

Goethe und das Hohe Lied*

Anne Bohnenkamp (Univ. Frankfurt)

Für Albrecht Schöne zum 17. Juli 2005

I.

Wie David königlich zur Harfe sang,
Der Winzerin Lied am Throne lieblich klang,
Des Persers Bulbul Rosenbusch umbangt,
Und Schlangenhaut als Wildengürtel prangt,
Von Pol zu Pol Gesänge sich erneun –
Ein Sphärentanz harmonisch im Getümmel –
Lasst alle Völker unter gleichem Himmel
Sich gleicher Gabe wohlgemuth erfreun!¹

Dieses kleine Gedicht des alten Goethe führt eine wichtige Rolle vor Augen, die die Bibel für ihn zeitlebens gespielt hat. Denn das Gedicht, das in der Cottaschen Ausgabe von 1840 unter dem irreführenden Titel »Weltliteratur« gedruckt wurde,² gilt dem von dieser wohl zu unterscheidenden Phänomen der »Weltpoesie«. ³ Während die Neuprägung »Weltliteratur« auf die stetig

* Zuerst veröffentlicht in: Goethe und die Bibel. Hg. v. Johannes Anderegge und Edith Anna Kunz. Stuttgart 2005, S. 89-110.

1) *Ueber Kunst und Altertum* VI 1 (FA I, 22, 390).

2) Goethe's sämtliche Werke in vierzig Bänden. Vollständige, neugeordnete Ausgabe. 2. Bd., Stuttgart u. Tübingen, Cotta 1840, 271.

3) Ebenfalls in *Ueber Kunst und Altertum* VI 1 heißt es im Aufsatz »Serbische Gedichte« mit

zunehmende internationale und interkulturelle literarische Kommunikation zielt,⁴ meint ›Weltpoesie‹ im Verständnis Goethes solche Dichtung, die »ein Gemeingut der Menschheit ist« und »überall und zu allen Zeiten in hunderten und aber hunderten von Menschen hervortritt.«⁵ ›Weltpoesie‹ gehört zu den »wesentlichsten und wichtigsten Objekten der Weltliteratur«⁶ und ist damit eine wichtige Voraussetzung, ja der ›Ermöglichungsgrund‹ gelingender weltliterarischer Kommunikation. Nicht ohne Grund hat Goethe sein kleines, in der ›Weltliteratur‹-Zeit 1826/1827 entstandenes Gedicht⁷ in das erste Heft des 6. Bandes seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* aufgenommen, in dem er seine Idee einer heranziehenden ›Weltliteratur‹⁸ das erste Mal der Öffentlichkeit vorstellte. Im ersten Vers

Bezug auf einen Vergleich der serbischen Volkspoesie mit dem französischen Modedichter Jean Berenger: »Auffallend mußte hiebey seyn daß ein halbprohes Volk mit dem durchgeübtesten gerade auf der Stufe der leichtfertigsten Lyrik zusammentrifft, wodurch wir uns abermals überzeugen daß es eine allgemeine Weltpoesie gebe und sich nach Umständen hervorthue; weder Gehalt noch Form braucht überliefert zu werden, überall wo die Sonne hinscheint ist ihre Entwicklung gewiß« (FA I, 22, 386 f.). In der Ausgabe letzter Hand erschien das Gedicht dann auch angemessener als Mottogedicht zur Abteilung ›Volkspoesie‹. In: Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. 46. Bd. [=Goethe's nachgelassene Werke, 6. Bd.], Stuttgart u. Tübingen 1833, 295.

- 4) Zu Goethes Vorstellung von ›Weltliteratur‹ vgl. R. Wild: Überlegungen zu Goethes Konzept einer Weltliteratur, in: Bausteine zu einem transatlantischen Verständnis. Views on literature in a transatlantic context, hg. von H. W. Panthel und P. Rau, Frankfurt am Main u. a. 1994, 3–11; H. Birus: Goethes Idee der Weltliteratur: Eine historische Vergegenwärtigung, in: M. Schmeling, Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven, hg. von M. Schmeling, Würzburg 1995, 5–28; A. Bohnenkamp: ›Den Wechseltausch zu befördern‹. Goethes Entwurf einer Weltliteratur, in: FA I, 22, 937–968; neuerdings auch die ausführliche Studie von M. Koch: Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes Begriff ›Weltliteratur‹, Tübingen 2002.
- 5) Zu Eckermann, 31. I. 1827 (FA II, 12, 224).
- 6) So F. Strich in seiner grundlegenden Monographie zum Thema ›Goethe und die Weltliteratur‹, Bern 1946, 351.
- 7) Die Reinschrift ist auf den 11. 4. 1827 datiert.
- 8) Zu Eckermann (31. I. 1827): »National-Literatur will jetzt nicht viel sagen; die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen« (FA II, 12, 225).

ist die Rede vom Psalmensänger König David, der gleichberechtigt neben eine Reihe anderer Dichter gestellt wird. Die Nennung von »Bulbul« und »Rosenbusch« läßt sich als Verweis auf den persischen Lyriker Hafis⁹ lesen, ist aber auch auf die persische Dichtung allgemein zu beziehen; auch zwei Beispiele persischer Dichtung aus jüngerer Zeit nahm Goethe in das gleiche Heft seiner sorgfältig komponierten Zeitschrift auf.¹⁰ Der folgende Vers spielt mit der Nennung von »Schlangenhaut« und »Wildengürtel« auf ein Gedicht an, das sich im vorangehenden Heft von Goethes Zeitschrift unter der Überschrift »Brasilianisch« findet.¹¹ Dieses kleine Lied, in dem der Liebende der Geliebten einen schmückenden Gürtel mit Schlangenmuster verehren möchte, hatte Goethe bereits 1782 in den *Essais* von Montaigne gefunden;¹² schon Montaignes Kommentar impliziert den weltpoetischen Zusammenhang,¹³ in den Goethe über 40 Jahre später das »brasilianische« Liebeslied stellt, wenn er darauf im eingangs zitierten Gedicht anspielt. In einem Atemzug mit der persischen Dichtung und dem südamerikanischen Liebeslied werden in Goethes Gedicht nicht nur die Psalmen des Alten Testaments genannt, sondern im zweiten Vers geht es um »der Winzerin Lied«, das »am Throne lieblich klang«: gemeint ist die große Liebesdichtung

9) Die Liebe zwischen Nachtigall (pers. Bulbul) und Rose ist ein bekanntes Motiv in der persischen Dichtung, besonders bei Hafis. Vgl. Goethes Aufnahme z. B. in seinem Gedicht »An Suleika« (FA I, 3, 71 und Kommentar). Die erweiterte zweite Auflage des *West-östlichen Divan* erschien 1827.

10) Vgl. FA I, 22, 319–321: »Übersetzung zweyer persischen Gedichte des Seïd Ahmed Hatifi Isfahâni«.

11) *Ueber Kunst und Altertum* V 3 (FA I, 22, 258).

12) Es erschien in einer ersten Übersetzung Goethes im gleichen Jahr unter dem Titel »Liebeslied eines amerikanischen Wilden« anonym im »Tiefurter Journal«.

13) »Or, i'y assez de commerce avec la poesie pour juger cecy, que non seulement il n'ya rien de barbarie en cette imagination, mais qu'elle est tout à fait anacreontique« (Essais, Paris 1818, Bd. 1, 354). In der Übersetzung von Tietz: »Ich weiß endlich schon so viel von der Dichtkunst, daß ich urtheilen kann, daß in diesen Gedanken nicht allein keine Barbarey ist, sondern daß sie vollkommen Anacreontisch sind« (Tietz 1753/54, 386).

des AT, das »Hohe Lied Salomos«.

Damit hat Goethe zwei dichterische Bücher des AT für sein kleines Gedicht ausgewählt: beide können als exemplarische Beispiele gelten für ›Weltpoesie‹. Daß die Bibel als Ganze »ein in dem verschiedensten Stile verfaßtes Werk« ist, in dem es neben dem dichterischen auch den »geschichtlichen, gebietenden, lehrenden Ton« gibt,¹⁴ war Goethe dabei durchaus bewußt: die Rolle der ›Weltpoesie‹ ist lediglich eine von mehreren Rollen, die Goethe ihr zuschreibt.

Unbestritten ist, daß die Bibel zu den fundamentalen Lektüreerfahrungen schon des ganz jungen Goethe gehörte und daß sie ihn bis an sein Lebensende begleitete als eine zentrale Quelle, die auf unterschiedlichste Weise vielfältig in sein Werk eingeht. Als Konstante ist dabei immer wieder festgestellt worden, daß Goethe das ›heilige Buch‹ als ein Buch unter Büchern wahrgenommen hat und nicht als das ›Buch der Bücher‹ im Sinne des religiösen Anspruchs, der mit diesem Buch als kanonischer heiliger Schrift der jüdisch-christlichen Religion verbunden ist.¹⁵

14) Vgl. Goethes Plädoyer für die Bibelübersetzung Luthers in *Dichtung und Wahrheit*: »Nur will ich noch [...] an Luthers Bibelübersetzung erinnern: denn daß dieser treffliche Mann ein in dem verschiedensten Stile verfaßtes Werk und dessen dichterischen, geschichtlichen, gebietenden, lehrenden Ton uns in der Muttersprache, wie aus einem Gusse überlieferte, hat die Religion mehr gefördert, als wenn er die Eigentümlichkeiten des Originals im Einzelnen hätte nachbilden wollen. Vergebens hat man nachher sich mit dem Buche Hiob, den Psalmen und andern Gesängen bemüht, sie uns in ihrer poetischen Form genießbar zu machen. Für die Menge, auf die gewirkt werden soll, bleibt eine schlichte Übertragung immer die beste. Jene kritischen Übersetzungen, die mit dem Original wetteifern, dienen eigentlich nur zur Unterhaltung der Gelehrten unter einander« (FA I, 14, 538). Vgl. auch FA I, 14, 556.

15) »Im Unterschied zu Herder betrachtet Goethe den biblischen als literarischen Text ohne theologischen Offenbarungscharakter«. So Luz-Maria Linder in ihrer Arbeit ›Goethes Bibelrezeption. Hermeneutische Reflexion, fiktionale Darstellung, historisch-kritische Bearbeitung‹, Frankfurt/Main 1998, 60. Ein vergleichbares Fazit findet sich in älteren Arbeiten. So kommt Hanna Fischer-Lamberg zu dem Ergebnis: »die religiöse Bedeutung des Bibelzitats ist unwesentlich, die Kraft seines Ausdrucks das allein Wichtige, ein

Goethes Umgang mit den biblischen Texten ist charakteristisch für die Epochenschwelle, auf der er steht; ganz anders als wichtige Vorgänger wie F. G. Klopstock oder J. G. Hamann löst er sie aus ihrem heilsgeschichtlichen Zusammenhang und setzt sie für eigene Zwecke ein.¹⁶ Diesen Vorgang der Säkularisation hat Albrecht Schöne als einen Prozeß der Übertragung beschrieben, bei dem »Worte und Wendungen, sprachliche Formen, Figuren, Bilder, Motive aus dem religiösen Sprachbereich, in dem sie geprägt oder doch überformt und mit spezifischem Sinn begabt worden sind, herausgelöst und dichterischem Gebrauch überantwortet werden«.¹⁷

Die Ziele eines solchen Verfahrens können ganz unterschiedliche sein: die Verwendung biblischer Sprache im profanen Bereich kann sich kritisch und usurpatorisch gegen den sakralen Anspruch des Prätexts wenden, es kann mit solchem Verfahren aber auch vorrangig der profane Bereich neu akzentuiert werden, »die Sakralisierung der weltlichen Sphäre« ist dabei ein mögliches, aber nicht notwendiges Ergebnis des Übertragungsvorgangs – und »ganz das gleiche gilt für die Säkularisation im Sinne einer Verweltlichung des ursprünglichen religiösen Gehaltes«.¹⁸

formal-ästhetischer Maßstab ist also das Entscheidende« (Das Bibelzitat beim Jungen Goethe, in: Gedenkschrift für Ferdinand Josef Schneider [1879–1954], hg. von K. Bischoff, Weimar 1956, 201–221, hier S. 210). Und auch Günter Niggel stellt fest, daß Goethe früh den Glauben an den »Offenbarungscharakter« der Bibel aufgab (Biblische Welt in Goethes Dichtung, in: Vielfalt der Perspektiven – Wissenschaft und Kunst in der Auseinandersetzung mit Goethes Werk, hg. von H.-W. Eroms u. H. Laufhütte, Passau 1984, 107–122).

