

# לקט

יִיִדִישֶׁע שטודיעס היינט



**Jiddistik heute**

**Yiddish Studies Today**

d|u|p

Der vorliegende Sammelband *לקט* eröffnet eine neue Reihe wissenschaftlicher Studien zur Jiddistik sowie philologischer Editionen und Studienausgaben jiddischer Literatur. Jiddisch, Englisch und Deutsch stehen als Publikationssprachen gleichberechtigt nebeneinander.

*Leket* erscheint anlässlich des XV. Symposiums für Jiddische Studien in Deutschland, ein im Jahre 1998 von Erika Timm und Marion Aptroot als für das in Deutschland noch junge Fach Jiddistik und dessen interdisziplinären Umfeld ins Leben gerufenes Forum. Die im Band versammelten 32 Essays zur jiddischen Literatur-, Sprach- und Kulturwissenschaft von Autoren aus Europa, den USA, Kanada und Israel vermitteln ein Bild von der Lebendigkeit und Vielfalt jiddistischer Forschung heute.



יִיִּדִישׁ אױסגאַבעס און פֿאַרשונג

Jiddistik Edition & Forschung

Yiddish Editions & Research

Herausgegeben von Marion Aptroot, Efrat Gal-Ed,  
Roland Gruschka und Simon Neuberger

Band 1



לקט װ ייִדישע שטודיעס היינט

Jiddistik heute

Yiddish Studies Today

Herausgegeben von

Marion Aptroot, Efrat Gal-Ed,

Roland Gruschka und Simon Neuberg

d|u|p

*Yidish: oysgabes un forshung*  
Jiddistik: Edition & Forschung  
Yiddish: Editions & Research

Herausgegeben von Marion Aptroot, Efrat Gal-Ed,  
Roland Gruschka und Simon Neuberg

Band 1

*Leket: yidishe shtudyas haynt*  
*Leket: Jiddistik heute*  
*Leket: Yiddish Studies Today*

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.

© düsseldorf university press, Düsseldorf 2012  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Typografie, Satz, Umschlag: Efrat Gal-Ed  
Druck und Bindung: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen  
Hauptschriften: Brill, Hadassah EF  
Papier: 100 g / m<sup>2</sup> Geese-Spezial-Offset

ISBN 978-3-943460-09-4 ISSN 2194-8879  
URN urn:nbn:de:hbz:061-20120814-125211-1  
Printed in Germany

Efrat Gal-Ed

## Spur und Differenz

Zu Kadya Molodowskys *Sulamith*-Gedichten

Biblische Stoffe und Motive werden häufig in mehreren Texten gestaltet: im kanonischen und identitätsstiftenden Prätext und zugleich in einzelnen oder mehreren paraphrasierenden, kommentierenden und dabei erweiternden Erzählungen.<sup>1</sup> Eine derart gewachsene Stoffgestalt verkörpert die Vielfalt der narrativen Vorlagen und bildet einen viestimmigen Erzählkomplex. Welche narrative und psychologische Kraft geht von dieser Polytextualität aus?<sup>2</sup>

Was fasziniert moderne jiddische Dichter an biblischen Motiven und Stoffen – hat deren Polytextualität ein größeres ›kulturelles Kapital‹? Liegt in der polyphonen Erzähltradition, ihrem stilistischen und strukturellen Repertoire und ihren dialogisch angelegten Textverfahren der Reiz zu weiteren auch in anderen Genres wirksamen Aneignungen?<sup>3</sup>

Die ›sprachbildende Kraft‹ biblischer und rabbinischer Traditionen ist in der Poesie jiddischer Dichter, die sich als Teil einer modernen jiddisch weltlichen Kultur verstanden haben, mehrfach überliefert: Am bekanntesten sind wohl Itzik Mangers (1901–1969) 1935 in Warschau erschienene *חומש-לידער* (Fünfbuch-Lieder). Mit dem Begriff *חומש-ליד* schuf er aus seiner Werkgruppe ein neues Genre – das *Bibelgedicht*, in dem die Anwesenheit des biblischen Texts, bereits inhaltlich transponiert, greifbar bleibt.<sup>4</sup> Bibelgedichte schrieben auch viele andere

*Für anregende Gespräche während der Arbeit an diesem Artikel, für Hinweise und Kritik danke ich Marion Aptroot, Ben Zion Fischler, Annelen Kranefuss, Tamara Ralis, Lawrence Rosenwald, Erika Timm, Akiñcano M. Weber und Gisela Wilkending.*

1 Zum Begriff des oben angesprochenen aggadischen Midrasch s. Heinemann 1974: 7–15; Frenkel 1991: 320; Frenkel 1996 (1): 20–25, 33; Maier 2001: 60, 287–289 und Levinson 2005: 6–11.

2 Als *polytextuell* bezeichne ich literarische Stoffe, deren Gestalt multiple textuelle Zugehörigkeit aufweist und im kollektiven Gedächtnis als Gewebe ungleicher narrativer Fäden erscheint.

3 Zum intertextuellen Lesen des Midrasch s. Boyarin 1994 (passim) und Levinson 2005: 60–101, zur strukturellen und narratologischen Analyse des literarischen Verfahrens s. Levinson 2005: 102–149, 150–191, zum dialogischen Lesen des Midrasch s. *ibid.*: 192–238.

4 Manger setzt damit eine lange Tradition von Dichtung fort, die auf biblische Motive zurückgreift, doch erst unter seinem prägenden Titel »Bibelgedicht« wird aus diesem Verfahren eine eigenständige literarische Gattung. Zu Mangers literarischem Verfahren s. Gal-Ed

jiddische Dichter, unter ihnen Yehoash (1870–1927),<sup>5</sup> Avrom Liessin (1872–1938),<sup>6</sup> H. Leivick (1888–1962),<sup>7</sup> Yankev Glatstein (1896–1971),<sup>8</sup> Kadya Molodowsky (1894–1975) und Rokhl Korn (1898–1982).<sup>9</sup>

Zu den frühen Konzepten der modernen jiddischen Literatur gehört die 1908 von Yitskhok Leybush Peretz auf der Czernowitzer Sprachkonferenz verkündete Forderung, auf das Repositorium jüdischer Traditionen – religiöser und volkstümlicher – als Quelle der entstehenden jiddischen Literatur zurückzugreifen.<sup>10</sup> Die Aufwertung, die das Spezifisch-Jiddische gegenüber den vorherrschenden Kulturen durch dieses Konzept erfuhr, stellte die Weichen für das Selbstverständnis jiddischer Moderne als Verschränkung gleichwertiger Komponenten: des Jiddisch-Partikularen und der Ideen und Modelle der europäischen Moderne.<sup>11</sup> In diesem Kontext brachte der Rückgriff auf biblische Motive und Stoffe das Partikulare und das Universelle gleichermaßen zum Aus-

2012, zur Rezeption dieser Werkgruppe s. Sadan 1984 und das Unterkapitel »Fünfbuch-Lieder« in: Gal-Ed, *Niemandssprache* (in Vorbereitung).

