis in die hellenistische Epoche, umfassen somit einen Zeitraum von grob 700 Jahren.⁵ Aus jener Vielzahl an miteinander konkurrierenden Theorien zu Genese

1 Vgl. Daniel Boyarin: »The Song of Songs: Lock or Key? – Intertextuality, Allegory and Midrash«, in: Regina M. Schwartz (Hg.): *The Book and the Text*, Cambridge (Blackwell) 1990, S. 214–230, hier S. 214; vgl. auch Julia Kristeva: »Ein heiliger Wahn: Er und sie«, in: dies.: *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1989, S. 85–101, hier S. 88.

2 Vgl. Marvin H. Pope: *Song of Songs. A New Translation with Introduction and Commentary*, New York (Doubleday) 1977, S. 18 f. Von einem biblischen Kanon zu sprechen, ist nicht unproblematisch, da zwischen Judentum, Protestantismus und Katholizismus Unterschiede bestehen. Das Hohelied gilt jedoch allen dreien als kanonisch.

3 Vgl. bspw. Othmar Keel: *Das Hohelied*, Zürich (Theologischer Verlag) 1986, S. 24 ff., Yair Zakovitch: *Das Hohelied*, Freiburg i. Br. (Herder) 2004, S. 30. Vgl. auch Meik Gerhards Kommentarband, der im Gegenzug für eine poetische Einheit des Hohelieds argumentiert und dabei das Hohelied gar als Monolog der Frau postuliert (ders.: *Das Hohelied. Studien zu seiner literarischen Gestalt und theologischen Bedeutung*, Leipzig [Evang. Verlagsanstalt] 2010).

4 Vgl. Keith N. Schoville/S. David Sperling/Bathja Bayer: »Song of Songs«, in: Michael Berenbaum/Fred Skolnik (Hg.): *Encyclopaedia Judaica*, Detroit (Thomson Gale) 2007, S. 14–20, hier S. 16.

5 Für eine genauere Übersicht über die Datierungsdebatte sowie zur Auslegungstradition allgemein vgl. Pope: *Song of Songs* (Anm. 2), insb. S. 22–33.

und Tradierung wird schnell ersichtlich, dass sie nur bedingt zu einer Erhellung des Hohelieds beizutragen vermögen. Gegenüber einer historisch-kritischen Exegese besitzt ein literaturwissenschaftlicher Deutungsansatz den Vorteil, die Diskussion um die unlösbaren Streitfragen zu Kontextualisierung und Kanonisierung beiseitelassen zu können und stattdessen mit dem Text, wie er vorliegt, zu arbeiten.⁶ Dann aber dürfen die Brüche im Hohelied nicht als störendes Moment aufgefasst werden, welches das Verständnis lediglich behindern würde, sondern vielmehr als sinnkonstituierend und für eine Gesamtinterpretation relevant. Für Wolfgang Iser, der bezüglich diskrepanter Textmomente solcher Art von ›Unbestimmtheitsstellen‹ spricht, machen gerade jene die elementare Wirkungsbedingung literarischer Texte aus: »Aus der Semiotik wissen wir, daß innerhalb eines Systems das Fehlen eines Elements an sich bedeutend ist. Überträgt man diese Vorstellung auf den literarischen Text, so muß man sagen: Es charakterisiert diesen, daß er in der Regel seine Intention nicht ausformuliert. Das wichtigste Element bleibt also ungesagt.«⁷ Das Hohelied wird hier somit als radikal aktualisierbarer Text vor dem Hintergrund neuerer Theoriebildung gelesen und so von seiner ästhetischen Struktur her beleuchtet, wobei auch anachronistisch anmutende Kategorien wie sie unter anderem die Psychoanalyse bereitstellt als Lektürehilfe herangezogen werden. Der Fokus liegt insbesondere auf der Frage, wie Passagen, die in einem als Loblied auf die Liebe ansetzenden Text deplatziert wirken, sich dennoch in ein Gesamtverständnis integrieren lassen.

Das Hohelied wird zumeist als »a poem celebrating human love and desire«⁸ aufgefasst, steht hier schließlich der Körper mit seiner potenziellen Sinnlichkeit

6 Vgl. Francis Landy: »The Song of Songs and the Garden of Eden«, in: *Journal of Biblical Literature*, 98 (1979) 4, S. 513–528, hier S. 516: »Many critics affirm that the Song is an anthology, a hodgepodge of originally discreet [sic] lyrics. So it might be; but the literary critic is concerned with the text as he finds it.« Vgl. auch Robert Alters Kritik an der Suche nach dem ›Sitz im Leben‹ als einer »misplaced concreteness that has plagued biblical research, which naïvely presumes that the life-setting, if we could recover it, would somehow provide the key to the language, structure, and meaning of the poems« (ders.: »The Garden of Metaphor« in: ders.: *The Art of Biblical Poetry*, New York [Basic Books] 1985, S. 185–203, hier S. 186). Ein Überblick über die anglo-amerikanische Bible-as-literature-Debatte findet sich in: Hans-Peter Schmidt/Daniel Weidner (Hg.): *Bibel als Literatur*, München (Fink) 2008.

7 Wolfgang Iser: »Die Appellstruktur der Texte«, in: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik*, München (Fink) 1994, S. 228–252, hier S. 248.