16) Vgl. die genannten Studien von Fischer-Lamberg und Niggel (Anm. 15).

17) A. Schöne: Säkularisation als sprachbildende Kraft. 2. üb. u. erg. Aufl, Göttingen 1968, 26.

18) Ebd., 31. »Deshalb ist die Frage nach der Säkularisation keineswegs identisch mit der Religiosität des Dichters« (Ebd., 32).

II.

Vor diesem Hintergrund konzentriere ich mich im folgenden nun auf einen der beiden biblischen Texte, die im eingangs zitierten Gedicht als biblische Beispiele für ›Weltpoesie‹ vorgestellt wurden, auf das von Luther so genannte ›Hohe Lied Salomos‹ (›Lied der Lieder‹).¹⁹ Untersucht werden soll, inwieweit Goethe diesen Text wie im eingangs zitierten Gedicht ausschließlich als ein hervorragendes Beispiel von ›Weltpoesie‹ aufnimmt oder ob – und auf welche Weise – der biblische Kontext und die religiöse Bedeutung relevant sind. Welche Rolle spielt für Goethes Rezeption die Herkunft aus dem jüdisch-christlichen Kanon? Nimmt Goethe das Hohe Lied als religiösen oder als profanen Text auf?

Das Verhältnis zwischen Heiligem und Profanem ist im Fall des Hohen Liedes ein ganz besonderes, da schon seit den Anfängen von den Bibelkundigen immer wieder die Frage nach dem Verhältnis gestellt wurde, das gerade dieser Text zum religiösen Kanon hat.²⁰ Wie kommt ein so offensichtlich weltliches, sinnlich-erotisches Liebesgedicht, bzw. eine solche Sammlung von Liebesliedern, in den Kanon der Heiligen Schrift? Die zuerst von Herder vertretene Auffassung des Hohen Liedes als einer Sammlung ursprünglich weltlicher Liebeslieder wird von der heutigen

19) Der Wortlaut der hebräischen Beispiele folgt dem masoretischen Text in der Biblia Hebraica Stuttgartensia (4., verb. Aufl. 1990).

20) Einen guten Überblick über die Auslegungsgeschichte des Hohen Liedes, in der sich in »grundsätzlicher Weise« das Verhältnis von Offenbarung und säkularisierter Welt bündelt, gibt neuerdings Inken Rühle in ihrem Aufsatz ›Das Hohelied – ein weltliches Liebeslied als Kernbuch der Offenbarung? Zur Bedeutung der Auslegungsgeschichte von *Schir haSchirim* im *Stern der Erlösung*.‹ In: Rosenzweig als Leser. Kontextuelle Kommentare zum *Stern der Erlösung*, hg. von M. Brassler, Tübingen 2004, 453-479.

Bibelwissenschaft bestätigt.²¹ Wie das Verhältnis zwischen diesen beiden Bestimmungen zu verstehen ist, und damit auch die Frage nach den Gründen für seine Aufnahme in den Kanon und das Problem seiner angemessenen Auslegung, hat die Exegeten seit jeher beschäftigt. Bis heute nicht restlos geklärt ist die Zeit seiner Entstehung; der hebräische Text gibt Hinweise sowohl auf vorexilische als auch auf nachexilische Zeit. Die lange übliche nachexilische Datierung ist heute der Auffassung gewichen, daß das Hohe Lied in der nachexilischen Zeit zwar redigiert worden sei, zum Teil aber viel älteres Material enthalte. Jede genaue Datierung müßte auf die einzelnen Lieder zielen, die von einem späteren Redakteur in die vorliegende Form zusammengefügt wurden. Jerusalem wird dabei als Ort der Redaktion, keinesfalls notwendig als Ort der Entstehung der einzelnen Lieder angenommen. Auch der Zeitpunkt der Kanonisierung ist unbekannt, die Septuaginta behandelt das Hohe Lied bereits als Teil des Kanons. Auf diesem Wege gelangt das Hohe Lied auch in den christlichen Kanon – obwohl es im NT nicht zitiert wird. Eine wichtige Rolle hat dabei wohl die in der (jüngeren) Überschrift vorgenommene Zuschreibung an Salomo gespielt: ›Lied der Lieder, das Salomos ist‹. Die These, das Hohe Lied sei erst auf dem Umweg über seine Allegorisierung in den Kanon gelangt, läßt sich nicht beweisen; in der Septuaginta findet sich keine Spur einer allegorischen Deutung. Im Gegenteil gilt heute die allegorische Exegese als sekundäres Verständnis des bereits kanonischen Buches.

Immer wieder gab es Stimmen, die dafür plädierten, das Hohe Lied aus dem Kanon zu entfernen: schon Theodor von Mopsuestia (350–428 n. Chr.), der das Hohe Lied als weltliche Huldigung Salomos an die Tochter

21) Vgl. die Kommentare von G. Krinetzki (Kommentar zum Hohelied, 1981) und O. Keel (Das Hohelied, Zürich 1986 [Zürcher Bibelkommentare]), auf die ich mich im folgenden stütze.

Pharaos und als Verteidigung seiner Heirat mit ihr las, vertrat die Auffassung, daß es als profaner Text aus dem Kanon auszuschließen sei. Unter Goethes Zeitgenossen sah sich der Göttinger Theologe Johann David Michaelis veranlaßt, in seiner Übertragung der Bibel das Hohe Lied einfach wegzulassen:

Die Ursache ist nicht [...] daß ich es König Salomo abspreche, das thue ich nicht, sondern sehe es für ächt, noch dazu für ein poetisch schönes Ueberbleibsel des Alterthums an: sondern weil mir die Gemähle von Liebe so vorkommen, daß ich sie nicht gerne meinen Lesern zugleich mit der Bibel vorlegen möchte.

Denn Michaelis verstand das Hohe Lied ganz weltlich als Abbild einer Ehe »voll orientalischer Liebesränke, intrigues d'amour, Eifersucht, Brunst, Zank, Begier nach einer Nacht«.²²

Die Verbannung des Textes aus dem Kanon war die eine mögliche Reaktion auf die Spannung zwischen profanem Sinn und kanonischem Wahrheitsanspruch, die die Wirkungsgeschichte des Hohen Liedes immer wieder bestimmte. Die andere mögliche Reaktion bestand darin, den Text in der Allegorese zu »zähmen« und kanontauglich zu machen: diese Reaktion bestimmt die Rezeptionsgeschichte schon in der späten jüdischen, und erst recht in der christlichen Deutungstradition. Hinter dem »sensus litteralis« wird ein anderer Sinn gesucht und gefunden, der unpassende wörtliche Sinn wird durch allegorische Lesarten beiseite gedrängt.²³

22) J. D. Michaelis: Deutsche Übersetzung des Alten Testaments mit Anmerkungen für Ungelehrte, 12. Teil, Göttingen 1758, XXI.

23) Origines, einer der wichtigsten Exegeten des Hohen Liedes in der frühen Kirche, warnt ausdrücklich davor, das Hohe Lied nicht etwa wörtlich-sinnlich mißzuverstehen. Dahinter steht eine grundlegende Abweisung aller sinnlichen Liebe: »Und wie es eine fleischliche Speise und davon unterschieden eine geistliche [Speise] gibt [...] so ist auch

Die erste Nachricht von einer Diskussion über die richtige Auslegung des Liedes stammt aus der 2. Hälfte des 1. Jh.s nach Christi: Rabbi Akiba hatte das Buch für ›hochheilig‹ – und also kanonisch – erklärt und diejenigen verflucht, die es »im Wein-« oder »im Hochzeitshaus trällern«. ²⁴ Die seit Rabbi Akiba übliche rabbinische Auslegung, die offensichtlich keineswegs von alters her selbstverständlich war, sieht das Thema des Hohen Liedes in der Liebe Jahwes zu seinem erwählten Volk. Die christliche Allegorese, die von Origines 253/54 befestigt wird, deutet das Hohe Lied als Drama, das von dem Liebesmysterium zwischen Christus und der Kirche oder in einer anderen Spielart zwischen dem Wort Gottes und der Seele des Einzelnen kündet.

So könnte man im Fall des Hohen Liedes umgekehrt zum Vorgang der Säkularisierung von einem Prozeß der Sakralisierung sprechen: im Verlauf der Kanonisierung und der damit einhergehenden strikten allegorischen Deutung der althebräischen Liebeslieder werden (ich greife die oben zitierte Bestimmung Albrecht Schönes auf und wende sie um) »Worte und Wendungen, sprachliche Formen, Figuren, Bilder, Motive aus dem [weltlichen] Sprachbereich, in dem sie geprägt oder doch überformt und mit spezifischem Sinn begabt worden sind, herausgelöst« und der ›Herrschaft‹ religiöser Ordnung und Gesetze unterworfen.

eines die fleischliche Liebe, die vom Satan kommt, ein anderes aber die geistliche Liebe, die ihren Anfang von Gott hat; und niemand kann von beiden [Formen der] Liebe besessen werden. Wenn du ein fleischlich Liebender bist, ergreifst du die geistliche Liebe nicht. Wenn du aber alles Körperliche verachtest, [...] dann kannst du die geistliche Liebe erfassen.« Origines: Werke, Bd. 8: Commentarium in Canticum Canticoꝝ, hg. von W. A. Baehrens. Leipzig 1825, 31.

24) Vgl. Krinetzki: Kommentar (Anm. 21), 27 sowie Rühle: Das Hohelied (Anm. 20), 459 f.

III.

Wann Goethe diesem Text zuerst begegnet ist, wissen wir nicht genau. Zeugnisse der Lektüre des Knaben haben wir nicht, wir können also nur vermuten, wie weit ihm das Hohe Lied in der großen »Folio-Bibel, mit Kupfern von Merian«, die er nach dem Bericht in *Dichtung und Wahrheit* gemeinsam mit der Schwester häufig durchblätterte,²⁵ aufgefallen ist. Sowohl in der Merian-Bibel²⁶ als auch in weiteren deutschsprachigen Bibeln, die in der Bibliothek des Vaters standen,²⁷ ist das Hohe Lied nach der Vorgabe Luthers mit deutenden Kapitelüberschriften und Einleitungen versehen, die unmißverständlich deutlich machen sollen, daß der Gegenstand dieser Lieder die geistliche Liebe Gottes ist. So lautet die Überschrift zum ersten Kapitel in der Merian-Bibel: »Der christlichen Kirchen Verlangen nach ihrem Bräutigam Christo / mit dem sie sich in Liebe bespricht / und verbindet«; in der Folge ist jedem Kapitel seine allegorische Deutung vorangestellt.²⁸ Zentraler Ansatzpunkt für die allegorische Deutung war für Luther Cant VIII 6, dessen hebräisches Original jeden Übersetzer vor die

25) FA I, 14, 41.

26) Biblia, Das ist Die gantze Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments verteutsch / durch Martin Luther, Frankfurt am Mayn: Merian, 1704.

27) Z. B. die »Ulmer Bibek« (Biblia, Das ist: Die gantze Heilige Schrift Altes und Neues Testament Teutsch Herrn Doct. Martin Luthers; Mit dessen Vorreden, Rand-Glossen, und am Rand beygefüigten Zeit-Rechnungen, auch vielen hunderten Locis Parallelis; Samt Lehrhafften und Nutzlichen Summarien [...], Ulm: Lommer, 1671).

28) Noch ausführlicher kommentiert die Ulmer Bibel, die nicht nur den einzelnen Kapiteln, sondern auch dem ganzen Text eine Einleitung voranstellt, die die angemessene Deutung vorgibt: »Dieses Büchlein beschreibt nicht allein / mit verblühten Worten / die grosse Liebe und vielfältige Wolthaten / so der Himmilische Bräutigam Christus / an seiner Geistlichen Gespons / der lieben Christlichen Kirchen beweiset: Sondern gibt uns auch im Gegentheil zu erkennen / den betrübten Zustand / den Trost / die Gegen-Lieb und Gehorsam der Kirchen / gegen ihrem Bräutigam«.