5 1910 veröffentlichte Yehoash unter dem Titel פֿון ביבל און תלמוד (Aus Bibel und Talmud) 19 Gedichte (געזאַמלטע לידער [Gesammelte Gedichte], New York: Verlag *Oyfgang*) und im 1. Band seiner ebenfalls 1910 erschienenen נײַע שרײַטן (Neue Schriften) (New York: Verlag *Yehoyesh*) 8 Gedichte unter dem Titel פֿון אַלטן ברוינעם (Aus dem alten Brunnen). Weitere Gedichte dieser Art finden sich auch in anderen Gedichtgruppen.

6 1938 veröffentlichte Liessin in New York seine dreibändige Ausgabe פּאָעמען (Gedichte und Poeme). Darin findet sich eine Vielzahl von Bibelgedichten, in denen er mit biblischen Motiven und Stoffen unterschiedlich verfährt: beispielsweise die Gedichtzyklen אליהו (Elia) (Bd. I: 178–187), איבער די תהומות (Über den Abgründen) (Bd. III: 189–210) und ביבלישע געשטאַלטן (Biblische Gestalten) (Bd. III: 213–232) sowie zahlreiche in unterschiedlichen Zyklen zerstreute Gedichte wie אין טאַל צלמות (Im Tal des Todesschattens), אייב אין די קעטסקילס (Job in den Catskills) oder סדום (Sodom) (Bd. I: 155f, 217–219, 304f).

7 Zum Beispiel קין און האָבֶל (Kain und Abel), ממעמקים (Aus den Tiefen), פּאַסטער שאָל (Der Hirte Saul), יוסף און די ברידער (Joseph und die Brüder) in: אַלע ווערק (Alle Werke), Bd. I, New York 1940: 472, 550, 558, 581; עקדה (Fesselung [Isaaks]) in: אין טרעבלינקע בין איך ניט געווען (In Treblinka war ich nicht), New York 1945: 6–8 und עקדה (Fesselung [Isaaks]) in: אַ בלאַט אויף אַן עפלבוים (Ein Blatt auf einem Apfelbaum), Buenos Aires 1955: 98.

8 Zum Beispiel אבישג (Abisag) in: פֿרייע פֿערן (Freie Verse), New York 1926: 50 sowie דעם טאַטנשטן (Der Prophet Ezechiel) in: דער נביא יחזקאל (Der Prophet Ezechiel), Buenos Aires 1953: 59, 118f, 145–149.

9 Zum Beispiel רחל (Rachel) in: היים און היימלאָזיקייט (Heim und Obdachlosigkeit) Buenos Aires 1948: 217f; חוה (Eva), רחל (Rachel), שאולס טאכטער (Sauls Tochter) in: באַשערטקייט (Vorherbestimmung), Montreal 1949: 99, 100f, 102–104; איוב (Job) und ביי שלמה המלכס (In König Salomos Kupfer-Mienen) in: פֿון יענער זײַט ליד (Von der anderen Seite des Lieds), Tel Aviv 1962: 67–70, 120f.

10 S. זיטו 1931: 76f, vgl. Fishman 2005: 102, Moss 2001: 154–157.

11 In jiddischen Manifesten und manifestartigen Texten trifft man auf heterogene, teils konfligierende Vorstellungen einer jiddischen Moderne (vgl. u. a. Bergelson 2007 [1919], [Grinberg] 1922, Ravitch 1922 und Manger 1929). Gemeinsam ist die Suche nach einer den neuen Bedürfnissen adäquaten poetischen Sprache, auffallend die Verortung des »obdachlos«, »fremdländisch« umherirrenden Dichters in einer diasporischen jiddischen »Exterritorialität« (Grinberg) und die proklamierte Intention, moderne jiddische Literatur, Theater und Kunst »an ihrer Zugehörigkeit zur Welt« zu messen (Manger).



druck, war doch der biblische Prätext für die jiddisch kulturelle Identität prägend und transkulturelles Gut zugleich.<sup>12</sup> Überdies entsprach der freie künstlerische Umgang mit dem biblischen Material und seine Transposition in einen säkularen Sprachraum der Vision einer ›jiddisch weltlichen Kultur‹,<sup>13</sup> deren Leserschaft mit der biblischen Tradition in ihrer polytextuellen Gestalt noch vertraut war.<sup>14</sup>

Mit der biblischen Welt war auch Kadya Molodowsky seit ihrer Kindheit im weißrussischen Shtetl Bereza Kartuska vertraut.<sup>15</sup> Als Tochter eines *melamed* hatte sie das Privileg, am Unterricht im ausschließlich für Knaben vorgesehenen *kheyder* teilzunehmen. Dort las sie die Bibel auf Hebräisch und lernte Talmud. Ihre Großmutter brachte ihr Jiddischlesen bei. Auf diese Weise wurde sie vom biblischen Text sowohl in der Vater- als auch in der Muttersprache geprägt und mit seiner geläufigen polytextuellen Vermittlung bekannt. Darüber hinaus ließ ihr Vater sie privat in Russisch, Geschichte, Geographie und Philosophie unterrichten. 18-jährig absolvierte sie das Lehrerseminar und ließ sich 1913–1914 bei Yekhiel Halperin in Warschau als Lehrerin für Hebräisch weiterbilden. 1917 kam sie in Kiev mit der modernistischen Gruppe um Dovid Bergelson zusammen, der 1920 ihre ersten Gedichte in אייגנס (Eigenes) publizierte. 1921 heiratete sie Simkhe Lev. Das Paar zog nach Warschau, wo Kadya Molodowsky als Hebräischlehrerin arbeitete und Anschluss an den Kreis der jiddischen Modernisten fand. Zu ihren Freunden zählten die Begründer der Dichtergruppe באליאטערע (Bande) Yisroel Yehoyshue Singer und Melekh Ravitch sowie der Herausgeber der ליטעראַרישע בלעטער (Literarische Blätter), Nakhmen Mayzel.

In diesem von Männern geprägten literarischen Feld ist sie in den 1920ern eine außergewöhnliche Erscheinung. Sie ist im jiddischen Schriftstellerverband aktiv, engagiert sich in kulturpolitischen Debat-

12 Dabei führten Schaffensprozesse weder unbedingt noch gradlinig zur poetischen Gestaltung biblischen Materials. Wie ich an anderer Stelle zeige, fand Itzik Manger erst 1927 zu seinem Bibelgedicht, nach langjähriger poetischer Umkreisung der Jesus-Gestalt und aufgrund intensiver Beschäftigung mit R. M. Rilke. In Mangers transversalem Schaffensprozess zeigten Gedichte wie Rilkes »Abisag«, »David singt vor Saul«, »Klage um Jonatan«, »Tröstung des Elia« und »Absaloms Abfall«, dass sich aus biblischen Stoffen moderne Gedichte machen lassen (s. Gal-Ed 2010 und 2011). Zu seiner Bezeichnung חומש-ליד fand Manger erst in den 1930er Jahren. Zur Rolle der Aneignung der Jesus-Gestalt in der jiddischen Moderne s. Hoffman 2007 (passim).