8 Jo Cheryl Exum: *Song of Songs. A Commentary*, Louisville/Ky. (Westminster/John Knox Press) 2005, S. 70. Damit wird sich vornehmlich von jüdisch-christlichen allegorischen Auslegungen abgegrenzt, die das Hohelied als Sinnbild für die Liebesbeziehung zwischen Gott und Mensch auffassen. Dass religiöse Traditionen jedoch nicht einfach als abwegige und überholte Auslegungspraxis angesehen werden dürfen, zeigt Boyarin an der jüdischen Hermeneutik auf, die in ihrem Wesen »not allegorical – relating signifier to signified – but intertextual – relating signifier to signifier« und insofern methodisch hochaktuell sei (»Lock or Key?«, Anm. 1, S. 226).

im Vordergrund; bereits zu Anfang wird dieser als begehrt Objekt und Ort des Begehrens⁹ etabliert: »Er küsse mich mit Küssen seines Mundes, denn deine Liebe ist köstlicher als Wein« (1,2).¹⁰ Die Faszination der Leiblichkeit findet auch in die Bildersprache Eingang, so wenn in den sogenannten *wasfs*¹¹ Stück für Stück die jeweilige Physis (zumeist die der Geliebten)¹² in einer rasanten Bilderabfolge buchstäblich »analysiert« wird. Darüber hinaus gibt es noch zahlreiche weitere Preislieder auf die Schönheit der Geliebten, die ihre Zusammenfassung in dem Superlativ finden: »Alles an dir ist schön, meine Freundin, und kein Makel ist an dir.« (4,7) Erstaunlicherweise aber wissen die das Hohelied dialogisierenden Stimmen zweier Liebender, die so eine »Liebe voller Wonnen« (7,7) proklamieren, zugleich auch von den »Schrecken zur Nachtzeit« (3,9) zu berichten. Hierbei bilden vor allem die Verse 5,2–8 eine unbestreitbare Irritationsquelle, weshalb sie immer wieder die Frage »nach [ihrem] Platz in der Sammlung«¹³ aufwerfen. Anstatt die sich darin ankündigende erotische Begegnung einzulösen, nehmen sie eine überraschende Wendung und münden nunmehr in Abweisung, Missbrauch und Gewalt:

Ich schlief, aber mein Herz war wach. Horch, mein Geliebter klopft: »Öffne mir, meine Schwester, meine Freundin, meine Taube, meine Vollkommene. Denn mein Kopf ist voller Tau, meine Locken voll von Tropfen der Nacht.« »Ich habe meinen Leibrock [schon]¹⁴ ausgezogen, wie sollte ich ihn [wieder] anziehen? Ich habe meine Füße gewaschen, wie sollte ich sie [wieder] beschmutzen?« Mein Geliebter streckte seine Hand durch die Öffnung, da wurden meine Gefühle für ihn erregt. Ich stand auf, um meinem Geliebten zu öffnen, da troffen meine Hände von Myrrhe und meine Finger von flüssiger Myrrhe, [als ich sie legte] an

9 Vgl. Exum: *Song of Songs* (Anm. 8), S. 1.

10 Alle Bibelzitate nach: *Die heilige Schrift*, Elberfelder Bibel (Rev. 1985), Wuppertal (Brockhaus) 1986.

11 Dieser Terminus, der dem Arabischen entstammt und schlicht »Beschreibung« bedeutet, hat sich unter Berufung auf die von Johann Gottfried Wetzstein in seinen Ausführungen zur syrischen Dreschtafel vorgenommenen Parallelisierung von syrischen Hochzeitsliedern mit Passagen aus dem Hohelied für die Bezeichnung einer nach bestimmten formalen Konventionen in den Kapiteln 4–7 durchgeführten Darstellung des Körpers in der Exegese des Hohelieds eingebürgert (ders.: »Die syrische Dreschtafel«, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, 5 [1873], S. 270–302, insb. S. 291; vgl. Richard N. Soulen: »The *Wasfs* of the Song of Songs and Hermeneutic«, in: *Journal of Biblical Literature*, 86 (1967) 2, S. 183–190). Genau gesagt, fallen darunter die Verse 4,1–7; 5,10–16; 6,4–7 (das einzige *wasf* der Geliebten) und 7,2–8, in denen der jeweils andere Körper in minutiöser Ausführlichkeit beschrieben wird.

12 Zu genderorientierten Analysen vgl. bspw. Atalya Brenner (Hg.): *The Song of Songs. A Feminist Companion to the Bible*, Sheffield (Academic Press) 2000, Exum: *Song of Songs* (Anm. 8), insb. S. 13–28.

13 Keel: *Das Hohelied* (Anm. 3), S. 174.

14 Anm. in eckigen Klammern, wenn nicht anders ausgezeichnet, v. Übers. i. O.

die Griffe des Riegels. Ich öffnete meinem Geliebten, aber mein Geliebter hatte sich abgewandt, war weitergegangen. Ich war außer mir, daß er weg war. Ich suchte ihn, doch ich fand ihn nicht. Ich rief ihn, doch er antwortete mir nicht. Es fanden mich die Wächter, die die Stadt durchstreifen. Sie schlugen mich, verwundeten mich. Die Wächter der Mauern nahmen mir meinen Überwurf weg. Ich beschwöre euch, Töchter Jerusalems, wenn ihr meinen Geliebten findet, was wollt ihr ihm ausrichten? Daß ich krank bin vor Liebe.¹⁵

›Krank vor Liebe‹ oder ›liebeskrank‹ – dieser Topos ist hinsichtlich einer langen literarischen Tradition, die bereits mit Galens Konzept der *erotomania* Eingang in den theoretischen Diskurs findet, nichts Neues.¹⁶ Dennoch entwickelt die Liebeskrankheit im Hohelied eine eigentümliche Brisanz. Hinsichtlich der der Geliebten widerfahrenden Gewalt stellt sich die dringliche Frage: Wo ist die Wunde? Von einer Verwundung wird berichtet (›Sie schlugen mich, verwundeten mich‹; 5,7), und auch eine Diagnose wird gegeben (›Daß ich krank bin vor Liebe‹; 5,8), eine somatische Zeichnung aber fehlt. Der Exeget Tremper Longman konstatiert in seinem Kommentar zum Hohelied über jenes überraschende Ausbleiben von den Folgen des Missbrauchs: »In real life, such abuse is traumatizing, but the next verse finds her unfazed and enlisting the aid of the chorus in her search. The point is that the poem, like all the other poems in the Song, are [sic] not focused on real-life occurrence.«¹⁷ Es ist also offensichtlich, dass die Verletzung sich nicht in einer Art ›Psyche‹ der Geliebten ausfindig machen lässt, zumal die Anwendung von psychoanalytischen Kategorien auf die Liebenden selbst nicht unproblematisch ist, da hier keine Figurendarstellung im herkömmlichen Sinne geboten wird. Im Folgenden soll aber argumentiert werden, dass die von der Geliebten geschilderten Ereignisse, entgegen Longmans Vorwurf, dennoch nicht spurlos vorübergehen und sich eben gerade in der Form eines Traumas im Text niederschlagen. Die Traumalogie soll dabei nicht zur Erstellung eines