Entscheidung stellt, ob in diesem biblischen Buch der Name Gottes zumindest an einer Stelle genannt wird. Die berühmte Stelle lautet bei Luther »Setze mich wie ein Siegel auff dein Hertz / und wie ein Siegel auff deinen Arm; denn Liebe ist starck wie der Tod / und Eifer ist vest wie die Hölle; ihre Glut ist feurig / und eine Flamme des HERRN«. ²⁹ Indem Luther hier das hebräische *shalhävät-ja* mit »Flamme des Herrn« wiedergibt, entscheidet er sich für die Interpretation der letzten Silbe als Kurzform des Gottesnamens und weicht damit ab von Septuaginta wie Vulgata, die *-ja* lediglich als intensivierendes Suffix auffassen und so auf eine Nennung Gottes im Hohen Lied ganz verzichten. Daß Luther sich hier sehr bewußt von den wichtigsten kanonischen Vorgängerübersetzungen in das Griechische und das Lateinische absetzt, wird in seiner Anmerkung zu dieser Stelle deutlich. In der Luther-Bibel von 1545 bezieht sich die eine von insgesamt lediglich zwei kommentierenden Marginalien im Hohen Lied auf eben diese Stelle: »Hie sihet man wol / daß Salomo in diesem Liede von geistlicher Liebe singet / die GOTT gibt / und uns auch erzeiget in allen seinen Wolthaten.« Der in der Merian-Bibel dem Hohen Lied vorangestellte Kupferstich akzentuiert dagegen die von sinnlich-körperlicher Liebe geprägte konkrete Bild-Ebene des Textes: in der rechten Bildhälfte sieht man die Geliebte als stehende, weitgehend unbekleidete, weibliche Gestalt.

Besitzen wir von Goethes früher Lektüre des Hohen Liedes kein Zeugnis, so wissen wir von seiner Begegnung mit diesem Text im Jahr 1775 als einer der intensivsten möglichen Auseinandersetzungen mit einem Text überhaupt: Goethe hat das ›Lied der Lieder‹ als einzigen biblischen Text selbst ins Deutsche übertragen. »Ich habe das Hohelied Salomons übersetzt, welches ist die herrlichste Sammlung Liebeslieder, die Gott erschaffen

29) Den Wortlaut der Luther-Übersetzung hier und im folgenden zitiert nach der Merian-Bibel (Anm. 26).

hat«, berichtet er an Merck in einem Brief vom 8. oder 10. Oktober 1775.³⁰ Goethe hat diese Übersetzung nicht publiziert; die eigenhändige Reinschrift hat sich in seinem Nachlaß erhalten, und der Text wurde vollständig erst 1879 in einer von Gustav v. Loeper besorgten Ausgabe seiner Briefe an Sophie von LaRoche gedruckt.³¹

Goethes Hebräischkenntnisse waren kaum ausreichend, um die Übersetzung vollständig aus dem Original zu arbeiten;³² seine in souveräner Manier

30) Eine etwas frühere briefliche Erwähnung wird in der Forschung häufig ebenfalls auf die Arbeit an seiner Übersetzung bezogen (an Lavater 3./4. 8. 1775: »[...] ich bin eine Zeit her wieder fromm, habe meine Lust an dem Herrn, und sing ihm Psalmen davon du ehstens eine Schwingung haben sollst«); zwingend scheint mir dieser Bezug allerdings nicht. Verwiesen wird auch auf einen weiteren Brief an Lavater vom 8. 9. 1775, der den bei Goethe sonst nicht belegten Ausdruck ›Würzruch‹ enthält, der an Cant IV 10 erinnert. Eine Entstehung der Übersetzung zwischen Anfang August und Anfang Oktober 1775 ist wahrscheinlich (vgl. auch FA I, 12, 1349).

31) G. v. Loeper: Briefe Goethes an Sophie von LaRoche und Bettina Brentano mit dichterischen Beilagen, Berlin 1879. Anfang und Schluß der Übertragung Goethes waren schon bald nach Goethes Tod publiziert worden (A. Schöll: Briefe und Aufsätze von Goethe aus den Jahren 1766–86, Weimar 1846). Die Reinschrift befindet sich heute im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar. Der Text von Goethes Übersetzung findet sich in FA I, 12, 364–370. Ein seit 1934 im Archiv des Freien Deutschen Hochstifts verwahrtes Fragment einer Hohe Lied-Dichtung von der Hand der Susanna v. Klettenberg ist (anders als zeitweise angenommen und von Fischer-Lamberg im ›Jungen Goethe‹, S. 487, irrtümlich verzeichnet) keine Abschrift der Übersetzung Goethes. Eine Edition dieses Fragments bietet die Dissertation von Thomas Tillmann zu ›Hermeneutik und Biblexegese beim jungen Goethe‹ (Berlin, New York 2006).

32) Wie Goethe in *Dichtung und Wahrheit* ausführlich berichtet, hat er als Kind auch Unterricht im Hebräischen erhalten (vgl. FA I, 14, 138–143). Profunde Hebräischkenntnisse hat Goethe jedoch nicht besessen; auch seine Übertragung des Hohen Liedes gibt zu einer solchen Annahme keinen Anlaß. Der erste Herausgeber, Gustav von Loeper, vermutete, daß Goethes Übersetzung nicht das hebräische Original, sondern der lateinische Text der Vulgata und die Luthersche Übersetzung zugrunde gelegen hätten. Dem widersprach Benno Badt in seiner Studie ›Goethe als Übersetzer des Hohenliedes‹ (in: Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik 123/124 (1881), 346–357) unter anderem mit dem Hinweis auf eine Reihe von Übersetzungslösungen Goethes, die nach Badts Auffassung »seinen engeren anschluss an das original« zeigen (S. 350). Gegen eine Überschätzung von Goethes Hebräischkenntnissen wandte sich dann Paul Haupt

ganz unterschiedliche Vorlagen nutzende Übertragung macht jedoch wahrscheinlich, daß er das Original immer wieder zu Rate gezogen hat und sich nach Maßgabe des hebräischen Urtextes jeweils für die Orientierung an einer der vorliegenden Übersetzungen entscheidet.³³ Die vergleichende Analyse zeigt die wichtige Rolle des Luther-Textes und der Vulgata, vor allem aber auch der abweichenden Version im sogenannten ›Englischen Bibelwerk‹, einem 19bändigen Sammelwerk, das Goethe während der Zeit seines Hebräischunterrichts bei dem Leiter des Frankfurter Gymnasiums, Johann Georg Albrecht, kennen gelernt hatte.³⁴ Hier fand er eine neue, philologisch getreue Übersetzung des Bibeltexes, von umfangreichen (meist mehr als zwei Drittel der Seite einnehmenden) Auslegungen begleitet, die vornehmlich der Deutung des Textes als allegorische Darstellung des Verhältnisses Christi zur Kirche gelten. Gelegentlich meint man in Goethes Übertragung auch Spuren der englischen Bibel, der Septuaginta und der erst 1778 erschienenen, Goethe aber vermutlich im Manuskript oder zumindest in der mündlichen Mitteilung früher bekannten Version Herders zu erkennen, an der dieser wohl bereits seit 1772

(Biblische Liebeslieder. Das sogenannte Hohelied Salomos unter steter Berücksichtigung der Übersetzungen Goethe und Herders [...], Leipzig 1907), der jedoch auch zu dem Schluß kommt, daß Goethe das Original für seine Übersetzung durchaus herangezogen hat. Skeptischer dagegen der jüngste Kommentator, Hans-Georg Dewitz, in: FA I, 12, 1351.

33) Vgl. auch Haupt: Liebeslieder, S. XXIX (Anm. 33).

34) Vgl. den ausführlichen Bericht in *Dichtung und Wahrheit*, FA I, 14, 142 f. Der Titel dieses umfangreichen Werks lautet ›Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nebst einer vollständigen Erklärung derselben, welche aus den auserlesensten Anmerkungen verschiedener Engländischer Schriftsteller zusammengetragen, und zuerst in der französischen Sprache [ab Bd. 3: in der holländischen Sprache] an das Licht gestellt, nunmehr aber in dieser deutschen Uebersetzung auf das neue durchgesehen [...]‹, 19 Bde., Leipzig 1749-1770. Die ersten beiden Bände wurden von D. R. Teller besorgt, die folgenden von J. A. Dietelmaier. Das Hohe Lied findet sich in dem von Dietelmaier bearbeiteten Bd. 7 [Leipzig 1756], 651-798.

gearbeitet hat.³⁵

Insgesamt bietet Goethes Text jedoch eine völlig eigenständige Fassung von hohem dichterischem Rang. Anders als Luther folgt Goethe häufiger der originalen hebräischen (und lateinischen) Wortstellung, erhebt dieses Verfahren jedoch keineswegs zum Prinzip. Goethes Fassung des berühmten Verses Cant VIII 6 zum Beispiel – »Denn starck wie der Tod ist die Liebe. Eifer gewaltig wie die Hölle« – entspricht im ersten Teil, abweichend von Luther, der Syntax des Originals (lat.: ›Quia fortis est ut mors dilectio‹), im zweiten Teil (lat.: ›Dura sicut infernus aemulatio‹) aber weicht er davon ab und wählt syntaktisch Luthers Version (›vnd Eiuer ist fest wie die Helle‹), verzichtet aber charakteristischerweise – wie das Original – auf die verbindende Konjunktion und geht lexikalisch mit »gewaltig« einen eigenen Weg.³⁶ Zahlreiche Übersetzungsentscheidungen Goethes verdanken sich ganz offensichtlich Gesichtspunkten des Klanges. Durchweg zu beobachten ist eine ausgeprägte Tendenz zur starken Betonung

35) Vgl. Ulrich Gaier zur Entstehung von Herders Übertragung des Hohen Liedes, in: J. G. Herder: Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen, hg. von U. Gaier, Frankfurt/Main 1990, 1206 f. [=Bd. 3 der Werkausgabe des Deutschen Klassiker Verlags].

36) Vergleicht man die Übersetzung Goethes mit derjenigen Johann Georg Hamanns, die etwa 15 Jahre früher entstand, wie diejenige Goethes zu Lebzeiten unveröffentlicht blieb und erst aus dem Nachlaß heraus publiziert wurde, werden fundamentale Unterschiede sichtbar. Die Abweichungen resultieren aus einem radikal entgegengesetzten Verfahren und einem sehr unterschiedlichen Interesse am Ausgangstext. Während Hamann eine das Deutsche selbst auf der Ebene der Syntax hebraisierende, bis ins Extrem also wörtliche Übersetzung verfaßt hat (vgl. A. Bohnenkamp: ›Lieber stark als rein‹. Das Hohelied Salomos in den Übersetzungen von Johann Georg Hamann, Martin Buber und in der ›Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift‹ von 1974, in: Johann Georg Hamanns Gegenwartigkeit. Akten des 8. internationalen Hamann-Kolloquiums an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 3.–7. 3. 2002, hg. von B. Gajek und M. Beetz, 335–355), macht gerade der Vergleich sichtbar, daß es Goethe ganz anders als Hamann darauf ankam, einen auch im Deutschen funktionierenden poetischen Text zu gewinnen: Goethes Orientierung an der Wortstellung des Originals ist dem Effekt in der Zielsprache geschuldet, nicht dem Prinzip der radikalen Orientierung am Ausgangstext.

der Satz- und Versanfänge: So erhält Goethe gleich im ersten Vers die Anfangsbetonung der hebräischen und lateinischen Vorlage (jishshaqen-ni min-neshiqot pi-hu; lat.: »Osculetur me osculo oris sui«), indem er die im Deutschen ungewöhnliche Wortstellung »Küss er mich den Kuss seines Mundes« wählt, während Luther, Herder und auch das Englische Bibelwerk das Personalpronomen voranstellen. Neben der Bevorzugung eines starken Anfangsakzents läßt sich eine Neigung zu alliterierenden Wendungen feststellen; wiederholt scheint die Entscheidung für eine von allen Vorlagen lexikalisch abweichende Lösung auch von klanglichen Rücksichten bestimmt: so zum Beispiel die Wendung »So lang der König mich *koset*« (Cant I 12)³⁷ oder die Übertragung des Hapaxlegomenons *rachite-nu berotim*; (Cant I 17) mit »unsre *Zinnen* Cypressen«.³⁸ Charakteristisch für Goethes Übertragung ist vor allem auch die durchgehende rhythmische Verknapfung. Auffällig ist die Elision von Silben, meist diejenige auslautender, gelegentlich anlautender Vokale,³⁹ rhythmisch relevant ist auch der häufige Verzicht auf Konjunktionen, Artikel und Personalpronomen.⁴⁰

Die Tendenz zur Kürze gilt jedoch auch darüber hinaus: ihm unverständlich oder umständlich wirkende Formulierungen seiner deutschen und lateinischen Vorlagen ersetzt Goethe durch ihm plausiblere und vor allem durch knappere Wendungen. Goethe bevorzugt das eine treffende Wort anstatt der Umschreibung, das eine Verb anstatt der Nominalphrase, das Genitivattribut anstatt des Relativsatzes. Ich gebe nur einige Beispiele: Statt »und

37) Luther übersetzt die Stelle mit »Da der König sich herwandte«, das Englische Bibelwerk hat »Indem der König an seiner runden Tafel ist«, Herder »Wohin der König sich wandte«.