13 Zum jüdischen Selbstverständnis säkularer Jiddischisten s. Fishman 2005: 98–113.

14 Alfred Döblin zitierend spricht Albrecht Schöne vom »Zwangsscharakter« und von der »Produktivkraft« der biblischen Sprache, welche »die Möglichkeit ihrer Einwirkung auf den poetischen Text« begründen, »auf ihnen beruht die sprach-bildende Kraft der Säkularisation« (Schöne 1968 [1958]: 34).

15 Zur Biographie Molodowskys s. Ravitch 1945, Hellerstein 1999, Braun 2007 und die angeführte Literatur.

ten, wird geschätzt und bekämpft.<sup>16</sup> Noch bevor ihr erster Gedichtband 1927 erscheint, ist sie mit Gedichten und Essays auf den angesehenen jiddisch literarischen Bühnen präsent.<sup>17</sup> Ihre intellektuellen Fähigkeiten scheinen ihre männlichen Kollegen zu verblüffen:

קאָדיע איז אַ געבילדעטע, און כאָטש מיר ווייסן  
עס, איבערראַשט עס אונדז אַלע מאָל אויף ס'ניי,  
אַ סך אַלגעמיינע בילדונג, און נישט ווייניקער  
ייִדישע און לשון־קודש ווי אַ פֿאַרצײטישע  
בת־הרבֿ.

Kadya ist eine Belesene, und obwohl wir dies wissen, überrascht uns das immer wieder aufs Neue, eine Menge allgemeine Bildung und nicht weniger jiddische und hebräische, wie eine Rabbinerstochter aus früheren Zeiten.<sup>18</sup>

Topoi aus der Erinnerungslandschaft des jüdischen Bücherschranks sind in Kadya Molodowskys Poesie von ihrem Früh- bis zu ihrem Spätwerk gegenwärtig:<sup>19</sup> Bibelworte, Stilfiguren und Bilder aus dem religiösen Sprachbereich, Anspielungen auf biblische Szenen, zitierte oder paraphrasierte Midraschmotive wirken im jiddischen Vers oft als beiläufige Reminiszenz, im neuen Kontext jedoch als Bruchstifter. Was genau wird erinnert, womit gebrochen?

In Molodowskys letztem Gedichtband *ליכט פֿון דאָרנבוים* (Licht des Dornbuschs), 1965 in Buenos Aires erschienen, finden sich zahlreiche Bibelgedichte, in zwei von ihnen wird der Sulamith-Stoff gestaltet: *צום מלך שלמה קומט די הערלעכע שולמיה* (Sulamith) und *שולמיה* (Zum König Salomo kommt die herrliche Sulamith).<sup>20</sup> Die Gedichte sind Ende der 1950er Jahre in New York entstanden, wo die Dichterin seit 1935 lebte, und können ihrem lyrischen Spätwerk zugerechnet werden.<sup>21</sup> Die zweifache Gestaltung desselben Stoffs macht Molodowskys poetisches Verfahren deutlich. Welche Konstellationen der polytextuellen Sulamith-Gestalt werden als Spur gelegt? Wie bringt der in Texten der Überlieferung verankerte und darin begrenzte narrative Raum einen anderen Text und Differenz hervor?

16 Zu ihrer Stellung im Warschauer jiddisch-literarischen Umfeld s. Cohen 2008.

17 רינגען (Ringe) 1921, 2: 85–89, [1] פֿערעץ (Y. L. Peretz [-Anthologie]) Minsk 1922: 39f, (Warschauer Almanach) 1923: 1–7, וואַרשעווער שריפֿטן (Warschauer Almanach) 1926–1927: 1–4 und seit 1925 regelmäßig in den *ליטעראַרישע בלעטער* (Literarische Blätter), darunter auch ihre Gedichte für Kinder.

18 Ravitch 1945: 123.

19 Zur Figur des Gebets in frühen Gedichten s. Hellerstein 1989: 212–221, zu Hebraismen als Metaphern in Molodowskys *פֿרויען־לידער* (Frauen-Lieder / -Gedichte) s. Hellerstein 1990.

20 Molodowsky 1965: 130 und 135.

21 Nur das erste Gedicht ist datiert (1959), aber aufgrund der gemeinsamen poetologischen Perspektive auf den Stoff vermute ich, dass beide in zeitlicher Nähe entstanden sind. Kadya Molodowsky und ihr Mann zogen 1948 nach Israel, kehrten jedoch 1952 nach New York zurück, wo Simkhe Lev 1974 und Kadya Molodowsky 1975 starb.

## שולמית Sulamith

- די העכסטע בערג זענען נידעריק, נידעריק,  
דער קלענסטער באַרג איז הויך.  
אַזוי האָבן געזאָגט חכמים זיבעציק  
און איך הקטנה אויך.
- Die höchsten Berge sind niedrig, niedrig,  
der kleinste Berg ist hoch.  
Also sagten der Weisen siebzig  
und ich, die Geringe, auch.
- די העכסטע בערג זענען נידעריק, נידעריק,  
איך שפּאַן זיי אַריבער מיט מיין בליק.  
אַזוי האָבן געזאָגט חכמים זיבעציק  
מיט טויזנט יאָר צוריק.
- Die höchsten Berge sind niedrig, niedrig,  
ich überspringe sie mit meinem Blick.  
Also sagten der Weisen siebzig  
es ist tausend Jahre her.
- דער קלענסטער באַרג איז הויך גאָר אָן אַ סוף,  
הויך און העכער גאָר אָן אַ שיעור.  
ס'האָט דאָרט שפּאַצירט שולמית מיט איר שאָף  
און זיבעציק חכמים נאָך איר.
- Der kleinste Berg ist hoch, ganz ohne Ende,  
hoch und höher, ganz ohne Maß.  
Dort ging Sulamith mit ihren Schafen  
spazieren und siebzig Weise ihr nach.
- זיי האָבן פֿאַר איר די חכמה אויסגעטראַכט.  
דאָס ליד פֿון לידער פֿאַרפֿאַסט.  
זי האָט דעם קליינעם באַרג אַזוי הויך געמאַכט,  
ווי פֿאַר איר האָט געפֿאַסט.
- Sie haben für sie die Weisheit erdacht.  
Das Lied der Lieder verfaßt.  
Sie hat den kleinen Berg hoch gemacht,  
wie es ihr gerade gefaßt.<sup>22</sup>
- איך בין אַזוי מקנא איר,  
איר שיינקייט פֿאַרגייט נישט און בליט.  
און טאַקע דאָס, וואָס חכמים זיבעציק  
זענען נאָכגעגאַנגען אירע טריט.
- Ich bin auf sie so neidisch,  
ihre Schönheit vergeht nicht und blüht.  
Und auch, dass der Weisen siebzig  
ihr folgten auf Schritt und Tritt.<sup>23</sup>

1959

## צום מלך שלמה קומט די הערלעכע שולמית Zum König Salomo kommt die herrliche Sulamith

- צום מלך שלמה קומט די הערלעכע שולמית –  
אַ רויו פֿון שרון אירע צעפּ באַצירן.  
זאָגט דער מלך צו דער הערלעכער שולמית: –  
ווי קומסט דו אַהער פֿון שיר־השירים?
- Zum König Salomo kommt die herrliche Sulamith –  
eine Rose von Sharon ihre Zöpfe zieren.  
Sagt der König zur herrlichen Sulamith: –  
Wie kommst du hierher aus dem Lied der Lieder?
- מיט טרערן וויינט די הערלעכע שולמית,  
פֿון טרויער בייטן זיך אין פנים די קאַלירן: –  
גרויסער מלך, נעם מיך דאָ אַהער,  
איך קען נישט אייביק זיצן דאָרט אין שיר־השירים.
- Tränen vergießt die herrliche Sulamith,  
vor Trauer wechselt ihr Gesicht die Farbe: –  
Großer König, nimm mich da heraus,  
ich kann nicht ewig sitzen dort im Lied der Lieder.