15 Die Passage setzt unvermittelt nach einem Dialogfragment zwischen den Liebenden ein, das in eine Einladung an den Liebhaber mündet, »in seinen Garten [zu kommen] und [...] von seinen Früchten [zu essen]« (4,16), womit Naturidylle und Stadtkulisse miteinander kollidieren. Aufgrund des sie einleitenden Satzes und einer vexierbildhaften Überlagerung wörtlicher und metaphorischer Bedeutungen werden die Verse 5,2–8 von einigen Interpreten als ›Traumsequenz‹ eingestuft und darüber in ihrer Bedeutung abgeschwächt (vgl. Zakovitch: *Das Hohelied* [Anm. 3], S. 210 f., Harold Fisch: »Song of Solomon. The Allegorical Imperative«, in: ders.: *Poetry with a Purpose. Biblical Poetics and Interpretation*, Bloomington [Indiana University Press] 1990, S. 95–101, hier S. 88 f.).

16 Zu einer Überblicksdarstellung über die ›Liebeskrankheit‹ vgl. Ortrun Riha: »Psychosomatische Dichtung oder: Von der Metapher zur Krankheit«, in: Angelika Corbineau-Hoffmann/Pascal Nicklas (Hg.): *Körper/Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*, Hildesheim (Olms) 2002, S. 95–113.

17 Tremper Longman: *Song of Songs*, Cambridge (Eerdmans) 2001, S. 161.

psychologischen Profils der Geliebten herangezogen werden, sondern zur Charakterisierung eines sich im Hohelied allgemein manifestierenden Sprachproblems dienen; Ziel ist es, die im Text postulierte Liebeskrankheit in ihrer Verbindung zu den sich hieraus ergebenden poetologischen Implikationen zu betrachten. Der dem Griechischen entstammende Begriff ›Trauma‹ in seiner ursprünglichen Bedeutung meint zunächst konkret die am Körper davongetragene Wunde, während er erst mit der aufkommenden Psychiatrie des 19. Jahrhunderts die heute dominierende Verwendung für die Bezeichnung einer psychischen Verletzung, die sich in bestimmten Verhaltens- und Erinnerungsmustern äußert, erlangt.¹⁸ Und in dieser Doppelbedeutung kommt ›Trauma‹ auch im Hohelied zum Tragen: Die körperliche Versehrung der Geliebten scheint nun an ihrer statt den ›Textkörper‹ als ganzen zu zeichnen, indem dieser in seiner poetischen Gestaltung Strukturen des psychischen Traumas literarisch abbildet. Wesentliches Charakteristikum des Traumas ist die Wiederholung, oder vielmehr: der Wiederholungszwang,¹⁹ der somit einen wichtigen Anhaltspunkt für die hier durchgeführte ›Diagnostik‹ bilden muss. Eine umfassende Diskussion der Wiederholungsstrukturen im Hohelied würde allerdings den Rahmen sprengen; die Untersuchung wird sich im Folgenden daher auf die drei sogenannten ›Erzählpassagen‹ der Geliebten beschränken.

Das zentrale Ereignis des oben zitierten Abschnitts 5,2–8 bildet die Begegnung mit dem Liebhaber, welche durch die Geliebte in einer Erzählung vermittelt wird. Dies ist nicht unwesentlich, denn die das Hohelied dominierende Form ist der Dialog. Jene Erzählung aber ist von der Abwesenheit des Liebhabers motiviert, und so spricht die Geliebte hier nicht *mit* ihm, sondern *über* ihn. Nun steht diese Passage nicht nur für sich, es finden sich noch zwei parallele Erzählungen, in denen der Liebhaber ebenfalls als Protagonist in der dritten Person figuriert und die ebenso eine Zusammenkunft der Liebenden verhandeln: Die Verse 2,8–14 und die Verse 3,1–5. Die Verse 2,8–14 werden durch eine kurze Rahmenerzählung eingeleitet, in der der Liebhaber vor der Tür der Geliebten erscheint, um diese nach draußen zu locken:

Horch, mein Geliebter! Siehe, da kommt er, springt über die Berge, hüpf über die Hügel. Mein Geliebter gleicht einer Gazelle oder einem jungen Hirsch. Siehe, da steht er vor unserer Hauswand, schaut durch die Fenster herein, blickt durch die Gitter. Mein Geliebter erhebt [seine Stimme] und spricht zu mir: »Mach dich auf, meine Freundin, meine Schöne, und komm! Denn siehe, der Winter ist vorbei, die Regenzeit ist vorüber, ist vergangen. Die Blumen zeigen sich im Lande, die Zeit des Singens ist gekommen, und die Stimme der Turteltaube läßt

18 Vgl. Cathy Caruth: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore (John Hopkins University Press) 1996, S. 3.