38) Vgl. auch Goethes Lösung für Cant II 7 und öfter.

39) Vgl. z. B. allein im ersten Kapitel I 2 (»Küss er mich«), I 3 (»ausgegossne Salb«), I 4 (»deine Lieb«), I 8 (»weist du s nicht«).

40) Vgl. I 5 (»Töchter Jerusalems« und »Wie Hütten Kedars / wie Teppiche Salomos«), IV 7 (»Völlig schön bist meine Freundinn kein Flecken an dir«) und öfter.

die Weinstöcke geben Geruch mit ihren jungen Träubchen« (Cant II 13, Engl. Bibelwerk) heißt es bei Goethe »Die Rebe duftet«; statt »Vnd mein Leib erzittert da für« (Cant V 4, Luther) bzw. »und mein Eingeweide wurde um seinetwillen erreget« (Engl. Bibelwerk) heißt es »und mich überliefs«; statt »Dein Nabel ist wie ein runder Becher / dem nimer getrenck mangelt« (Cant VII 3, Luther) heißt es »Dein Nabel ein runder Becher der Fülle«. ⁴¹ Gelegentlich verschiebt sich dabei der semantische Wert durchaus deutlich – so z. B. wenn Goethe die hebräische Verbalphrase *shäg-galeshu*, die in Cant IV 1 die Tätigkeit der Tiere benennt, mit der das Haar der Geliebten verglichen wird (wörtl. »die herabwallen«) schlicht durch das Adjektiv »blinkend« ersetzt. ⁴²

Die Tendenz zur Verknappung zeigt sich beim einzelnen Wort und beim einzelnen Satz, aber auch auf der Ebene des Textganzen. Goethe verzichtet nicht nur durchgehend auf die im Hohen Lied häufigen Wiederholungen, die er vermutlich als verzichtbare redaktionelle Zusätze einstuft, ⁴³ sondern läßt manche Passagen ganz aus. Dabei handelt es sich offenbar um solche Textteile, die ihm unverständlich oder der Wirkung des Ganzen abträglich zu sein schienen.

Es fehlen die Verse Cant III 7–11, Cant VI 12 und die Schlußverse Cant VIII 8–14: Goethe schließt seine Übersetzung des Hohen Liedes mit den berühmten Versen Cant VIII 6–7 (»Sezze mich wie ein Siegel auf dein Herz [...]. Böt einer all sein Haab und Gut um Liebe man spottete nur sein«) und nimmt die folgenden, im Blick auf das Ganze als eine Art

41) Vgl. z. B. auch Cant II 4, 12, 13; V 15; VIII 2.

42) Sowohl Luthers Version als auch diejenige des Englischen Bibelwerks sind hier wesentlich genauer: Luther »Dein Har ist wie die Ziegen herd / Die beschoren sind auff dem berge Gilead«, Englisches Bibelwerk: »dein Haar ist wie eine Heerde Ziegen, die das Gras von dem Berge Gilead abweiden«.

43) So Cant III 5, IV 6, VI 5–7, VII 4 und VIII 3–4.

Nachtrag und Antiklimax wirkenden Verse Cant VIII 8–14 nicht auf.⁴⁴

Besonders auffallend ist auch, daß Goethe den Text nach eigenen Vorstellungen gliedert. Ohne Bezug auf die übliche Kapiteleinteilung bietet Goethes Version in Übereinstimmung mit der von Herder vertretenen Auffassung das Hohe Lied als eine »Sammlung von Liebesliedern« in 31 einzelnen Stücken. Ohne daß er sich die Freiheit einer Nachdichtung genommen hätte, ist das Ziel seiner Übertragung doch die Herstellung eines poetischen Texts eigenen Rechts. Obwohl Goethes Version auf der Ebene der Makrostruktur beträchtliche Abweichungen gegenüber der kanonischen Fassung aufweist, ist seine Übertragung auf der Ebene des einzelnen Verses durchaus darum bemüht, dem Original treu zu bleiben. Dieser Ansatz verbindet ihn mit der 1778 publizierten Übertragung Herders,⁴⁵ der das Hohe Lied als eine Folge unterschiedlicher Liebeslieder auffaßte und so übersetzte.⁴⁶

Bezeichnend für Goethes Übertragung ist schließlich, daß er bei der Übertragung der durch Luthers Kommentar als zentral markierten Stelle in Cant VIII 6 (*shalhävät-ja*) abweichend von der Luther-Übersetzung gerade

44) Herder veröffentlicht seine Übersetzung mit einem ausführlichen, die als einzelne Lieder übersetzten Teile verbindenden Kommentar. Anders als Goethe übersetzt er den letzten Teil, Cant VIII, 8–14, bemerkt jedoch im Kommentar zu Cant VIII, 6/7: »Ich wollte beinah, das Buch schlösse mit diesem göttlichen Sigel. Es ist auch so gut, als geschlossen; denn was folgt, scheint mir nur ein beigefügter Nachhall, damit nichts dieser Art verloren ginge.« (J. G. Herder: *Lieder der Liebe. Die ältesten und schönsten aus Morgenlande. Salomons hohes Lied*, in: ders.: *Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*, hg. von U. Gaier, Frankfurt am Main 1990, 431-521, hier S. 479.)

45) Goethe schickt Herders Übertragung am 21. 4. 1777 an Charlotte von Stein (WA IV 3, 149).

46) Vergleicht man die Version Goethes mit derjenigen Herders im Detail, wird rasch deutlich, daß Goethe sich weit größere Freiheiten erlaubt als Herder. Vgl. A. Bohnenkamp: *Salomons Hohes Lied. Die Übertragung Johann Gottfried Herders im Vergleich mit Hamann und Goethe*. In: *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000: »Zeitenwende - Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert«*, hg. von P. Wiesinger. Bd. 11: *Übersetzung und Literaturwissenschaft – Aktuelle und allgemeine Fragen der germanistischen Wissenschaftsgeschichte*, 17-22.

nicht die Möglichkeit nutzt, den Gottesnamen zumindest an dieser einen Stelle in den Text zu bringen, die von Luther ausdrücklich als Hinweis auf den geistlichen Charakter des ganzen Textes gewertet wird, sondern zu der – in Vulgata und Septuaginta vorgebildeten – Lösung greift, die sich auf die intensivierende Bedeutung des Suffixes *-ja* beschränkt: Heißen die berühmten Verse bei Luther: »Denn Liebe ist starck wie der Tod / und Eifer ist fest wie die Helle / Ir Glut ist fewrig / und eine flamme des HERRN«, übersetzt Goethe (anders als Hamann und Herder, die beide an dieser entscheidenden Stelle Luther folgen) »Denn starck wie der Tod ist die Liebe. Eifer gewaltig wie die Hölle. Ihre Glut Feuer Glut, eine fressende Flamme«. In einer isolierten Übertragung dieser zwischen weltlicher und mythisch-religiöser Sphäre changierenden Dichtung wiegt eine solche Entscheidung besonders schwer.

Goethe übersetzt das Hohe Lied Salomos als hervorragendes Beispiel der hebräischen Dichtkunst, die ihm, ebenso wie die elsässischen Volkslieder, für die er sich in Straßburg zu interessieren begann, damals zum Zeugnis geworden war, »daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privaterbteil einiger feinen gebildeten Männer«. ⁴⁷ Es ist diese in der Begegnung mit Herder initiierte Erkenntnis, die ein Menschenalter später den Grund bilden wird für sein an der Erfahrung von ›Weltpoesie‹ entzündetes Konzept von ›Weltliteratur‹.

Den zugrundeliegenden universalistischen Gedanken hat Goethe nach dem Zeugnis Eckermanns im Januar 1825 mit Bezug auf Motive serbischer

47) Vgl. *Dichtung und Wahrheit*, 10. Buch: »Ich ward mit der Poesie von einer ganz andern Seite, in einem andern Sinne bekannt als bisher, und zwar in einem solchen, der mir sehr zusagte. Die hebräische Dichtkunst, welche er [Herder] nach seinem Vorgänger *Lowth* geistreich behandelte, die Volkspoesie, deren Überlieferungen im Elsaß aufzusuchen er uns antrieb, die ältesten Urkunden als Poesie, gaben das Zeugnis, daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privaterbteil einiger feinen, gebildeten Männer« (FA I, 14, 445).

Volkspoesien formuliert (18. 1. 1825): »Die Welt bleibt immer dieselbe, sagte Goethe, die Zustände wiederholen sich, das eine Volk lebt, liebt und empfindet wie das andere, warum sollte denn der eine Poet nicht wie der andere dichten? Die Situationen des Lebens sind sich gleich, warum sollten denn die Situationen der Gedichte sich nicht gleich sein?«⁴⁸ Ganz in diesem Sinne zieht Goethe nicht nur in diesem Gespräch mit Eckermann zur Charakterisierung der serbischen Liebeslieder das Hohe Lied heran;⁴⁹ in einem Brief an die Übersetzerin Therese von Jakob, die sich auf Goethes Anregung hin mit der Übertragung serbischer Lieder befaßte, heißt es (2. 8. 1824): »Zu dem kurzen Liede das ich bezeichnete und das Sie die Güte haben mir wohl lautend zurückzusenden, möchte wohl der beste Commentar zu finden seyn: Hohe Lied Salomonis, zweytes Capitel, der sechste Vers.«⁵⁰

IV.

Läßt sich Goethes Übersetzung des Hohen Liedes als zielsprachlich orientierte Übersetzung charakterisieren, die einen eigenen dichterischen Gestaltungswillen deutlich zu erkennen gibt, so läßt sich eine produktive Aufnahme, die den biblischen Text in weitergehendem Sinne für eigene

48) Zu Eckermann 18. 1. 1825 (FA II, 12, 138).

49) Bezogen auf Talvjs Übersetzungen aus dem Serbischen heißt es: »Die Gedichte sind vortrefflich! es sind einige darunter, die sich dem hohen Liede an die Seite setzen lassen, und das will etwas heißen« (FA II, 12, 136).

50) Konkret bezieht sich Goethe auf das Gedicht ›Liebesgespräch‹ (in: Volkslieder der Serben metrisch übersetzt und historisch eingeleitet von Talvj [d. i. Therese von Jakob], Halle 1825 [Erste Lieferung], 46); vgl. auch seinen Aufsatz ›Serbische Lieder‹ in Heft V 2 seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* (FA I, 22, 130 u. Kommentar).

Zwecke nutzt, im poetischen Werk Goethes studieren. Daß das Hohe Lied im *Faust* eine wichtige Rolle spielt, hat vor über 100 Jahren zuerst Otto Pniower bemerkt. In seiner Studie von 1892⁵¹ verweist er auf auffallende Übereinstimmungen im Ausdruck, die es erlauben, besonders die Gestalt Gretchens mit dem Lied der Lieder in Verbindung zu bringen.⁵² Pniower nutzt die bemerkte Nähe nicht zuletzt für den Vorschlag einer Datierung der Entstehung der Gretchen-Szenen auf den Sommer/Herbst 1775, als Goethe nach dem Zeugnis seines Briefes an Merck mit der Übersetzung des Hohen Liedes befaßt war. In seiner Studie über ›Leitmotivik und Architektur‹ in Goethes *Faust I* hat dann 1972 Paul Requadt die leitmotivische Funktion des Hohen Liedes für den ersten Teil von Goethes Drama herausgearbeitet. Gretchen wird – zuerst in der Szene ›Garten‹⁵³ – in die Rolle der Braut des Hohen Liedes versetzt und damit »unmerklich in den Rang der exemplarisch Liebenden«⁵⁴ erhöht. Die für das Hohe Lied charakteristische Verbindung von religiöser Deutung und weltlich-sinnlicher Sprache läßt sich zu dem spezifischen Ineinander beider Bereiche im ›Religionsgespräch‹ der zweiten Gartenszene in Relation setzen (»Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott! / Ich habe keinen Namen / Dafür! Gefühl ist alles«, V. 3454–3456), das von Mephisto abschließend mit einer spöttischen

51) O. Pniower: Goethes *Faust* und das Hohe Lied, Goethe-Jahrbuch 13 (1892), 181–198.