22 Alternativ: »wie es für sie passte«.

23 Beide Gedichte von mir übersetzt.

<p>מען האָט מיך שוין באַזונגען וווּ ס'איז נאָר אַ פֿידל דאָ,          בײַ אַלע טײַכן און בײַ אַלע ברעגן,          און צו דיר קומט שטילערהײט די מלכה שבָּאָ          און טוט דיך אירע טריפֿה רעטענישן פֿרעגן.</p> <p>לאַכט דער מלך שלמה: – הערלעכע, איך וויל          דיך נישט פֿאַרפֿירן,          דו ביסט די שענסטע פֿיטערין אויף בערג און טאָלן,          און אייביק מוזסטו זײַן אין שיר־השירים.          דאָס איז דער פּרײַז וואָס דאַרפֿסט פֿאַר          שײַנקײט צאָלן.</p>	<p>Man besingt mich schon, seit es eine Fiedel gibt          an allen Flüssen und an allen Ufern,          und zu dir kommt heimlich die Königin von Saba          und stellt ihre unreinen Rätselfragen.</p> <p>Lacht der König Salomo: – Herrliche, ich will          Dich nicht verführen,          du bist die schönste Hirtin auf Berg und Tal,          und auf ewig mußt du bleiben im Lied der Lieder.          Das ist der Preis, den musst du für die          Schönheit zahlen.</p>
--	--

Im Hohenlied wird Sulamith als die Geliebte erinnert, doch ihr Name wird dort in nur einem einzigen Vers genannt (7:1):<sup>24</sup>

<p>שוּבִי שׁוּבִי הַשׁוּלָמִית          שׁוּבִי שׁוּבִי וְנִחְזֶה־בָּךְ          מַה־תִּחְזוּ בַשׁוּלָמִית          כַּמְחֻלַּת הַמְּחֻנִּים:</p>	<p>Kehr' um, kehr' um, o Schulammit,          Kehr' um, kehr' um, daß wir dich anschauen.          Was schaut ihr an Schulammit?          Wie den Tanz von Doppelreihen!</p>
---	--

Darauf folgt eine Beschreibung der Tänzerin von Fuß bis Kopf (7:2–7):<sup>25</sup>

<p>מַה־יִפּוּ פַעְמִיָּהּ בַּנְּעָלִים          בַּת־נְדִיב          חֲמוּקֵי יָרְכִיף כְּמוֹ הַלְּאִים          מַעֲשֵׂה יָדֵי אָמֵן:          שְׂרָרָהּ אֶגֶן הַסֶּהַר          אֶל־יְחֹסֵר הַמֶּזֶג          בְּטֶנֶף עֲרֻמַּת חֹטִים          סוּגָה בְּשׁוֹשְׁנִים:          שְׁנֵי שְׂדֵיךְ כְּשְׁנֵי עֲפְרַיִם          תְּאֻמֵי צְבִידָה:          צְנָאָרְךָ כְּמִגְדַּל הַשֵּׁן</p>	<p>Wie schön sind deine Tritte in Schuhen,          Fürstentochter!          deiner Hüften Wölbung wie Geschmeide,          das Werk von Künstlerhand.          Dein Nabel eine runde Schale,          nicht fehlt darin der Wein;          dein Leib eine Weizengarbe,          umhängt von Rosen.          Deine zwei Brüste wie zwei junge Rehe,          Zwillinge der Hindin.          Dein Hals wie ein Turm von Elfenbein,</p>
---	---

24 Nach Ibn Esra weist der Name auf die Stadt *šālēm*, Jerusalem hin (Gen 14: 18; Ps 76: 3). In den Wurzelkonsonanten des Namens שלם klingt die Bedeutung ›ganz‹, ›befriedet‹, ›vollkommen‹ mit: Sulamith als Verkörperung der Makellosen (zur Namensdeutung s. Keel 1986: 210–212; Zakovitch 2004: 242f). Alle Zitate aus der hebräischen Bibel in der Übersetzung von Leopold Zunz.

25 »Dies ist der einzige Fall, wo ein Beschreibungslid (vgl. 4: 1–7) nicht mit dem Kopf beginnt, sondern mit den Füßen, was sich bei einer tanzenden Figur ganz natürlich ergibt. Diese Schilderung hat eine verblüffende Parallele in einem Liebeslied des Philodemos, das von den Füßen der Geliebten schrittweise hinaufsteigt bis zu den Augen, die den Sprecher verrückt machen« (Zakovitch 2004: 241f).

עֵינֶיךָ בְּרִכּוֹת בְּחֶשְׁבוֹן	deine Augen Teiche von Cheschbon
עַל־שַׁעַר בַּת־רַבִּים	am Tore von Bat Rabbim,
אַפְּךָ כְּמִגְדַל הַלְּבָנוֹן	deine Nase wie ein Turm auf Lebanon,
צוֹפֶה פְּנֵי דַמְשֶׁק:	schauend nach Dammesek.
רֹאשׁךָ עָלַיךָ כַּכַּרְמֶל	Dein Haupt auf dir ist dem Karmel gleich,
וְדֹלֵת רֹאשׁךָ כְּאַרְגָּמָן	und die Locken deines Hauptes wie Purpur;
מֶלֶךְ אָסוּר בְּרֶהֱטִים:	ein König gefesselt in den Netzen.
מִה־יְפִית וּמִה־נְעֻמָּתָ	Wie so schön, wie so lieblich bist du,
אַהֲבָה בְּתַעֲנוּגִים:	Liebe, in Wonnen!