19 Vgl. Sigmund Freud: »Jenseits des Lustprinzips«, in: ders.: *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1982, S. 217–272, hier S. 222 ff.

sich hören in unserem Land. Der Feigenbaum rötet seine Feigen, und die Reben, die in Blüte stehen, geben Duft. Mach dich auf, meine Freundin, meine Schöne, und komm! Meine Taube in den Schlupfwinkeln der Felsen, im Versteck an den Felsstufen, laß mich deine Gestalt sehen, laß mich deine Stimme hören! Denn deine Stimme ist süß und deine Gestalt anmutig.«

Den meisten Raum in dieser Passage nimmt das Zitat der Einladung nach draußen ein, mit dem die Erzählung jedoch abbricht, somit nicht zu Ende geführt wird. Auffällig ist, dass sie in nahezu demselben Wortlaut einsetzt wie die ihr in Handlungsabläufen und Atmosphäre völlig entgegengesetzten Verse aus Kapitel 5 (»Horch, mein Geliebter [klopft]«; 2,8; 5,2), wodurch trotz der offenkundigen Diskrepanzen ein Zusammenhang zwischen beiden Passagen gestiftet wird.²⁰ Während die Verse aus Kapitel 2 und 5 also von einer Ankunft des Liebhabers berichten, setzt die Passage 3,1–5 mit dessen Abwesenheit ein:

Auf meinem Lager zur Nachtzeit suchte ich ihn, den meine Seele liebt, ich suchte ihn und fand ihn nicht. »Aufstehn will ich denn, will die Stadt durchstreifen, die Straßen und die Plätze, will ihn suchen, den meine Seele liebt.« Ich suchte ihn und fand ihn nicht. Es fanden mich die Wächter, die die Stadt durchstreifen: »Habt ihr ihn gesehen, den meine Seele liebt?« Kaum war ich an ihnen vorüber, da fand ich ihn, den meine Seele liebt. Ich ergriff ihn und ließ ihn nicht [mehr] los, bis ich ihn ins Haus meiner Mutter geführt hatte und in das Gemach derer, die mit mir schwanger war. Ich beschwöre euch, Töchter Jerusalems, bei den Gazellen oder bei den Hirschkühen des Feldes: Weckt nicht, stört nicht auf die Liebe, bevor es ihr [selber] gefällt!

Die Stadtwache taucht in Kapitel 5 in wörtlicher Übereinstimmung nochmals auf, wobei deren Reaktion auf die Suche des Liebhabers der in Kapitel 3 vollkommen entgegensteht:²¹

Ich suchte ihn und fand ihn nicht. Es fanden mich die Wächter, die die Nacht durchstreifen. »Habt ihr ihn gesehen, den meine Seele liebt?« Kaum war ich an ihnen vorüber, da fand ich ihn, den meine Seele liebt. (3,2–4)

Ich suchte ihn, doch ich fand ihn nicht. Ich rief ihn, doch er antwortete mir nicht. Es fanden mich die Wächter, die die Nacht durchstreifen. Sie schlugen mich, verwundeten mich. Die Wächter der Mauern nahmen mir meinen Überwurf weg. (5,6 f.)

20 Zur Parallelität zwischen 2,8–14 u. 5,2–8 vgl. auch Keel: *Das Hohelied* (Anm. 3), S. 174 u. Zakovitch: *Das Hohelied* (Anm. 3), S. 147.

21 Zur Parallelität zwischen 3,1–5 u. 5,2–8 vgl. auch Fisch: »Allegorical Imperative« (Anm. 15), S. 88, Keel: *Das Hohelied* (Anm. 3), S. 174 ff. u. Zakovitch: *Das Hohelied* (Anm. 3), S. 167.

Fragt die Geliebte die Wache in Kapitel 3 also noch um Auskunft nach dem Liebhaber und wird im Anschluss daran ohne weitere Ausführungen fündig, wird sie hingegen in Kapitel 5 von ihnen misshandelt, muss sich gar an die Töchter Jerusalems als Stellvertreterinnen bei der Suche richten (5,8). Beide Passagen stehen in einem offensichtlichen Spannungsverhältnis zueinander: Einerseits in Schlüsselformulierungen des Handlungsablaufs kongruent, könnte über den so nahegelegten Vergleich der Kontrast im diametral entgegengesetzten Ausgang nicht größer ausfallen.

Die Erzählungen aus Kapitel 2 und 3 hingegen scheinen sich inhaltlich nicht zu ähneln – so wird in Kapitel 2 weder eine Abwesenheit des Liebhabers erwähnt noch gibt es eine Stadtwache –, beziehen sich aber dennoch vornehmlich über die Passage aus Kapitel 5 aufeinander. Dort werden die jeweils disparaten Elemente zusammengeführt: Der Liebhaber kommt, wie in Kapitel 2, zunächst vor dem Haus der Geliebten an, um in der Folge plötzlich wieder zu verschwinden, sodass die restliche Passage nunmehr von der Suche nach dem Abwesenden handelt (wie in Kap. 3). Auffällig ist dabei, dass in Kapitel 5 die jeweiligen positiven Wendungen wegfallen und stattdessen von einem überaus negativen Ende abgelöst werden. Somit findet hier nicht nur eine Zusammenführung von Gegensätzen statt, es wird auch eine Steigerung²² im Anwachsen der Bedrohung ersichtlich: Wo zunächst eine friedvolle Atmosphäre dominiert (Kap. 2), geht in der Folge die pastoral anmutende Idylle in einen städtischen Alptraum über, welcher jedoch überraschend glimpflich endet (Kap. 3), wohingegen die letzte Passage schließlich in eine fast nüchtern anmutende Schilderung der Gewalterfahrung mündet (Kap. 5). Das Ereignis selbst aber bleibt trotz der verschiedenen Variationen immer dasselbe; Thema der Erzählung ist stets die Begegnung mit dem Liebhaber, wobei über die Anordnung die ihr immanenten Schwierigkeiten mit deren Erzählbarkeit offengelegt werden. So wird in Kapitel 2 die Darstellung kurz vor dem bevorstehenden Zusammentreffen der Liebenden abgebrochen, während die unmotivierte Wendung »*Kaum war ich an ihnen vorüber, da fand ich ihn, den meine Seele liebt*« (3,4; Hvh. K. S.) sich mit Blick auf die Verwundung durch die Wächter in Vers 5,7 geradezu wie die Markierung einer Leerstelle liest.²³

22 Fisch macht als zentrales Strukturprinzip des Hohelieds überhaupt die Figur einer »incremental repetition« aus (ders.: »Allegorical Imperative« [Anm. 15], S. 85 f.).