52) Besonders hervorzuheben ist die oben schon zitierte Wendung »Mich überliefs«, die Goethe als freie Übersetzung von Cant V 4 einsetzt und die sich im Präsens an zentraler Stelle schon in der ›Frühen Fassung‹ des *Faust* wiederfindet: »Mich überläuft's!« sagt Gretchen auf Fausts Liebeserklärung in der ersten Gartenszene (V. 3187). Weitere Bezüge zum Hohen Lied finden sich in der ›Frühen Fassung‹ vor allem in Gretchens Lied am Spinnrad (V. 3374–3413).

53) Prägnant mit dem schon von Pniower betonten »Selbstzitat Goethes« aus seiner Hohe Lied-Übersetzung: »Mich überläuft's«.

54) P. Requadt: Goethes *Faust I*. Leitmotiv und Architektur, München 1972. Zur Rolle des Hohen Liedes besonders S. 241, 273 f., 302 f. u. 336 f. Vgl. auch O. Durrani: Faust and the Bible. A Study of Goethe's Use of Scriptural Allusions and Christian Religious Motifs in *Faust I* and *II*, Bern/ Frankfurt a. M./ Las Vegas, 1977.

Charakterisierung Fausts kommentiert wird: »Du übersinnlicher, sinnlicher Freier« (V. 3534). Leitmotivisch wird der Bezug zwischen den beiden Gartenszenen außerdem in der Szene ›Wald und Höhle‹ und in Gretchens ›Lied am Spinnrad‹ (V. 3374–3413) wieder aufgegriffen und in der ›Walpurgisnacht‹ und schließlich im ›Kerker‹ an entscheidenden Stellen weitergeführt.

Es ist Mephisto, der in der Szene ›Wald und Höhle‹ mit der unmißverständlich auf Cant IV 5 verweisenden Formulierung »Ich hab Euch oft beneidet / Ums Zwillingspaar, das unter Rosen weidet« (V. 3337) auf Fausts vorangehende Wendung reagiert, die auf spezifische Weise ebenfalls Religiosität und sinnliches Liebesverlangen eng miteinander verknüpft: »Ich bin ihr nah', und wär' ich noch so fern, / Ich kann sie nie vergessen, nie verlieren; / Ja, ich beneide schon den Leib des Herrn, / Wenn ihre Lippen ihn indes berühren« (V. 3332–3335).⁵⁵ In der ›Walpurgisnacht‹ verrät Faust schließlich im parodistisch-frivolen Bezug auf die Motive des Hohen Liedes seine Liebe,⁵⁶ bei der letzten Begegnung der beiden Liebenden im Kerker greift Margarete wieder auf das Hohe Lied zurück, wenn sie Faust als den ›Freund‹ apostrophiert. V. 4461: »Das war des Freundes Stimme!« läßt sich als fast wörtliches Zitat von Cant II 8 und V 2 lesen. In der ›Frühen Fassung‹ ist dieser Bezug nur angedeutet.⁵⁷ Goethe hat die leitmotivische Funktion des Hohen Liedes bei der Überarbeitung gezielt verstärkt und

55) Margaretes Liebe zum ›Herrn‹ entspricht dabei dem Modell einer allegorischen Deutung des Hohen Liedes, die das Verhältnis der Liebenden auf das Verhältnis von Christus und Kirche, oder auch von Christus und einzelner gläubiger Seele bezieht.

56) Vgl. Requadt, 302: »In Fausts Traum [V. 4128–4131] aber spiegelt sich eine Stelle des Hohenliedes (7, 8/9), die Goethe frei übertragen hat [...]. Faust zieht diese Verse ins Frivole und gleicht sich damit dem Zynismus Mephistos an: Er verleugnet in dieser Motivverkehrung seine Liebe.«

57) In der ›Frühen Fassung‹ erinnert in der Szene ›Kerker‹ nur Margaretes wiederholte Aufforderung »Küsse mich!« (FA I, 7, 537) an den Eingang des Hohen Liedes; ohne eine Verstärkung im Kontext bleibt dieser Bezug unspezifisch.

dabei die religiös-erotische Doppelkonnotation des Hohen Liedes für die Charakterisierung Margaretes eingesetzt.

V.

Während die Rolle des Hohen Liedes im *Faust* also schon im 19. Jh. bemerkt und vor über 30 Jahren in seiner leitmotivischen Funktion bestimmt wurde, blieb die Bedeutung, die dem Hohen Lied im *West-östlichen Divan* zukommt, seltsamerweise bis heute unthematisiert. Dabei hätte die ausdrückliche Erwähnung des Hohen Liedes am Anfang der ›Noten und Abhandlungen‹ im Kapitel ›Hebräer‹ durchaus Anlaß geboten, nach seiner Rolle im *West-östlichen Divan* zu fragen. Die Passage in den ›Noten und Abhandlungen‹ ist die wichtigste überlieferte Äußerung Goethes zum Hohen Lied, das hier als ein Beispiel aus der »älteste[n] Sammlung [...] orientalischer Poesie« genannt wird: »Ein großer Teil des Alten Testaments ist mit erhöhter Gesinnung, ist enthusiastisch geschrieben und gehört dem Felde der Dichtkunst an.« Im folgenden erinnert Goethe hier sicher nicht zufällig an die Zeit, »wo Herder und Eichhorn uns hierüber persönlich aufklärten«, an die Zeit also seiner ersten Begegnung mit Herder, der ihn nicht zuletzt am Beispiel der hebräischen Dichtkunst lehrte, »daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei« und in der auch Goethes eigene Übertragung des Hohen Liedes anzusiedeln ist.

Nachdem als erstes Beispiel für die Dichtkunst des AT das Buch Ruth genannt wird, wendet sich Goethe im Kapitel ›Hebräer‹ dem Hohen Lied zu

[...] als dem zartesten und unnachahmlichsten was uns von Ausdruck leidenschaftlicher,

anmuthiger Liebe zugekommen. Wir beklagen freylich daß uns die fragmentarisch durcheinander geworfenen, übereinander geschobenen Gedichte keinen vollen reinen Genuß gewähren, und doch sind wir entzückt uns in jene Zustände hinein zu ahnden, in welchen die Dichtenden gelebt. Durch und durch wehet eine milde Luft des lieblichsten Bezirks von Canaan; ländlich trauliche Verhältnisse, Wein-, Garten und Gewürzbau, etwas von städtischer Beschränkung, sodann aber ein königlicher Hof mit seinen Herrlichkeiten im Hintergrunde. Das Hauptthema jedoch bleibt glühende Neigung jugendlicher Herzen, die sich suchen, finden, abstoßen, anziehen, unter mancherley höchst einfachen Zuständen.⁵⁸

Wenn Goethe fortsetzt: »Mehrals gedachten wir aus dieser lieblichen Verwirrung einiges herauszuheben, aneinander zu reihen; aber gerade das Rätselhaft-Unauflöslche giebt den wenigen Blättern Anmuth und Eigenthümlichkeit«, läßt sich das auf seine eigenen Bemühungen um das Hohe Lied beziehen, die mit der Übertragung im Jahr 1775 einsetzen, die »die fragmentarisch durcheinander geworfenen« Lieder zwar nicht in neuer Anordnung, aber doch in neuer Gliederung und eigener Auswahl zu einem poetischen Ganzen zusammenzustellen unternimmt. Daß Goethe später noch einmal daran gedacht hat, auf ganz andere Weise »aus dieser lieblichen Verwirrung einiges herauszuheben«, ist uns aus den Vorarbeiten zu einem Unternehmen überliefert, das Goethe auf Anregung Zelters Ende 1816 für das Luther-und Refomationsgedenkjahr 1817 plante.⁵⁹ Die ausführliche Niederschrift zu Idee und Anlage des Geplanten, die Goethe am 11. 12. 1816 nach Berlin sandte, verzeichnet auch einen Auftritt von

58) FA I, 3, 140f.

59) Vgl. WA I, 16, 570–578: »Cantate zum Reformations-Jubilaeum und Denkmal für Luther. 1817«. Im Nov. 1816 beschäftigt sich Goethe mit dem Gegenstand, am 14. 11. sendet er ein erstes Konzept, am 11. 12. ein weiterentwickeltes Schema an Zelter.

»Sulamit die Geliebteste in der Ferne«. ⁶⁰ Der Plan kam nicht zur Ausführung, unter den wenigen erhaltenen Bruchstücken finden sich jedoch einige Verse, die der Geliebten des Hohen Liedes zugeordnet sind und Motive aus Cant V aufnehmen: »Wenn mich auch die Wächter schlägen / Da dem Liebsten forsche nach / Einzig ist mir das Vergnügen / Seiner Liebe Nacht und Tag«. ⁶¹

Im Winter 1816 ist Goethe mit dem Gedanken an die Herausgabe des noch wachsenden *West-östlichen Divan* befaßt; auf die Nähe zwischen den Entwürfen dieser Verse und der Liebesdichtung des *Divan* verweist auch das für Sulamiths Rede verwendete Versmaß: der vierhebige Trochäus mit wechselnden Kadenzten ist das Maß der sogenannten ›Suleika‹-Strophe, die als metrische Signatur des ›Buch Suleika‹ gelten kann und für einen großen Teil der im Umkreis der Begegnung mit Marianne von Willemer entstandenen Gedichte charakteristisch ist. ⁶²

Daß es für Goethe zwischen dem Hohen Lied und der Suleika seines *West-östlichen Divans* einen engen Zusammenhang gab, zeigt auch der in einem Briefkonzept an Zelter erhaltene Kommentar zu einem Gedicht, das er später in das Kapitel ›Chiffer‹ des *West-östlichen Divans* aufnahm: ⁶³

Man fragte einen der orientalischen Dichter die sehr alt zu werden belieben, warum er nur immer Liebesgesänge dichtete, worauf er antwortete, weil ich nur von jungen Leuten gesungen seyn will. So ist auch sehr sonderbar, daß die orientalischen Gedichte von den frühesten Zeiten an, d. h. vor Mahomet,

60) WA I, 16, 575.

61) WA I, 16, 577.

62) Über die Hälfte der Verse dieses Buches stehen im Maß der Suleika-Strophe. Vgl. K. Helm: *Goethes Verskunst im West-östlichen Divan*, Diss. masch., Göttingen 1955, 43. Vgl. auch W. Kayser: *Beobachtungen zur Verskunst des west-östlichen Divans*, in: ders.: *Kunst und Spiel. Fünf Goethe-Studien*, Göttingen 1967, 47–63.

63) FA I, 3, 214.

etwas Quodlibetartiges haben. Das hohe Lied Salomonis hat was Ähnliches davon, doch scheint es eher aus Stücken und Fetzen zusammengesetzt zu seyn, in denen man eben so geistreich als unverständlich Zusammenhang und mystische Deutung finden will. Solch ein Quodlibet schick ich hier, über welches du deine musicalische Herrschaft ausüben magst.⁶⁴

Der mit dem Brief vom 11. 3. 1816 nach Berlin geschickte, von Zelter sofort nach Erhalt vertonte Text ist die umgearbeitete Fassung eines Chiffrenbriefes von Marianne, den sie Goethe am 18. 10. 1815 gesandt hatte: ein Gedicht also, das der Empfänger aus unterschiedlichen, in Mariannes Botschaft nur mit Ziffern bezeichneten Versen aus dem *Divan* des persischen Dichters Hafis – eben aus »Stücken und Fetzen« – sich zusammensetzen mußte. Goethe selbst zieht hier also die Parallele zwischen dem in den »Noten und Abhandlungen« als Musterbeispiel eines Chiffrenbriefes eingefügten, von ihm überarbeiteten Brief Mariannes und der Dichtung des Hohen Liedes.