Das ist alles, was der biblische Text zu Sulamith liefert. Doch der eine Vers gab allen Geliebten dieser biblischen Liebesliedersammlung denselben Namen, machte Sulamith zur einzigen Protagonistin, zur Geliebten Salomos.<sup>26</sup> So gelesen, verkörpert Sulamith nicht nur ein Schönheitsideal, ist nicht nur Tänzerin, sondern auch Hirtin und vor allem selbstbewußte Geliebte, die ihrem Geliebten erotisch und geistreich, neckend und herausfordernd begegnet. Zu dieser Sulamith gehört eine in Wach- und Nachträumen ziselierte Innenwelt und die abwechslungsreiche Geographie, die sich von den Bergen Libanon, Hermon, Amana und Senir im Norden des Landes über den Karmel im Westen bis Gilead im Osten erstreckt, sowie die Landschaft Sharon, die Städte Jerusalem, Tirza und En-Gedi einschließt mit ihrer Flora und Fauna. Mehr noch – dieser Sulamith sind Stil und Strukturen gebundener Sprache nicht fremd: Sie beherrscht die Tonlage von Ernst, Humor und Ironie, den Monolog und das Scherzgespräch; sie geht mit Gleichnissen und Metaphern erhellend und verdunkelnd um, weiß Parallelismen, Assonanz, Reim und Alliteration, Wiederholung, Wortspiel und Doppeldeutigkeit kunstvoll einzusetzen.<sup>27</sup>

26 Kritische Bibelforscher sehen im Hohenlied eine 27 Lieder und vier Fragmente umfassende Gedichtsammlung (ibid.: 30, 67): »Dem Hhd. in der vorliegenden Form scheinen wie dem Psalter oder dem Buch der Sprüche verschiedene kleinere Sammlungen von Gedichten vorausgegangen zu sein.« (Keel: 1986: 26) Yair Zakovitch vermutet in einigen der Lieder Frauen-Lyrik. Er führt andere biblische Stellen an, in denen die Gattung des Sieges-, Spott-, Trauer- und Hurenliedes frauenspezifisch sei und weist statistisch nach, dass der Anteil der Frau an den 127 Versen des Hohenlieds mit 52,6% weitaus höher liegt als der des Mannes mit nur 28,6%. Auch wirke die Gestalt der Frau »vielseitiger und plastischer«, die Geliebte sei »kühner als ihr männlicher Partner«, die Initiative zur Annäherung gehe von ihr aus, sie erweise sich durch ihre Spottrepliken als die Gewitztere. Ferner hält Zakovitch die zahlreichen Traumszenen für ausgesprochen weibliche Träume. Diese Beobachtungen sprächen dafür, »dass die Frau hier dem Mann nicht unter-, sondern eher überlegen ist« und ließen die Annahme berechtigt erscheinen, »dass zumindest ein erheblicher Anteil der Lieder von Hld von Frauen verfasst sein kann« (ibid.: 46).

27 Zu den poetischen Gestaltungsmitteln des Hohenlieds s. Krinetzki 1964: 46–82, Kugel 1981: Index, Alter 2011 [1985]: 231–255, Keel 1986: 31–39, Zakovitch 2004: 74–84.

Der weltliche Charakter des Buchs, das aufgrund der Zuschreibung an Salomo in die ›biblische Sammlung‹ aufgenommen wurde, erzeugte im sakralen Kontext eine Spannung, die nach Deutung verlangte und zum allegorisierenden Lesen des Buches führte:<sup>28</sup> Seit der Zerstörung des Zweiten Tempels wurde das Hohelied als allegorische Darstellung der Liebesbeziehung zwischen Gott und Israel seit dem Auszug aus Ägypten gelesen.<sup>29</sup> Nun war Sulamith keine individuelle Person mehr, sondern eine Kollektivgestalt, כנסת ישראל, »die zur Person erhobene Ekklesia oder Gemeinde Israel«, »die personhaft gefaßte Ganzheit des Volkes als religiöse Gestalt«, welche »in unendlich vielen Äußerungen der Rabbinen im Talmud und Midrasch als handelnde und sprechende Figur [...], als spiritueller Typus, als Wirklichkeit in der sakralen Sphäre und Geschichte« auftritt.<sup>30</sup>

Was haben die Rabbinen mit dem Hohenlied gemacht? Haben sie es gedeutet, aus alten Vorlagen abgeschrieben oder gar übersetzt? Nach *'Āwōt de-rabbī nātān* waren die drei Salomo zugeschriebenen Weisheitsbücher Sprüche, Hohelied und Prediger גבוים (zurückgestellt)<sup>31</sup> bis אנשי כנסת הגדולה (Männer der großen Versammlung) diese deuteten bzw. übersetzten.<sup>32</sup> Mit der Vorstellung von den Weisen als Übersetzer wurde die Salomonische Autorschaft um jene der Rabbinen erweitert.

28 Menahem Haran argumentiert gegen die verbreitete Ansicht, dass erst die Allegorisierung des Texts zu seiner Kanonisierung führte (Haran 1996: 70–78). Zakovitch hingegen sieht erste Ansätze zur Allegorisierung des Hohenlieds noch vor der Endredaktion des Werks, welche er auf das 3. Jahrhundert v. d. Z. datiert (Zakovitch 2004: 96f, 66).

29 Vgl. Ohly 1958, Urbach 2002, Boyarin 1994: 105–116, Zakovitch 2004: 97–101. Die Denkfigur dieser Allegorie stellt keine Innovation dar, sondern greift auf Vorbilder aus den Büchern der Propheten zurück: »So spricht der Ewige: Ich gedenke dir deine jugendliche Huld, deine bräutliche Liebe, wie du mir gefolgt durch die Wüste, durch unbesäetes Land« (Jer 2: 2); »– ja mit ewiger Liebe liebt' ich dich, darum zog ich dir nach mit Huld. Wiederrum werde ich dich bauen, daß du gebaut bleibest, Jungfrau Jisraël, wiederum sollst du anlegen deine Pauken und ausziehen im Reigen der Fröhlichen« (Jer 31: 3–4) u. a. Boyarin hebt die Sicht der Rabbinen hervor, dass die Salomonischen Bücher משלים – sprich midraschähnliche, die Torah interpretierende Schriften sind und sieht in Salomo, dem Autor des Hohenlieds, »the very prototype of the rabbinic reader« (Boyarin 1994: 105).

30 Scholem 1977: 140–141. Aus dieser allegorischen Lesart entwickelt Paul Celan in seiner »Todesfuge« die Kollektivgestalten Sulamith und Margarete als Gegenbilder: Sulamith, die ehemals (»aschenes Haar«) Schönste aller Frauen (»Lilie unter den Dornen«, Hld 2: 2) und Braut Gottes, im Gegensatz zu Margarete, der ›Perle‹ (Altgriech. ›margarites‹), ›Knospe‹ und ›Blütenkranz‹ (Sanskrit ›mañjarī‹), dem gegenwärtigen (›goldenes Haar‹) Kleinod.