23 Die Gegenüberstellung der Erzählpassagen könnte man auch unter das in der Narratologie mit dem Begriff unreliability beschriebene Phänomen fassen (vgl. dazu bspw. Ansgar Nünning: »Unreliable, compared to what? – Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses«, in: Walter Grünzweig/Andreas Solbach [Hg.]: *Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries. Narratology in Context*, Tübingen [Narr] 1999, S. 53–73). Der Begriff ist aufgrund der ihm eignenden psychologisierend-moralischen Implikationen hier jedoch problematisch.

Was also ist aus der sich immer wieder aufdrängenden, scheinbar nicht problemlos erzählbaren Erzählung zu schließen? Das beharrliche Kreisen um die Begegnung mit dem Liebhaber weist frappierende Analogien zu dem heutzutage mit dem Begriff des ›Traumas‹ beschriebenen Phänomen auf. Wie die Komparatistin Cathy Caruth, die sich mit der Problematik der Versprachlichung von Traumata befasst, feststellt: »To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event.«²⁴ Das unfreiwillig wiederholte Durchleben zeugt von der Unassimilierbarkeit des traumatisierenden Ereignisses in den bisherigen Erfahrungsbereich, womit eine fundamentale Sprachlosigkeit einhergeht.²⁵ Auch der theoretisierende Diskurs über Trauma kann Caruth zufolge die Schwierigkeiten mit dessen sprachlicher Fixierung nicht umgehen. In den von ihr untersuchten Ausgangstexten macht sie eine Reihe dieses Schreiben selbst affizierender ›Leitworte‹ des Traumas aus.²⁶ Diese unterschwellige Form des Wiederholungszwangs ist jedoch nicht nur ein Symptom für das Scheitern von sprachlichen Assimilierungsversuchen, sie eröffnet darin zugleich ein eigenes ›semantisches Paradigma‹, das über das auf thematischer Ebene unzureichend Gesagte hinausweist.²⁷ Gerade bei der Textinterpretation spielen solchermaßen subversiv in den Text eingeschriebene Sinnzusammenhänge eine gewichtige Rolle. So ist das hier in Bezug auf das traumatisierte Erzählen verwandte ›Leitwort‹ ein Martin Buber entlehnter Begriff, den dieser selbst für Wort- oder Wurzelwiederholungen in der erzählenden Prosa der Torah gebraucht. Seine Funktion innerhalb einer bestimmten Texteinheit definiert Buber wie folgt: »Unter Leitwort ist ein Wort oder ein Wortstamm zu verstehen, der sich innerhalb eines Textes, einer Textfolge, eines Textzusammenhangs sinnreich wiederholt: wer diesen Wiederholungen folgt, dem erschließt oder verdeutlicht sich ein Sinn des Textes oder wird auch nur eindringlicher offenbar.«²⁸ Die Wiederholung eines Leitwortes ist für Buber »das stärkste unter allen Mitteln, einen Sinncharakter kundzutun, ohne ihn vorzutragen.«²⁹ Der

24 Cathy Caruth: »Trauma and Experience«, in: dies. (Hg.): *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore (John Hopkins University Press) 1995, S. 3–12, hier S. 4 f.

25 Die Psychotraumatologen Bessel A. van der Kolk und Onno van der Hart sprechen von einem »speechless terror« (dies.: »The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma«, in: Cathy Caruth [Hg.]: *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore [John Hopkins University Press] 1995, S. 158–182, hier S. 172).

26 Vgl. Caruth: *Unclaimed Experience* (Anm. 18), S. 4 f.

27 Vgl. Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, München (Fink) 1993, S. 273 f.: »Wiederholungen enthüllen das Identische im Entgegengesetzten und das Verschiedene im Ähnlichen. Sie bilden ein semantisches Paradigma; und durch die Zugehörigkeit zu ihm wird der Sinn jedes einzelnen der sich wiederholenden Textstücke ein völlig anderer als der, der sich bei isolierter Betrachtung ergäbe.«

28 Martin Buber: »Leitwortstil in der Erzählung des Pentateuchs«, in: ders.: *Werke*, Heidelberg (Schneider) 1964, S. 1131–1149, hier S. 1131.