Bezüge auf das Hohe Lied finden sich aber nicht nur im Umkreis der Liebesdichtung des *Divan*, und Goethe kommt nicht nur im Prosateil des *Divan* darauf zu sprechen. Das Hohe Lied hat auch in den Gedichten des *Divan* seine Spuren hinterlassen. Auf ganz andere Art als die philologisch-wörtliche Übersetzung des jungen Goethe läßt sich das »Buch Suleika« als produktive Aufnahme und Spiegelung auffassen dieser »herrlichste[n] Sammlung Liebeslieder, die Gott erschaffen hat«. ⁶⁵ Entscheidend sind dabei jedoch nicht die direkten Verweise in einzelnen Gedichten, wie sie sich in dem das »Buch der Liebe« eröffnenden Gedicht »Musterbilder« finden, wo »Salomo und die Braune« als letztes der exemplarischen Paare aus der

64) Entwurf an Zelter 11. 3. 1816 (WA IV, 26, 416).

65) An Merck, 11. 10. 1775.

orientalischen Tradition genannt werden,⁶⁶ oder im Gedicht ›Gruß‹, das das Motiv des Liebesboten Hudhud einführt, der aus der Beziehung »zwischen Salomo / Und Sabas Königin« in die eigene Geschichte übernommen wird.⁶⁷ Weniger relevant ist auch die Reihe motivischer Reminiszenzen: Vom Topos der Liebeskrankheit bis zur Rolle der Winde im *Divan* handelt es sich bei solchen Motiv-Parallelen um typische Elemente, die auch auf vermitteltem Wege über die für den *Divan* prägende Bildersprache der persischen Dichtung in die Liebeslyrik dieser Gedichtsammlung eingegangen sein können. Klare wörtliche Anklänge an den Text des Hohen Liedes lassen sich im *Divan* kaum finden, allenfalls im Gedicht ›Vollmondnacht‹ könnte man solche vermuten. Der Refrain »Ich will küssen! Küssen sagt' ich« und die Formulierung »Lieblicher als Weines Lippen« erinnern durchaus an den Eingang des Hohen Liedes in der Version Luthers (Cant I 2): »Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes / denn deine Brüste sind lieblicher denn Wein«.⁶⁸

Das Verhältnis des ›Buches Suleika‹ zum Hohen Lied ist nicht das einer Übersetzung oder Weiterdichtung, sondern hier geht es um die Aufnahme und produktive Realisierung eines bestimmten Modells von Liebesdichtung, das im Hohen Lied paradigmatisch verwirklicht ist. Ganz deutlich nämlich sind eine Reihe von strukturellen Analogien: Wie das ›Lied der Lieder‹ besteht das ›Buch Suleika‹ aus einer Sammlung von Einzelgedichten, aus denen sich ein vom Sich-Finden, Sich-Verlieren und Wiederfinden der Liebenden geprägtes, in beiden Fällen immer wieder auch zu Rekonstruktionen des dramatischen Geschehens motivierendes

66) FA I, 3, 36.

67) »Wie selig ward mir [...]« (FA I, 3, 33).

68) In der Übersetzung Goethes: »Küss er mich den Kuss seines Mundes! Trefflicher ist deine Liebe denn Wein.«

»Duodrama«⁶⁹ zwischen den Protagonisten abspielt.⁷⁰ Die entscheidende Gemeinsamkeit aber ist die grundlegend dialogische Struktur beider Gedichtsammlungen: es verbindet sie die in der Geschichte der Liebesdichtung keineswegs häufig anzutreffende Tatsache, daß *beide* Stimmen zu hören sind. Im Hohen Lied wie im ›Buch Suleika‹ sind die Liebenden einander ebenbürtige Partner, die als gleichberechtigte Sprecher einen Dialog führen. Noch einmal verstärkt wird die strukturelle Analogie durch die Tatsache, daß in beiden Dichtungen neben dem Liebespaar als dritte Sprecherinstanz zusätzlich eine Gruppe junger Frauen auftritt: den »Töchtern Jerusalems« aus dem Hohen Lied steht im ›Buch Suleika‹ eine Gruppe von »Mädchen« gegenüber.⁷¹

Darüberhinaus aber sind die Lieder Salomos und diejenigen des *Divan* durch die Vermittlung einer Liebeserfahrung verbunden, die von konkreter zwischenmenschlicher, sinnlich-körperlicher Liebe ins Geistige, Symbolisch-Transzendente weist: »der Schleier irdischer Liebe scheint höhere Verhältnisse zu verhüllen.«⁷² Diese Beschreibung des ›Buch Suleika‹ aus Goethes

69) So charakterisiert Goethe das ›Buch Suleika‹ in seiner Ankündigung des *Divan* im »Morgenblatt für gebildete Stände«, 24. 2. 1816. Vgl. FA I, 3, 550.

70) Im Fall des Hohen Liedes hat es seit der Spätantike immer wieder Versuche gegeben, die darin verborgene ›Geschichte‹ wiederherzustellen; vgl. z. B. auch den von Goethe zustimmend rezensierten Versuch von F. W. K. Umbreit aus dem Jahr 1820 (FA I, 20, 654). Für das ›Buch Suleika‹ hat das Hermann August Korff unternommen (Die Liebesgedichte des west-östlichen Divans in zeitlicher Folge, mit Einführung und entstehungsgeschichtlichem Kommentar, Stuttgart 1949).

71) Wiederholt werden im Hohen Lied die »Töchter Jerusalems« angesprochen; eine regelrechte Wechselrede zwischen der Geliebten und der Mädchengruppe findet sich in Cant V 9 bis VI 2. Im *Divan* findet sich die Wechselrede zwischen dem Dichter und den »Mädchen« im Gedicht ›Hatem. Wie des Goldschmieds Bazarlädchen‹ (FA I, 3, 85 f.).

72) Vgl. auch Goethes späte Äußerung an Zelter (10. 5. 1820): »Indessen sammeln sich wieder neue Gedichte zum Divan. Diese mohamedanische Religion, Mythologie, Sitte geben Raum einer Poesie wie sie meinen Jahren ziemt. Unbedingtes Ergeben in den unergründlichen Willen Gottes, heiterer Überblick des beweglichen, immer kreis- und spiralartig wiederkehrenden Erdtreibens, Liebe, Neigung zwischen zwey Welten

Ankündigung des *Divan* im »Morgenblatt für gebildete Stände«⁷³ läßt sich ohne weiteres auch für das Hohe Lied in Anspruch nehmen, das in der abendländischen Tradition geradezu als Inbegriff aller zwischen sinnlich-erotischer und geistig-symbolischer Liebesauffassung vermittelnden Dichtung gelten kann.

Das Modell des Hohen Liedes leistet damit einen Beitrag nicht nur zum Liebesdiskurs im *Divan*, sondern es steht auch im Hintergrund der zentralen hermeneutischen Thematik, die Goethe im *Divan* in der Begegnung mit der persischen Dichtung entwickelt: »Denn daß ein Wort nicht einfach gelte / Das müßte sich wohl von selbst verstehen«,⁷⁴ heißt es in dem Gedicht ›Wink‹, das die Kritik an der üblichen mystischen Hafis-Allegorese der »Wortgelehrten« relativiert. Dieser Kritik hatte Goethe im vorangehenden Gedicht ›Offenbar Geheimnis‹ deutlichen Ausdruck verliehen: »Sie haben dich heiliger Hafis / Die mystische Zunge genannt, / Und haben, die Wortgelehrten / Den Werth des Worts nicht erkannt. // Mystisch heißest du ihnen / Weil sie närrisches bey dir denken, / Und ihren unlautern Wein / In deinem Namen verschenken«.⁷⁵

Wenn er im nächsten Gedicht einsetzt: »Und doch haben sie Recht die ich schelte«,⁷⁶ ist damit freilich kein einfacher »Widerruf«⁷⁷ der eben geübten deutlichen Kritik an der allegorischen Lektüre beabsichtigt, sondern die Entfaltung der eigenen hermeneutisch-poetologischen Überzeugung, die nach dem Prinzip von Polarität und Steigerung der einfachen wörtlichen und

schwebend, alles Reale geläutert, sich symbolisch auflösend. Was will der Großpapa weiter«.

73) FA I, 3, 550.

74) FA I, 3, 33.

75) FA I, 3, 32.

76) FA I, 3, 32 f.

77) So war das Gedicht in der frühen Stufe des ›Wiesbadener Registers‹ überschrieben (FA I, 3, 1017).

der übertragenen allegorischen Auslegung ein drittes, im Goetheschen Sinne ›symbolisches‹ Verfahren gegenüberstellt. Diese den *Divan* durchziehende erotische und hermeneutische Grundformel »Daß ich Eins und doppelt bin«⁷⁸ findet sich in der Gesprächs- und in der Bedeutungsstruktur des Hohen Liedes vorgebildet.

VI.

Damit wenden wir uns am Schluß dieses Überblicks über Goethes Begegnung mit dem Hohen Lied noch einmal der Ausgangsfrage zu. Welche Rolle spielt für Goethes Rezeption die Zugehörigkeit dieser Dichtung zum religiösen Kanon? Inwiefern läßt sich sein Umgang mit dem ›Lied der Lieder‹ als Verfahren der Säkularisation beschreiben?

Die Auffassung, Goethe habe das Hohe Lied als rein weltlichen Text rezipiert, erweist sich als fragwürdig. Das Hohe Lied ist für Goethe nicht nur ein besonders schönes, im Grunde aber austauschbares Beispiel von ›Weltpoesie‹, sondern es steht exemplarisch für das Verhältnis von Poesie und Religion, von Eros und Gottesliebe, von Sinnlichkeit und Seligkeit. Im Sechsten Buch von *Dichtung und Wahrheit* nennt Goethe das Hohe Lied – neben dem Buch Hiob, den Salomonischen Sprüchen sowie den »Orphischen und Hesiodischen Gesängen« – als »gültiges Zeugnis« für seine Meinung, »daß Poesie, Religion und Philosophie ganz in Eins zusammenfielen«.⁷⁹ Fragt man also, ob Goethe das Hohe Lied als weltliche Liebesdichtung

78) Der Schlußvers des berühmten Gedichts ›Gingo biloba‹, dessen Blattgestalt sinnfälliges Symbol dieser Grundgestalt bietet (FA I, 3, 79).

79) FA I, 14, 243.

oder als religiösen Text aufgenommen hat, lautet die Antwort: sowohl als auch.

Wie die Analyse gezeigt hat, stellt seine Übersetzung die hebräische Poesie als weltliche Liebeslyrik vor; nicht zuletzt verzichtet Goethe gegen Luther (und anders auch als Herder) auf die ›religiöse‹ Übertragung von Cant VIII 6, die Luther als entscheidenden Hinweis auf die allegorische Sinnenebene deutet. Bei der Aufnahme des Hohen Liedes in das eigene poetische Werk aber gewinnt der religiöse Kontext dieser hebräischen Volkspoesie für Goethe entscheidende Bedeutung; im *Faust* und im *Divan* geht es bei der Bezugnahme auf das Hohe Lied gerade um die Thematisierung des Verhältnisses von weltlicher und religiöser Sphäre.

So ist die leitmotivische Funktion im *Faust* wesentlich von der erotisch-religiösen Doppelkonnotation des Hohen Liedes geprägt,⁸⁰ im *West-östlichen Divan* wird die zentrale Frage der Auslegungsgeschichte des Hohen Liedes, die Frage nach dem Verhältnis von ›weltlicher‹ und ›mystischer‹ Auslegung am Beispiel der Dichtung Hafis' selbst zum Thema.⁸¹ Goethe plädiert im *Divan* einerseits gegen die jahrhundertealte Tradition der allegorischen Deutung, andererseits aber gleichzeitig auch gegen eine Reduktion auf den einen ›wörtlichen‹ Sinn. Anders als die

80) Dabei allerdings – zumindest in der ›Frühen Fassung‹ und noch im *Faust I* – eine Deutung zulassend, die diese Verbindung als letztlich tödliche Verirrung Margaretens auffaßt. Die Schlußszene des *Faust II* dagegen läßt sich als Inszenierung einer Konvergenz irdischer und himmlischer Liebe lesen, deren katholisches ›Personal‹ freilich nicht darüber hinwegtäuschen kann, daß diese himmlische Liebe nicht länger einer bestimmten kirchlichen Konfession zuzuordnen ist.