31 Hier: unveröffentlicht als Teil der heiligen Schrift.

32 *'Āwōt de-rabbī nātān*, 1,4. In dieser *Bārājā*' werden als Handelnde einmal »die Männer Chiskijah's, Königs von Jehudah« (Spr 25: 1) und einmal »die Männer der großen Versammlung« genannt. Ihre Handlung wird mit העתיקו והמתינו, העתיקו und פירשו wiedergegeben. העתיקו wird zunächst aufgrund der Nähe zu עתיק (Dan 7: 9) als sorgsames und lang andauerndes Überprüfen verstanden und nicht in der Bedeutung ›von Ort zu Ort übertragen‹ oder ›von Schrift zu Schrift kopieren‹ gelesen. Diese Lesart rückt העתיקו in die Nähe von המתינו, das ›gemäßigtes Vorgehen‹ denotiert. Abba Shaul jedoch deutet העתיקו als פירשו,

Die Rabbinen lasen also Sulamith als die Nation, in welcher der Friede des Ewigen einwohnt, die Nation, die Gott in ein Haus des Friedens setzen oder ihr den Frieden wie einen Strom zulenken wird.<sup>33</sup> So gelesen, standen die schönen Schritte der Tänzerin für die Schritte der Jerusalem-Pilger, ihr Nabel stand für das Synedrium, ihr Bauch für die Lehre der Priester, die von Lilien umhängte Weizengarbe für die Sünden, die von den sanften Worten der Torah umsteckt werden ... die Nase für den Tempel. Schön war Sulamith, weil sie die Gebote der Torah hielt, und lieblich aufgrund ihrer Großherzigkeit und Freigebigkeit.<sup>34</sup>

Die rabbinische Lesart blieb vorherrschend, war jedoch nicht die einzige. Im Mittelalter las beispielsweise Ibn Akinin (um 1150–um 1220) die Dialoge des Hohenlieds auch als Gespräche zwischen der Seele des Menschen und dem schöpferischen Logos, und im Sohar wurde die Sexualsymbolik im Hohenlied allegorisch auf Stadien der innergöttlichen Einigung bezogen: Sulamith als zehnte Sefirah, Schechinah, das weibliche Prinzip in der Gottheit.<sup>35</sup>

Kadya Molodowsky entwirft zwei ungleiche, gar gegensätzliche Bilder der Sulamith. Setzt sie damit die Tradition fort oder stiftet sie eine neue?

Das *Sulamith*-Gedicht entwickelt sie aus der überlieferten Spannung zwischen dem erotischen Text und seinem sakralen Kontext, zu deren Entschärfung die Rabbinen (Mit)-Autoren des Hohenlieds wurden, und aus der im biblischen Vers verankerten Bewunderung für Sulamith.

Die erste Strophe beginnt mit einer scheinbar sprichwörtlichen Äußerung, die im dritten Vers auf die Rabbinen zurückgeführt wird, und der sich im vierten Vers die erzählende Sprecherin anschließt. Dieser ›rabbinische Spruch‹,<sup>36</sup> »Die höchsten Berge sind niedrig, niedrig, / der kleinste Berg ist hoch«, mutet aber seltsam an: Er besteht aus zwei paradoxen Aussagen, die von einem durch die Wiederholung des Wortes ›niedrig‹ evoziert beruhigenden, beinahe märchenhaften Ton getragen

das ›deuten‹, und zugleich ›übersetzen‹, ›von einer Sprache in eine andere übertragen‹ bedeutet. S. hierzu Schechters Anmerkungen 19 und 20 im Apparat seiner Ausgabe. Ab dem Mittelalter las man העתיק als ›sie übersetzten‹. S. Harans Analyse der *Bārājīā'* (Haran 1996: 293–296). Haran argumentiert gegen die Lesart, dass erst die Weisen die Schriften aus der גניזה holten. Vielmehr sieht er die Weisen durch den weltlichen Inhalt der bereits öffentlich gewordenen und akzeptierten Bücher genötigt, diese zu kommentieren.

<sup>33</sup> Nach 2. Sam 7: 6, Jes 32: 18 und 66: 12. Nach Yosef Yitzchok Schneersohn schloss Sulamith Frieden zwischen Gott und seiner Schöpfung, da sie seine Torah angenommen hatte (*Tōrat mēnahēm*, 14. Kislev 1954: 183).

<sup>34</sup> S. *Šīr ha-šīrīm rabbāh*, 7: 1–12.

<sup>35</sup> S. Halkin 1964: 5–9, vgl. Scholem 1977: 178.

<sup>36</sup> Zu מִימְרַת חֻכְמָה, dem rabbinischen Weisheitsspruch s. Frenkel 1996 (II): 490–500.

werden. Sie wirken wie ein statisches Gleichnis, dessen Anlage jedoch unaufgelöst bleibt, eine Art *משל* ohne *במשל*,<sup>37</sup> der Zweifel an der rabbinischen Autorschaft dieses ›Midrasch‹ aufkommen lässt.

Um die Glaubwürdigkeit der rabbinischen Quelle und damit des Zitats zu suggerieren, legt Molodowsky zwei sichtbare Spuren: »siebzig Weise«, Synekdoche für die Männer der Großen Versammlung, und das Gelehrten-Idiom »ich die Geringe«, das allerdings in der männlichen Form üblich ist.<sup>38</sup> Damit gibt sich die Erzählerin als belesen zu erkennen, bezeugt ihre Fähigkeit, Texte zu zitieren und stellt sich auf die gleiche Stufe mit den Weisen, die sie zitiert. Allerdings lässt sich kein solcher Spruch in rabbinischen Schriften finden. Er ist Fiktion.

Verweisen »die höchsten Berge«, verweist »der kleinste Berg« auf jene, die im Hohenlied genannt werden (Betar, Gilad, Libanon, Amana, Senir, Hermon, Karmel, Myrrhenberg, Balsamhügel und Balsamberge)? Das oxymoronische Doppelbild der Berge liest sich eher als Anspielung auf Jesaia 40: 4: »Jedes Tal erhebe sich, und jeder Berg und Hügel senke sich, und es werde die Krümmung zur Ebene, und die Höcker zum Tal.«<sup>39</sup> Sowohl der biblische als auch der moderne Text bringt die Umkehrung der Höhenverhältnisse zum Ausdruck. Doch im Vergleich zum biblischen Vers wird deutlich, worin sich Molodowskys Spruch unterscheidet: Er hält eine bereits existierende Berglandschaft fest, keine endzeitliche Denkfigur, kein Symbol eines Versprechens. Mehr noch –

37 Zum speziellen Charakter des rabbinischen *māšāl* s. *ibid.*: 409–427; zum *māšāl* als Intertext s. Boyarin 80–92.

38 Die in den Quellen genannte Zahl der »Männer der großen Versammlung« variiert (b. *Mēgillāh* 17b gibt 120 an, j. *Mēgillāh* 1: 7 nur 85). Siebzig (mit Vorsitzendem 71) waren die Mitglieder der Folgeinstitution סנהדרין, des »großen Rats«. Siebzig zählten auch die Ältesten, die Mose beistanden (Lev 11: 16). In der Männerdomäne der Responzenliteratur ist das Phrasem *אני הקטן* (ich der Geringe) häufig belegt. Das Bild der an Gelehrsamkeit »kleinen« Sprecherin unter den Weisen lässt an biographische Parallelsituationen denken: Molodowsky als einziges Mädchen im männlich dominierten *kheyder*, später als junge Dichterin in männlichen Dichterkreisen.