29 Ebd.

hierüber neu eröffnete Bedeutungszusammenhang lässt sich exemplarisch an der Verteilung zweier solcher Leitworte der Erzählpassagen veranschaulichen. Zunächst fällt die hebräische Wurzel *ʿvr* auf, das ›Vorübergehen‹ oder ›Verstreichen‹, die nur innerhalb der Erzählungen selbst vorkommt, wobei sie stets im Kontext einer Bedrohung des Liebesverhältnisses begegnet. Während *ʿvr* in Kapitel 2 und 3 jedoch das Ende der unliebsamen Erfahrung oder das Überwinden des Hindernisses für eine Zusammenkunft der Liebenden bezeichnet, steht es in Kapitel 5 gerade für den Verlust: »Denn siehe, der Winter ist vorbei [hebr. *ʿavar*; Anm. K. S.], die Regenzeit ist vorüber, ist vergangen.« (2,11) »Kaum war ich an ihnen vorüber [hebr. *šeʿavarti*; Anm. K. S.], da fand ich ihn, den meine Seele liebt.« (3,4) »Ich öffnete meinem Geliebten, aber mein Geliebter hatte sich abgewandt, war weiter gegangen [hebr. *ʿavar*; Anm. K. S.].« (5,6) An dieser Umwertung wird die zuvor ausgemachte Revision im Verhältnis der dritten zu den vorangehenden Passagen nochmals deutlich. In Kapitel 5 selbst ist das Vorübergehen Ausdruck der zeitlichen Rückständigkeit, in welcher die Geliebte gegenüber ihrem Liebhaber die gesamte Passage hindurch verbleibt. Bereits sein Klopfen trifft sie unvorbereitet (»Ich habe meinen Leibrock [schon] ausgezogen, wie sollte ich ihn [wieder] anziehen? Ich habe meine Füße gewaschen, wie sollte ich sie [wieder] beschmutzen?«; 5,3), als sie schließlich öffnet, ist er entschwunden und auch als sie ihm auf die Straße folgt, bleibt er für sie uneinholbar (»Ich suchte ihn, doch ich fand ihn nicht«; 5,6). In der Traumalogie wird die fundamentale Uneinholbarkeit des Traumas durch das Bewusstsein mit dem Phänomen ›Latenz‹ erklärt. Diese bezeichnet die zeitliche Diskrepanz zwischen dem traumatisierenden Ereignis und seiner Manifestation als Trauma.³⁰ Als Auslöser gilt mit anderen Worten die Tatsache, dass das Ereignis vorübergeht, ohne dass man es in seinen Erfahrungsbereich zu assimilieren vermochte, weshalb Traumata im Grunde genommen eine Wissenskrise darstellen.³¹ Die fundamentale Uneinholbarkeit des Liebhabers, die sich in der zeitlichen Versetztheit der Liebenden, konkret aber in der Wurzel *ʿvr*, seinem Vorübergehen, manifestiert, scheint also auf eine Inkommensurabilität in der Begegnung der Liebenden zu verweisen. Anders als noch in Vers 3,4 suggeriert (»Ich ergriff ihn und ließ ihn nicht mehr los, bis ich ihn in das Gemach meiner Mutter gebracht hatte«), bekommt die Geliebte ihren Liebhaber hier nämlich nicht zu fassen, er bleibt ihrem Zugriff stets entzogen. Kristeva spricht in diesem Zusammenhang auch von einer »Verankerung der Flucht im Zentrum des Liebesstrebens«³², zu deren geradezu »symptomatischem« Ausdruck schließlich der Suchvorgang und sein Scheitern werden. »Ich suchte

30 Vgl. Caruth: *Unclaimed Experience* (Anm. 18), S. 17.

31 Vgl. ebd., S. 4 f.

32 Kristeva: »Ein heiliger Wahn« (Anm. 1), S. 100; vgl. Fisch: »Allegorical Imperative« (Anm. 15), S. 87: »[T]he object of the search constantly eludes the speaker.«

ihn, doch ich fand ihn nicht. Ich rief ihn, doch er antwortete mir nicht«, heißt es in Vers 5,6 auf das Verschwinden des Liebhabers hin, ebenso wie das Motiv über die Erzählpassagen der Geliebten hinaus auch an anderen Stellen und auf verschiedenen Ebenen im Hohelied auftaucht,³³ weshalb Fisch es zum Leitmotiv des Textes schlechthin erklärt: »The term *biqqaštihû*, ›I sought (or seek) him‹ takes on an almost transcendental character, becoming a focus for the total meaning of the poem.«³⁴ Das ›Suchen und nicht Finden‹, somit eine weitere Leitformel im Buber'schen Sinne, bietet sich für eine poetologische Diskussion der Sprachproblematik im Hohelied besonders an, da sich hieran sowohl der traumatische Präsenz- als auch Sprachverlust offenbaren. In ihrer größten Verdichtung begegnet die Formel in der um die Abwesenheit des Liebhabers zentrierten Erzählpassage aus Kapitel 3: »Auf meinem Lager zur Nachtzeit *suchte ich ihn*, den meine Seele liebt, *ich suchte ihn und fand ihn nicht*. ›Aufstehn will ich denn, will die Stadt durchstreifen, die Straßen und die Plätze, *will ihn suchen*, den meine Seele liebt. *Ich suchte ihn und fand ihn nicht*. *Es fanden mich* die Wächter, die die Stadt durchstreifen: ›Habt ihr ihn gesehen, den meine Seele liebt?‹ Kaum war ich an ihnen vorüber, *da fand ich ihn*, den meine Seele liebt.« (3,1–4; Hvh. K. S.) Die Wendung »[i]ch suchte ihn und fand ihn nicht« taucht hier gleich zwei Mal in kurzer Abfolge auf (3,1; 3,2), das Verb ›suchen‹ dabei allein vier Mal innerhalb der ersten zwei Verse, wobei es nicht immer seine Entsprechung im ›Finden‹ des Liebhabers hat, wie auf Handlungsebene suggeriert (3,4); zweimal wird das Finden verneint (3,1; 3,2), während es das eine Mal die Geliebte ist, die von den Wächtern gefunden wird (3,3). Die durch eine solchermaßen gedrängte Wiederholungsstruktur erreichte Intensivierung des Motivs liest sich wie der Versuch einer sprachlichen Aneignung dieses Ereignisses (suchen) und seines Scheiterns (nicht finden). Das ›Suchen und nicht Finden‹ bezeichnet damit zugleich den Verlust und die daraus resultierende Sprachkrise, von der das Hohelied fragmentiert wird, sodass das ›nicht Finden‹ zum doppelten Synonym für jene Leerstelle wird, die die zeitlich-räumliche, aber auch sprachliche »Unfaßbarkeit«³⁵ des Liebhabers ausmacht.