81) In der Einleitung zu der von ihm herausgegebenen deutschen Ausgabe des *Divan* des persischen Dichters bemerkt Joseph von Hammer kritisch zur mystischen Hafis-Deutung, daß die religiösen Lehrer »um die Orthodoxie des Dichters und die ihre zu retten, die sinnlichen Bilder für übersinnliche Allegorien, und die ganze Sprache Hafisens für mystische Sprache erklären.« (Der Diwan des Mohammed Schemsed-din Hafis. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt von J. v. Hammer, 2 Bde., Stuttgart u. Tübingen 1812 f, XXXII f.) Die Analogie zur Behandlung des Hohen Liedes ist offensichtlich.

orthodoxe christliche Tradition, die scharf trennt und nur die eine, die allegorische, Lesung akzeptiert und daher – mit Origines – die wörtliche Auslegung strikt zurückweist,⁸² anders aber auch als die ›weltliche‹ Deutungstradition, die das Hohe Lied ›nur‹ als Literatur liest (und im Extremfall daher aus dem Kanon entfernt), ist für Goethe im *Divan* das Ineinander der Bereiche entscheidend.

Solches ›Ineinander‹ der Bereiche kennzeichnet nicht nur sowohl Hamanns als auch Herders Auslegung des Hohen Liedes, sondern auch die älteste jüdische Auffassung, die in der jüdischen Deutung des 20. Jh.s wieder aufgegriffen wurde.⁸³ Denn die strikte Trennung der profanen und der religiösen Lektüre des Hohen Liedes ist historisch betrachtet eine späte Entwicklung. Eine ›dualistische‹ Deutung, wie sie die späte jüdische, die christliche und die weltliche Auslegungstradition prägt, ist für den Ursprung des Hohen Liedes auszuschließen: Seine Entstehung gehört einer Zeit an, in der ›Profanes‹ und ›Religiöses‹ noch eine untrennbare Einheit gebildet haben. Seine Beschreibung als ›ursprünglich‹ rein weltlicher Text führt daher in die Irre, es besaß vor aller Allegorese schon religiösen Charakter.⁸⁴ Mit den Worten Franz Rosenzweigs: »Nicht obwohl, sondern weil das Hohelied ein ›echtes‹, will sagen: ein ›weltliches‹ Liebeslied war, gerade darum war es ein echtes ›geistliches‹ Lied der Liebe Gottes zum

82) (S. oben S. 236). Daß es im Christentum (von der mittelalterlichen Mystik bis zum Pietismus) auch andere Spielarten des Umgangs mit dem Hohen Lied gegeben hat, ist Gegenstand der Monographie von Burkhard Dohm (Poetische Alchimie. Öffnung zur Sinnlichkeit in der Hohelied- und Bibeldichtung von der protestantischen Barockmystik bis zum Pietismus, Tübingen 2000).

83) Diese Beziehung steht im Mittelpunkt des Aufsatzes von Rühle, die betont, daß »Trennung von Profanität und Heiligkeit [...] die Eigenart jüdischen Selbst- und Schriftverständnisses« gerade nicht trifft (Rühle: Das Hohelied, [Anm. 20], 460).

84) Vgl. dazu genauer Krinetzki: Kommentar (Anm. 21) und Rühle: Das Hohelied, 460-462 (Anm. 20).

Menschen«. ⁸⁵ Anders als Rosenzweig (und mit ihm Rühle) meinen, scheint mir diese Auffassung derjenigen Goethes keineswegs diametral entgegengesetzt; ⁸⁶ gerade für den *Divan* erweist sich das »Eins und doppelt« als hermeneutisches Grundprinzip Goethes. Das eine ist ohne das andere nicht zu haben. Und das gilt für die Bereiche der Liebe *und* der Poesie.

85) F. Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung*, hg. von Reinhold Mayer, Den Haag 1976, 222.

86) Mit Bezug auf die berühmten Schlußverse des *Faust* setzt Rosenzweig seine Position von derjenigen Goethes ab: »[...] die Liebe ist, wie die Sprache selbst, sinnlich-übersinnlich. Anders gesagt: das Gleichnis ist ihr nicht schmückendes Zubehör, sondern Wesen. Alles Vergängliche mag nur ein Gleichnis sein; aber die Liebe ist nicht »nur«, sondern ganz und gar und wesentlich Gleichnis«. Eine etwas andere Akzentuierung dieses Verses legt Albrecht Schöne in seinem *Faust*-Kommentar nahe, wenn er das »nur« des »Chorus Mysticus«, auf das Rosenzweig hier Bezug nimmt, erläutert: »In der Grundbedeutung »nichts anderes als« umfaßt dieses »nur« wohl nicht allein ein einschränkendes »nicht mehr als«, sondern auch ein verheißendes »nicht weniger als« (FA I, 7, 814 [5. Aufl.]). Auch für Goethe ist das Gleichnis nicht »nur« »schmückendes Zubehör«, sondern der einzige menschliche Zugang zur Wahrheit. Schöne verweist auf die Formulierung dieses Grundgedankens in Goethes *Versuch eine Witterungslehre*: »Das Wahre mit dem Göttlichen identisch, läßt sich niemals von uns direkt erkennen, wir schauen es nur im Abglanz, Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen« (FA I, 25, 274).

■ Bibliographie

- Haußmann, Leander: Herr Lehmann. Deutschland 2003 (Tonfilm, Farbe 105 min) © Universal Pictures 2004.
- Regener, Sven: Herr Lehmann. Frankfurt a. M./Berlin/Wien: Goldmann. 5. Aufl. 2003.
- Anderegg, Johannes, und Kunz, Edith Anna (Hg.): Goethe und die Bibel. Stuttgart 2005.
- Badt, Benno: ›Goethe als Übersetzer des Hohenliedes‹, in: Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik 123/124 (1881), 346–357.
- Biblia, Das ist Die gantze Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments verteutsch / durch Martin Luther. Frankfurt am Mayn: Merian, 1704.
- Biblia, Das ist: Die gantze Heilige Schrift Altes und Neues Testament Teutsch Herrn Doct. Martin Luthers; Mit dessen Vorreden, Rand-Glossen, und am Rand beygefügeten Zeit-Rechnungen, auch vielen hunderten Locis Parallelis; Samt Lehrhafften und Nutzlichen Summarien [...]. Ulm: Lommer, 1671 (›Ulmer Bibel‹).
- Birus, Hendrik: Goethes Idee der Weltliteratur: Eine historische Vergegenwärtigung. In: Schmeling, Manfred: Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven. Würzburg 1995, 5-28.
- Bohnenkamp, Anne: ›Den Wechseltausch zu befördern‹. Goethes Entwurf einer Weltliteratur, in: FA I, 22.
- Bohnenkamp, Anne: ›Lieber stark als rein‹. Das Hohelied Salomos in den Übersetzungen von Johann Georg Hamann, Martin Buber und in der ›Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift‹ von 1974, in: Johann Georg Hamanns Gegenwartigkeit. Akten des 8. internationalen Hamann-Kolloquiums an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 3.–7. 3. 2002, hg. von B. Gajek und M. Beetz,

335–355.

- Bohnenkamp, Anne: *Salomons Hohes Lied*. Die Übertragung Johann Gottfried Herders im Vergleich mit Hamann und Goethe, in: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000: »Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert«, hg. von P. Wiesinger. Bd. 11: Übersetzung und Literaturwissenschaft – Aktuelle und allgemeine Fragen der germanistischen Wissenschaftsgeschichte, 17–22.
- Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nebst einer vollständigen Erklärung derselben, welche aus den auserlesensten Anmerkungen verschiedener Engländischer Schriftsteller zusammengetragen, und zuerst in der französischen Sprache [ab Bd. 3: in der holländischen Sprache] an das Licht gestellt, nunmehr aber in dieser deutschen Uebersetzung auf das neue durchgesehen [...], 19 Bde. Leipzig 1749–1770.
- Dohm, Burkhard: Poetische Alchimie. Öffnung zur Sinnlichkeit in der Hohelied- und Bibeldichtung von der protestantischen Barockmystik bis zum Pietismus. Tübingen 2000.
- Durrani, Osman: Faust and the Bible. A Study of Goethe's Use of Scriptural Allusions and Christian Religious Motifs in *Faust I and II*. Bern/ Frankfurt a. M./ Las Vegas, 1977.
- Fischer-Lamberg, Hanna: Das Bibelzitat beim Jungen Goethe, in: Gedenkschrift für Ferdinand Josef Schneider [1879–1954], hg. von K. Bischoff, Weimar 1956, 201–221.
- Gaier, Ulrich: Zur Entstehung von Herders Übertragung des Hohen Liedes, in: J. G. Herder: Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen, hg. von U. Gaier. Frankfurt a. M. 1990, 1206 f. [=Bd. 3 der Werkausgabe des Deutschen Klassiker Verlags].
- Goethe's sämtliche Werke in vierzig Bänden. Vollständige, neugeordnete Ausgabe. 2. Bd., Stuttgart u. Tübingen, Cotta 1840.

- Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Stuttgart u. Tübingen 1833.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Hg. v. Friedmar Apel u.a.
Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987ff. (FA)
- Hafis, Mohammed Schemsed-din: Der Diwan. Aus dem Persischen zum
erstenmal ganz übersetzt von J. v. Hammer, 2 Bde. Stuttgart u.
Tübingen 1812 f.
- Haupt, Paul: Biblische Liebeslieder. Das sogenannte Hohelied Salomos unter
steter Berücksichtigung der Übersetzungen Goethe und Herders
[...]. Leipzig 1907.
- Helm, Karin: Goethes Verskunst im West-östlichen Divan. Diss. masch.
Göttingen 1955.
- Herder, Johann Gottfried: Lieder der Liebe. Die ältesten und schönsten aus
Morgenlande. Salomons hohes Lied, in: ders.: Volkslieder,
Übertragungen, Dichtungen, hg. von U. Gaier. Frankfurt am
Main 1990, 431-521.
- Kayser, Wolfgang: Beobachtungen zur Verskunst des west-östlichen
Divans. In: ders.: Kunst und Spiel. Fünf Goethe-Studien.
Göttingen 1967, 47-63
- Keel, Othmar: Das Hohelied. Zürich 1986 [Zürcher Bibelkommentare].
- Koch, Manfred: Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes
Begriff ›Weltliteratur‹. Tübingen 2002.
- Korff, Hermann August: Die Liebesgedichte des west-östlichen Divans in
zeitlicher Folge, mit Einführung und entstehungsgeschichtlichem
Kommentar. Stuttgart 1949.
- Krinetzki, Günter: Kommentar zum Hohenlied. Bildsprache und Theo-
logische Botschaft. Frankfurt 1981.
- Linder, Luz-Maria: Goethes Bibelrezeption. Hermeneutische Reflexion,
fiktionale Darstellung, historisch-kritische Bearbeitung. Frankfurt
a. M. 1998.
- Loeper, Gustav v.: Briefe Goethes an Sophie von LaRoche und Bettina

- Brentano mit dichterischen Beilagen. Berlin 1879.
- Michaelis, J. D.: Deutsche Übersetzung des Alten Testaments mit Anmerkungen für Ungelehrte, 12. Teil. Göttingen 1758.
- Niggel, Günter: Biblische Welt in Goethes Dichtung, in: Vielfalt der Perspektiven – Wissenschaft und Kunst in der Auseinandersetzung mit Goethes Werk, hg. von H.-W. Eroms u. H. Laufhütte. Passau 1984, 107–122.
- Origines: Werke, Bd. 8: Commentarium in Canticum Canticorum, hg. von W. A. Baehrens. Leipzig 1825.
- Pniower, Otto: Goethes *Faust* und das Hohe Lied, Goethe-Jahrbuch 13 (1892), 181–198.
- Requadt, Paul: Goethes *Faust I*. Leitmotiv und Architektur. München 1972.
- Rosenzweig, Franz: Der Stern der Erlösung, hg. von Reinhold Mayer. Den Haag 1976.
- Rühle, Inken: Das Hohelied – ein weltliches Liebeslied als Kernbuch der Offenbarung? Zur Bedeutung der Auslegungsgeschichte von *Schir haSchirim* im *Stern der Erlösung*, in: Rosenzweig als Leser. Kontextuelle Kommentare zum *Stern der Erlösung*, hg. von M. Brasser. Tübingen 2004, 453–479.
- Schöll, Adolf: Briefe und Aufsätze von Goethe aus den Jahren 1766–86. Weimar 1846.
- Schöne, Albrecht: Säkularisation als sprachbildende Kraft. 2. üb. u. erg. Aufl. Göttingen 1968.
- Strich, Fritz: Goethe und die Weltliteratur. Bern 1946.
- Tillmann, Thomas: Hermeneutik und Bibelexegese beim jungen Goethe. Berlin, New York 2006.
- Wild, Reiner: Überlegungen zu Goethes Konzept einer Weltliteratur, in: Bausteine zu einem transatlantischen Verständnis. Views on literature in a transatlantic context, hg. von H. W. Panthel und P. Rau, Frankfurt am Main u. a. 1994, 3–11.