39 Eine ähnliche Denkfigur findet sich in Psalm 75: 7–8: »Denn nicht vom Anfange und vom Niedergange, und nicht von der Wüste der Berge her; / Sondern Gott ist Richter, diesen erniedrigt, jenen erhöht er.« Im vielfach zitierten Midrasch zu diesem Vers werden הרים (Berge) auch als רוממות (Erhabenheit, Überheblichkeit, Dünkel) gedeutet (*Bē-midbar rabbāh*, *maṭṭōt*, 8; *Tanḥūma'*, *maṭṭōt*, 6 u. a.). In mehreren Midraschim über die Erniedrigung der Stolzen und die Erhöhung der Demütigen werden die Berge Tabor und Karmel als dünkelhaft, der Berg Sinai hingegen als demütig dargestellt. Gott habe den Sinai wegen seiner Demut mit seiner göttlichen Gegenwart und der Gabe der Torah geehrt (z. B. *Pēsīqta' rabbatī* 7). Der biblische Text bietet eine abwechslungsreiche Bergbildlichkeit, um das Vergängliche an Macht und Würde zu veranschaulichen, beispielsweise »entzündet die Grundfesten der Berge« (Num 32: 22); »Berge zerflossen vor dem Anblicke des Ewigen« (Ri 5: 5); »Berge zerreißen und Felsen zertrümmernd« (1 Kön 19: 11); »Berge zerschmelzen wie Wachs vor dem Ewigen« (Ps 97: 5). Mächtige Berge, die zermalmt werden, auf dass der Urrund die Welt nicht überflute, ist eine weitere geläufige Denkfigur (*Bē-rēšit rabbāh*, *nōah*, 33).



der außerordentliche Zustand dieser Berge ist nicht von Gott gemacht, sondern geht auf die unübertreffliche Wirkkraft einer Frau zurück, doch das wird erst in der vierten Strophe eindeutig gesagt.

Die zweite Strophe ist der ersten Spruchhälfte gewidmet: Der erste Vers wiederholt sie, und im zweiten Vers veranschaulicht die Erzählerin die Kleinheit der höchsten Berge, da sie diese mit ihrem Blick »überspringen« kann. Steht die Erzählerin in großer Distanz zu den Bergen, wenn sie diese mit ihrem Blick »überspringt« oder suggeriert die poetische Formulierung eher innere Distanz, da die Erzählerin die Berge mit ihrem Blick durchschaut? Im dritten Vers wird die Autorschaft der siebzig Weisen wiederholt und im vierten kommt der Zeitanker »vor tausend Jahren« hinzu.<sup>40</sup> Den uralten Spruch der Weisen erlebt die Erzählerin als immer noch gültig.

Die dritte Strophe ist der zweiten Spruchhälfte gewidmet: sie wird hier nicht wiederholt, sondern erweiternd paraphrasiert (1. und 2. Vers): Der kleinste Berg ist nicht einfach »hoch«, sondern von endloser, unermesslicher Höhe. Erst jetzt, im Zusammenhang mit dem gigantischen Berg, erscheint Sulamith (3. Vers). Sie geht mit ihren Schafen »spazieren« – die Wortwahl deutet Gelassenheit an – und die siebzig Weisen gehen hinter ihr her (4. Vers). Siebzig weise Männer folgen einer mit ihren Schafen lustwandelnden Hirtin auf einem riesigen Berg.

Die Folgen dieser Begegnung werden in den ersten Versen der vierten Strophe genannt: Die Weisen haben Sulamith die Weisheit zugebracht und das Hohelied verfasst. Mit dieser Schilderung verschiebt Molodowsky die Zuschreibung der Weisheitsbücher von Salomo an die Weisen und transponiert den narrativen Strang.<sup>41</sup> Der als Geliebter abwesende Salomo wird um seinen Anteil an der Autorschaft gebracht. Das Hohelied geht nicht auf die Liebe von Salomo und Sulamith zurück, sondern auf die Faszination der siebzig Weisen für diese Frau, die den kleinen Berg so hoch zu machen vermochte, wie es ihr gerade recht

40 Die Zahl wirkt hier kaum historisch, eher suggestiv und entspricht dem angeschlagenen märchenhaften Ton.

41 Nach rabbinischer Deutung hat Salomo (a) die drei Weisheitsbücher verfasst (b) kraft göttlicher Inspiration (c) um die Torah zu ergründen und begreiflich zu machen (d) und dabei innovative Stilmittel wie *mēšālīm*, Gleichnisse und Beispiele zum ersten Mal angewandt: »Eine andere Deutung: Lied der Lieder. Das sagt die Schrift (Prediger 12): ›Und was mehr dartut, daß Kohelet ein Weiser war‹. Hätte sie ein anderer Mensch gesprochen, hättest du deine Ohren beugen und diesen Worten horchen müssen; um so mehr, da sie Salomo sprach. Und hätte er sie nach eigenem Gutdünken gesprochen, hättest du deine Ohren beugen und diesen Worten horchen müssen; um so mehr, da er sie inspiriert vom Geist des Heiligen gesprochen hat. ›Und was mehr dartut, daß Kohelet ein Weiser war, fortwährend lehrte er das Volk Erkenntnis und erwog und forschte, verfaßte viele Sprüche‹ – er erwog die Worte der Torah, und erforschte die Worte der Torah, machte Griffe für die Worte der Torah. Und du findest, daß bis Salomo da war, es kein Gleichnis (Beispiel) gab« *Šir ha-širīm rabbāh*, 1: 8 [meine Übersetzung, Bibelzitat in Zunz' Übersetzung].

war (3. und 4. Vers). Diese Aussage stellt den Bergspruch in ein neues Licht, hält unmißverständlich fest, dass Sulamith über Kräfte verfügt, die Berge zu transformieren vermögen. Außerordentliche Transformationen am Bergmotiv zu veranschaulichen, ist nicht neu: Nicht nur der biblische Text bietet für göttliche Omnipotenz zahlreiche Bergmetaphern, auch die Rabbinen prägten für höchste geistige Fähigkeiten eine eindrückliche Bergmetapher: »er entwurzelt Berge und zermalmt sie aneinander«, sagten sie von Resch Laqisch und von Rabbi Meir.<sup>42</sup> Was nur Gott und den geistreichsten Männern vorbehalten war, dient Molodowsky zur Modellierung ihrer Kontrafaktur. Anstelle des männlichen setzt sie ein weibliches Subjekt, dessen transformative Kraft weder entwurzelt noch zermalmt, sondern Wachstum hervorbringt. Offen bleibt, wofür der Berg steht. Die superlative Höhe des Bergs stellt eine Parallele zur superlativischen Bedeutung des Ausdrucks *šir ha-širīm* (im Gedicht *lid fun lider*) dar, das unermessliche Lied oder in der Übersetzung Luthers »das Hohe Lied«. Sind die Lieder der Mächtigen klein und das Lied der Sulamith das höchste?

In der fünften und letzten Gedichtstrophe wechselt die Erzählerin unvermittelt von ihrer bis dahin distanzierten Haltung (erzählendes Ich) zur Selbstkundgabe (erlebendes Ich) und stellt mit einfachen Worten fest: »Ich bin auf sie so neidisch« (1. Vers). Die Sprecherin beneidet Sulamith um deren unvergänglich blühende Schönheit (2. Vers) und nicht minder um die Gefolgschaft der sieben Weisen (3. und 4. Vers).