33 Z. B. das Dialogfragment 1,7 f., in dem die Geliebte versucht, den Aufenthaltsort ihres Liebhabers zu erfragen oder die Wünschäußerung in 8,1, den Liebhaber draußen als Bruder zu finden. Auch die Dialogstruktur als solche wird als in der Sprache ausgetragene Suche nach dem Anderen aufgefasst, so bspw.: Exum: *Song of Songs* (Anm. 8), S. 6.

34 Fisch: »Allegorical Imperative« (Anm. 15), S. 87.

35 Kristeva: »Ein heiliger Wahn« (Anm. 1), S. 91. Vgl. Emmanuel Lévinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg i. Br. (Alber) 1998, der Ethik auf der fundamentalen Inkommensurabilität des Anderen begründet, wobei er auch auf die zeitliche Versetztheit der Liebenden im Hohelied rekurriert (S. 199). Auf die Implikationen des Anderen als Trauma soll jedoch nicht weiter eingegangen werden, da hier die strukturelle Bedeutung des Traumas für das Hohelied im Vordergrund steht.

Weshalb sich der Trauma-Begriff also für eine Beschreibung der hermeneutischen Probleme anbietet, vor welche das Hohelied seine Leser stellt, ist seine Analogie zu dessen subversiven Erzählstrukturen; in ihrer Überschreitung von konventionellen Ausdrucksmöglichkeiten ist Caruth zufolge der Schnittpunkt beider Bereiche bezeichnet: »[L]iterature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing. And it is at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet.«³⁶ Isers zu Beginn zitiertes Postulat, dass im literarischen Text das wichtigste Element ungesagt bleibe, bildet ebenso das Grundprinzip traumatisierten Erzählens, da hier das wichtigste Element nicht gesagt werden *kann*, da hier herkömmliche Begriffskategorien versagen und die Erzählbedingungen traumatischen Wissens sich stattdessen über die Figur der Wiederholung subversiv in die Sprache einschleichen.³⁷ Auch oder vielmehr gerade in poetischen Texten gilt die Wiederholung als das Grundprinzip für den darin generierten Überschuss an Sinngehalt.³⁸ Eckhard Lobsien, der den Wirkungsmechanismen der poetischen Wiederholung eine Studie widmet, führt die ästhetische Erfahrung als solche bei der Rezeption literarischer Texte auf das Spannungsverhältnis zwischen dieser und dem Neologismus ›Wörtlichkeit‹ zurück – Lobsien versteht darunter »vollkommene Singularität«,³⁹ das Ideal einer Totalpräsenz.⁴⁰ Dabei hebt er insbesondere die transgressive Tendenz der Wiederholung für die Zeitenfolge des Textes hervor. Dort werde einerseits durch die Synthesis der aufeinanderfolgenden Elemente Zeitlichkeit überhaupt erst generiert, was Lobsien mit der scheinbaren Tautologie der ›temporalisierten Zeit‹ zu veranschaulichen sucht; andererseits aber würde der Übergang zur »Konstruktion einer temporalen Relation«⁴¹ durch die Wiederholung wieder aufgehoben. Denn die Wiederholung als Teil der temporalisierten Zeit weise zugleich über diese hinaus, indem sie in den an sich linearen Textverlauf das Element der Simultaneität hineinbringt.⁴² Für die Wörtlichkeit aber würde jenes stetige Oszillieren ein Verunmöglichen ihrer tatsächlichen Erfahrbarkeit bedeuten:

36 Caruth: *Unclaimed Experience* (Anm. 18), S. 3.

37 Vgl. ebd., S. 4 ff.

38 Vgl. Roman Jakobsons klassisches »Closing Statement: Linguistics and Poetics«, in: Thomas A. Sebeok (Hg.): *Style in Language*, Cambridge (MIT Press) 1964 u. Lotman: *Struktur literarischer Texte* (Anm. 27).

39 Eckhard Lobsien: *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*, München (Fink) 1995, S. 34.

40 Ebd., S. 10.

41 Ebd., S. 36.

42 Ebd., S. 25.

Das »reine« A konstituiert sich in einem Raum des Vergessens, aus dem es, sobald es in die Wiederholung als A eintritt, herausfällt und in die Zwänge der temporalisierten Zeit gerät – womit es als jenes »frühere« A zum Verschwinden gebracht wird. Und somit gibt es offenbar durchaus so etwas wie die reine Wörtlichkeit, das pure Selbstvorkommen eines A, die nichts als sich selber meinnende poetische Setzung und, korrelativ, den ästhetischen Moment der sinnlichen Fülle, Nähe, Präsenz; aber es gibt dies nur im Modus des Vergessenwordenseins, an einem »Ort« außerhalb der temporalisierten Zeit, über den sich wenig sagen lässt.⁴³

Die Anklänge an die Traumatologie sind hier nicht zu überhören. Schließlich gilt als Auslöser des Traumas die eigentliche ›Unerfahrbarkeit‹ eines zutiefst erschütternden Ereignisses, die sich in der ihm inhärenten Latenz veräußert: »[S]ince the traumatic event is not experienced as it occurs, it is fully evident only in connection with another place, and in another time.«⁴⁴ Den Begriff der ›Latenzphase‹ führt Lobsien selbst für das Intervall zwischen einem Element und seiner Rekurrenz,⁴⁵ stellt somit implizit die ästhetische in Bezug zur traumatischen Wiederholung, der für das Hohelied von besonderem Interesse ist. Denn das Hohelied als erotisches Liebesgedicht ist sehr konkret mit ›sinnlicher Fülle‹, ›Nähe‹ und ›Präsenz‹ befasst, die jedoch niemals im Text selbst realisiert werden; Kristeva spricht deshalb hinsichtlich des Liebhabers von einer »Problematik der Inkarnation«.⁴⁶ Das Wechselspiel seiner physischen Präsenz und Absenz in den Erzählungen der Geliebten erlangt eine für die poetische Beschaffenheit des Textes konstitutive Bedeutung,⁴⁷ sodass man in Anlehnung an Lobsien das Vorkommen des Liebhabers im Text – oder vielmehr: sein Vorübergehen, das über das Leitwort ›vr‹ in seiner Wiederholung zugleich die ihm inhärente zeitliche Bedeutung versinnbildlicht – wohl auch als dessen ›problematische Wörtlichkeit‹ bezeichnen könnte. Die Wiederholungsstruktur im Hohelied ist so Kristallisationspunkt für die Verschränkung von dessen Thematik und Poetik.