국문 요약

괴테와 아가(雅歌)

안네 보넨캄프 (프랑크푸르트 대학교)

I.

솔로몬의 아가는 성서에서 유래하는 유명한 텍스트이다. 종교적인 텍스트이기도 하지만 동시에 시적인 텍스트이며, 오늘날까지 예술가들에게 영감을 주는 텍스트이다.

텍스트 1 은 노년의 괴테의 시인데, 성경이 평생 동안 괴테에게 중요한 역할을 했다는 것을 보여준다. 이 시는 1840 년 코타 출판사에서 <세계문학 Weltliteratur> 이라는 다소 어리둥절하게 만드는 제목 하에 출판되었지만, 이것과는 구별되는 현상인 <세계시 Weltpoesie>로 간주된다.

<세계문학>이라는 새로운 표현은 점점 증가하는 국제적이고 간문화적인 문학 적 의사소통을 목표로 하고 있는 반면, <세계시>는 괴테가 이해하는 바로는 ‘인류의 공통 자산’이며 ‘어느 시대 어디에서나 수많은 인간들이 대표하고 있는’ 그러한 문학을 의미한다. <세계시>는 “세계문학의 본질적이고 중요한 대상”에 속하며 그와 함께 중요한 전제조건이다. 즉 성공적인 세계문학 적 의사소통을 “가능하게 하는 토대”인 것이다. 괴테는 구약의 책 두 권, 즉 다윗의 시편들과 아가서의 시를 <세계시>에 대한 모범적 예시로 제시한다.

성서는 평생 그의 작품 속에 다양한 방식으로 반영된 중심적인 문헌이었다. 그런데 괴테는 성서를 종교적 의미에서 “책 중의 책”이 아니라 “책들 가운데 하나의 책”으로 받아들였다. 괴테는 성서텍스트를 성스러운 역사적 연관관계에서 해체시켜서 자기 고유의 목적을 위해 작품에 투입한다. 이러한 과정은 세속화라고 표현

되는데, 단어나 어법, 언어 표현, 인물, 그림, 모티브 등을 종교적인 언어영역으로부터 떼어내서 시 창작에 사용하는 것이다.

II.

괴테가 <세계시>에 대한 성서적 예로서 소개했던 두 성서 텍스트 가운데 특히 <아가서>는 그것의 세속성과 종교성의 관계에 대해서 처음부터 논란이 많았다. 명백히 세속적이고 감각적이고 성적인 사랑의 시가 어떻게 성서 경전에 편입될 수 있었는지에 대한 의문도 제기된다. 아가서가 경전화된 시기는 불분명하지만 70 인역 성서(BC 3 세기경)는 벌써 아가서를 경전의 일부로 다루고 있다. 아가서가 우선 알레고리화라는 우회로를 통해서 경전에 편입되었다는 주장은 입증될 수 없다. 70 인역에서는 어떤 알레고리적 해석도 찾아볼 수 없다. 반대로 오늘날에는 알레고리적 주해가 이미 경전화된 책의 이차적인 이해로 간주된다.

III.

괴테는 어렸을 때 아버지의 서가에 있던 메리안 성서 Merian-Bibel 에서 아가서를 접했을 것으로 추정된다. 메리안 성서의 아가서는 루터의 서문과 함께 실려 있는데, 루터는 이 시들의 대상이 하나님의 종교적인 사랑이라는 것을 분명히 명시하고 있다. 이러한 알레고리적 해석에 대한 중심 단초는 히브리어 sal-hävät-jah 인데, 루터는 그것을 “Flamme des HERRN”이라고 번역함으로써 jah 를 하나님의 이름의 축약형이라고 한 반면, 70 인역과 불가타 성서에서는 그것을 단지 강조하는 접미사로 보고 아가서에서 하나님의 이름을 부르지 않는다.

괴테는 1775 년에 성서 가운데 유일하게 아가서를 직접 독일어로 번역하였다. “나는 솔로몬의 아가를 번역하였다. 그것은 하나님이 창조한 가장 아름다운 사랑 노래 모음이다.” (1775 년 10 월 8 일 또는 10 일자 메르크에게 보낸 편지) 괴테는 어린 시절 히브리어 수업을 받았다. 그의 히브리어 지식은 완전히 원본만 가지고 번역을 하기에는 충분치 않았겠지만, 여러 판본을 보고 번역하면서 계속 히브리어 원전을 참조했을 것이다.

<괴테의 아가서 번역의 특징>

- 히브리어와 라틴어 원전의 단어배열순서에 충실하게 번역
- 독일어에서는 익숙지 않은 어순을 선택하여 문장과 시행의 시작부분에 강한 강세를 둠
- 초두 강세와 함께 두운법을 사용하는 경향
- 리듬을 살리기 위해 음절을 생략하거나 접속사, 관사, 대명사 등을 생략
- 짧고 간결하게 쓰려는 경향. 즉 우회적 표현보다 적합한 단어를, 명사구보다는 동사를, 관계문보다는 소유격 부가어를 선호. 반복을 피하고 몇몇 구절들은 완전히 누락시킴.
- 헤르더와 마찬가지로 아가서를 <사랑노래 모음>으로 보아서 텍스트를 자신의 고유한 생각에 따라 배열. 괴테의 번역은 거시적인 구조로 볼 때 정경 판본에서 많이 벗어나 있지만 개별적인 시의 측면에서 보자면 원본에 충실하려고 애쓴 번역
- 루터가 “eine Flamme des HERRN”이라고 번역한 부분을 괴테는 불가타 성서과 70 인역의 본보기를 따라 jah 를 강조하는 의미의 접미사로 파악하여 “eine fressende Flamme”로 번역

IV-V

아가서는 『파우스트』에서 매우 중요한 역할을 한다. 특히 그레트헨을 아가서와 연결 짓는 표현들에서 눈에 띄는 일치점들이 보인다. 『서동시집』에서도 아가서의 흔적과 유사점을 찾을 수 있다. <줄라이카의 서>의 경우 괴테의 연작시와 성서 원본 사이에 일련의 구조적 유사성이 명백히 나타난다. 결정적인 공통점은 이 두 노래모음의 기본적인 대화구조이다. 아가서와 <줄라이카의 서>에서는 사랑하는 사람이 서로 동등한 파트너로서 대화를 이끌어나감으로 남녀 양측의 목소리를 들을 수 있다. 한 쌍의 연인 이외에 제 3의 화자로서 젊은 여인의 무리가 등장한다는 점도 역시 양 시모음의 구조적인 유사성을 더 강화시킨다.

VI

괴테가 아가서를 순수한 세속적 텍스트로서 수용했다는 견해는 의문스럽다. 아가서는 괴테에게 있어서 특별히 아름다운 <세계시>의 일례일 뿐만 아니라, 시와 종교, 에로스 và 하나님 의 사랑, 감각과 천상의 행복의 관계에 대한 모범적인 본보기이다. 『시와 진실』 6 장에서 괴테는 아가서가 “시, 종교, 철학은 완전히 하나를 이룬다”는 그의 생각에 대한 “유효한 증거”라고 말하고 있다. 괴테는 전적으로 이런 의미에서 아가서를 세속적인 사랑의 노래이자 동시에 종교적인 텍스트로 받아들였다.

분석에서 살펴보았듯이 그의 아가서 번역은 히브리 시를 세속적인 사랑의 서정시로 소개한다. 특히 괴테는 루터가 알레고리적인 의미차원에 대한 결정적인 증거로 해석하는 8 장 6 절을 ‘종교적인’ 의미로 번역하지 않는다.

그러나 자신의 시 작품에 아가서를 수용할 때는 이 히브리 민속시의 종교적인 맥락이 괴테에게 있어서 결정적인 의미를 얻는다. 『파우스트』 와 『서동시집』에서는 아가서와 관련해서 바로 세속적인 영역과 종교적인 영역의 관계를 주제화 하는 것이 중요한 문제가 된다.

그래서 『파우스트』에서는 주도동기의 기능이 본질적으로 아가서의 성적이면서 종교적인 이중적 의미함축에 의해 특징지어진다. 『서동시집』에서는 아가서 해석사의 중심 문제, 즉 ‘세속적인’ 해석과 ‘신비적인’ 해석의 관계에 대한 질문 그 자체가 테마가 된다. 괴테는 한편으로는 수천 년 동안의 전통인 알레고리적 해석에 반대하지만, 동시에 다른 한편으로는 ‘문자 그대로의’ 의미로 환원하는 것도 반대한다. 양자를 완전히 분리하고 알레고리적인 해석만을 수용하는 정통 기독교 전통과는 달리, 그리고 아가서를 단지 문학작품으로 보고 극단적인 경우 경전에서 제외하는 ‘세속적인’ 해석 전통과도 다르게 괴테에게 있어서는 『서동시집』에서 영역을 서로 섞는 것이 중요하다.

그러한 영역의 <섞임>은 하만과 헤르더의 아가서 해석뿐만 아니라, 20 세기의 유대적 해석에서 다시 관심을 받게 된 가장 오래된 유대적 견해를 특징짓는다. 왜냐하면 아가서를 세속적으로 읽는 것과 종교적으로 읽는 것을 엄격하게 분리하는 것은 역사적으로 고찰했을 때 후기의 발전과정이었기 때문이다. 후기 유대적 해석 전통과 기독교적 해석 전통과 세속적인 해석 전통을 특징짓는 ‘이원적인’ 해석은 아

가서의 기원에서 제외될 수 있다. 아가서는 ‘세속적인 것’과 ‘종교적인 것’이 아직 분리되지 않은 단일체를 형성하고 있던 시대에 생성되었다. 그러므로 아가서를 ‘원천적으로’ 순수한 세속 텍스트라고 기술한다면 오류를 범하는 것이다. 그것은 모든 알레고리적 해석에 앞서 이미 종교적인 특성을 지니고 있었다. 프란츠 로젠츠바이크의 말을 빌면 ‘아가서는 ‘진정한’, ‘세속적인’ 사랑의 시임에도 불구하고 아니라 바로 그러하기 때문에 하나님의 인간에 대한 사랑을 노래한 진정한 ‘종교적인’ 노래’이다. 괴테의 다음 개념은 로젠츠바이크의 견해와 결코 정반대가 아니라 고여져진다.

바로 “하나님이 창조한 가장 아름다운 사랑노래 모음”을 위해서 괴테의 해석학적 근본원칙으로서의 “하나이자 둘 Eins und doppelt”이라는 개념이 『서동시집』의 관점으로부터 드러난다. 하나(천상의 것)는 다른 하나(지상의 것) 없이는 가질 수 없다. 그리고 괴테에 따르면 이 근본원칙은 사랑의 영역과 시의 영역에 있어서도 유효하다.

(요약: 김화경)

주제어: 괴테, 성경, 번역, 상호텍스트성, 파우스트, 서·동시집, 연애시, 대화, 세속화

Schlüsselbegriffe: Goethe, Bibel, Übersetzung, Intertextualität, Faust, Divan, Liebesdichtung, Dialog, Säkularisation

필자 E-Mail: ABohnenkamp@goethehaus-frankfurt.de

논문투고일: 2012. 9. 30, 논문심사일: 2012. 10. 26, 게재확정일: 2012. 11. 10.