Wo also ist die Wunde jenes Traumas, die an der Geliebten ausbleiben scheint? Sie schlägt sich in den Erzählpassagen selbiger, und auch über jene hinaus als ein Textphänomen nieder, als die bruchstückhafte Struktur, von der her das Hohelied sich organisiert. Insbesondere aber die Erzählungen der Geliebten zeichnen sich hierbei durch ihren ›lack of integration‹⁴⁸ aus, durch einen

43 Ebd., S. 36 f.

44 Caruth: »Trauma and Experience« (Anm. 24), S. 8.

45 Lobsien: *Wörtlichkeit und Wiederholung* (Anm. 39), S. 97.

46 Kristeva: »Ein heiliger Wahn« (Anm. 1), S. 96: »Der Geliebte ist nicht da, aber ich verspüre seinen Leib.«

47 Vgl. Exum: *Song of Songs* (Anm. 8), S. 6, die hier von einem »conjuring« spricht.

48 Cathy Caruth: »Recapturing the Past«, in: dies. (Hg.): *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore (John Hopkins University Press) 1995, S. 151–157, hier S. 152.

»disruptive impact«⁴⁹ auf die Kontinuität des Textes. Die Traumalogie bedient sich, um die Unterbrechung der Kontinuität von Bewusstsein durch die Wiederkehr des Traumas zu bezeichnen, des Begriffs der ›Dissoziation‹. Unter diesem auf Pierre Janet zurückgehenden Konzept wird verstanden: »[T]he fact that actual experiences can be so overwhelming that they cannot be integrated into existing mental frameworks and, instead, are dissociated, later to return intrusively as fragmented sensory or motoric experiences.«⁵⁰ Das fehlende Integrationspotenzial der ›Schrecken zur Nachtzeit‹ in einen Diskurs über die ›Liebe voller Wonnen‹ wird auf diese Weise zum ästhetischen Prinzip des Textes selbst, zu einer Art ›Poetik der Dissoziation‹. Letztlich jedoch kann der Trauma-Begriff nur eine Annäherung an die semantische Dunkelheit des Hohelieds bedeuten. Buber schickt seiner Theorie der Leitwortstildeutung folgende Anmerkung voraus, die auf die dem Diskurs über Trauma inhärente Indirektheit im Besonderen zutrifft:

Wenn ich jeweils den Sinn aufzuzeigen versuche, der sich im Leitwortstil darstellt, kann es nicht darum gehen, ihn in lehrhaften Sätzen als die »wahre Bedeutung« der Erzählung auszubreiten und also das nachträglich herstellen zu wollen, was die Bibel sich selber verbietet. Hier ebensowenig wie irgendwo, wenn man die Interpretation echten Wortes erstrebt, ist ein »Das ist das« zulässig. Die Leitwortstil-Deutung kann nur Andeutung, die Aufzeigung nur Hinzeigung sein auf etwas, was in seiner Wirklichkeit wahrzunehmen, nicht aber zu umschreiben und zu umdenken ist.⁵¹

Auch für Iser sind die Unbestimmtheitsstellen eines Textes zugleich Voraussetzung und Grenze der Interpretation, bieten Raum für »Sinnprojektionen«, die sich aber »niemals mit den Möglichkeiten des Textes vollkommen verrechnen lassen«.⁵² Insbesondere ein semantisch dermaßen offener Text wie das Hohelied besitzt unerschöpfliches Bedeutungspotenzial und verlangt nach immer neuer Auslegung, wie sich schon an der Mannigfaltigkeit der Forschungsliteratur ablesen lässt. Die ›Möglichkeiten des Textes‹ verändern sich dabei mit der an ihn herangetragenen Fragestellung. Während die Exegese sich vornehmlich auf theologisch-anthropologische Aspekte konzentriert, ist für literaturwissenschaftliche Bibellektüren zunächst die spezifische Poetik der Texte von Interesse. Beides schließt sich aber keineswegs aus, und aus dem gemeinsamen Interesse

49 Van der Kolk: »Intrusive Past« (Anm. 25), S. 158.

50 Ebd., S. 176. Vgl. Bettina Fraisl: »Trauma. Individuum, Kollektiv, Kultur«, in: dies./Monika Stromberger (Hg.): *Stadt und Trauma. Annäherungen – Konzepte – Analysen*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2004, S. 19–39, hier S. 21, Anm. 6.

51 Buber: »Leitwortstil« (Anm. 28), S. 1133.

52 Iser: »Appellstruktur der Texte« (Anm. 7), S. 246.

ergeben sich natürlicherweise Überschneidungen.⁵³ So soll die vorliegende Analyse lediglich ein Vorschlag sein, wie auch Disziplinen, die der Bibelforschung zunächst fremd scheinen, herangezogen werden können, um einen in Überlieferung und Zusammensetzung kontroversen biblischen Text aus sich selbst heraus zu beleuchten, ohne dass sich damit jedoch weiterführende Fragen nach den sich hieraus ergebenden Implikationen für seinen Kontext erübrigen.

53 Vgl. bspw. die von Fisch hier zitierte allegorische Hohelied-Lektüre aus der Aufsatzsammlung *Poetry with a Purpose* (Anm. 15), die religiöse Auslegungstradition und literaturwissenschaftliche Methodik verbindet.