Dieser Wechsel von der extradiegetischen Perspektive zum persönlichen Sprechen, von der Außen- zur Innensicht öffnet den narrativen Raum auf eine poetische Selbstreflexion hin: Meine Gedichte sind endlich, ihre unendlich. Im poetologischen Raum zollt die Dichterin Kadya Molodowsky der Dichterin Sulamith Bewunderung für ihre kecke und freie Selbstbehauptung, neidet der Kunstgestalt die unvergängliche Schönheit des Idealen und die rabbinische Rezeption, die daraus das höchste Buch der Poesie machte.

Molodowskys souveräne Gestaltungskraft steht jener Sulamiths nicht nach. Sie findet zu einem Textverfahren, das ihr erlaubt, kunstvoll zu fingieren, eine traditionelle Figur scheinbar fortzuführen, tatsächlich aber eine neue narrative Tradition zu stiften. Molodowskys Gedicht interpretiert nicht Sulamiths polytextuelle Gestalt. Vielmehr entfaltet Molodowsky ihre poetologische Reflexion, indem sie sich ihrer Sulamith-Gestalt aussetzt.

42 עוקר הרי הרים וטוחנן זה בזה bzw. עוקר הרים וטוחנן זה בזה (b. *Sanhedrin* 24b).

Beinahe als Gegenentwurf liest sich Molodowskys *Zum König Salomo kommt die herrliche Sulamith*, das als dramatischer Dialog gestaltet ist.

(1) Es beginnt unmittelbar mit dem Erscheinen der schönen Sulamith vor dem König Salomo. Ihre Schönheit wird im 2. Vers durch das Bild ihrer Zöpfe betont, welche sie, die Rose von Sharon zieren.<sup>43</sup> Das Zitat der bekannten Metapher aus dem Hohenlied verleiht der Szene den Anschein der alten Normalität, die jedoch durch Salomos Frage, wie sie denn aus dem Hohenlied hierher komme, oder anders ausgedrückt, was sie hier eigentlich mache, zerstört wird. Diese Frage setzt das Hohenlied als Sulamiths natürlichen Lebensraum und ihr Erscheinen vor Salomo als Grenzüberschreitung voraus. Vielleicht verbirgt sie auch Bewunderung dafür, dass es Sulamith gelungen ist, den poetischen Raum zu verlassen und in den realen einzutreten.

(2) Sulamith weint und die Trauer verändert ihre Gesichtsfarbe. Sie appelliert an den König, sie aus jenem Ort, aus dem Buch herauszuholen, da sie dort nicht ewig »sitzen« könne. Das Verb ruft die Assoziation an ein Gefängnis auf. Die Anrede »Großer König« betont die respektvolle Haltung der Bittstellerin und die Macht des Königs, ihr den Wunsch zu gewähren. Die innere Erschütterung findet im gebrochenen Reim einen formalen Ausdruck. Die einzige Stelle im Gedicht, an der Molodowsky ihr Reimschema (abab) nicht einhält.

(3) Den ersten Grund für ihre Bitte knüpft Sulamith an den Zeitaspekt: Sie kann nicht ewig dort bleiben, wo sie bereits seit unvordenklichen Zeiten ist. Seit es eine »Fiedel« gibt – solange man zurückdenken kann – besingt man sie, auch an allen Ufern des Exils. »Fiedel« ist hier eine bivalente Anspielung einerseits auf die »Buhlerin«, die spielend und singend durch die Stadt zog, andererseits auf die Verbannten, die ihre Musikinstrumente ins Exil mitnahmen.<sup>44</sup> Diese mit einer oder vielen Fiedeln, an heimischen oder fremden Flüssen besungene Zeit verdichtet sich zu einem Raum, der Sulamith gefangen hält. Aus dieser verräumlichten Ewigkeit will sie ausbrechen.

43 Molodowsky folgt hier der gängigen jiddischen Übersetzung von אָני חַבְצֵלֶת הַשָּׂרוֹן (2: 1). Yehoyesh übersetzt: »Ikh bin a royz fun sharon, a lilye fun di toln«, Dunsky folgt ihm: »ikh bin di khavatsheet, di royz, fun sharon« (Dunsky 1973: 152). Die deutsche Übersetzung von Leopold Zunz fällt anders aus: »Ich bin die Lilie Sharon's, die Rose der Täler«. Moderne Forscher identifizieren *havazzelet* als Strandkrokus oder Narzisse (Zakovitch 2004: 137). Auch über *šōšannāh* gehen die Meinungen auseinander. Zur Identifizierung der »berühmtesten Blume der Bibel« s. Erika Timms erheiternde *tour de force* (Timm 2005: 630–635).

44 »Nimm die Harfe, durchlaufe die Stadt, vergessene Buhlerin. Spiel schön, singe viel, auf daß man sich dein erinnere« (Jes 23: 16). »An den Strömen Babel's – dort saßen wir und weinten, da wir Zijon's gedachten. An den Weiden darin hingen wir unsere Harfen auf« (Ps 137: 1–2). S. Timms Kapitel »*kinnor* (כִּנּוֹר) und *nevel* (נֶבֶל)«. Oder: der Lockruf der *fidl*« (Timm 2005: 580–582).

Der zweite Grund ist Neid auf eine Nebenbuhlerin, nicht auf irgendeine der vielen Frauen Salomos, sondern auf jene, die ihn mit ihrer Schönheit und Weisheit herausgefordert hatte, die Königin von Saba. Sulamith wirft Salomo die Fremde vor, die insgeheim kommt und ihn herausfordert.<sup>45</sup> Ihre Rätsel bezeichnet Sulamith als »treyfe«, *terminus technicus* für ein Tier, das aufgrund eines organischen Makels rituell als unrein gilt und nicht verzehrt werden darf. Es versteht sich von selbst, dass die Unreinheit der Rätsel stellvertretend für die Frau steht.<sup>46</sup>

(4) Diese Argumentation quittiert der König mit Lachen und stellt klar:

- (a) er habe nicht vor, Sulamith zu verführen
- (b) sie sei die schönste Hirtin weit und breit
- (c) sie müsse im Hohenlied ewig bleiben
- (d) diesen Preis müsse sie für ihre Schönheit zahlen.

Kadya Molodowsky übernimmt aus dem Hohenlied nur die *dramatis personæ*, jedoch nicht die Vorstellung vom höchsten Lied der Liebe. Das Wort Liebe taucht gar nicht erst auf. Hingegen wiederholt sie »Lied der Lieder« in drei von vier Strophen als Losungswort für höchste Poesie. Von der rabbinischen Deutung des Hohenlieds entlehnt sie das Konzept, dass Salomo der Autor der Schrift sei.<sup>47</sup>

Anders als in den Dialogen des Hohenlieds sprechen Salomo und Sulamith nicht als Liebende zueinander. Molodowskys Dialog findet zwischen einer Figur und ihrem Autor statt. Das Gedicht besteht aus deren kurzem dramatischen Austausch ohne Zeit- oder Ortsangabe, in einem Raum ohne Eigenschaften. Alle Aufmerksamkeit ist auf die Dringlichkeit des Gesprächsinhalts gelenkt: Sulamith will die Kunstwelt verlassen, will ins Leben treten, um die Liebe zu verwirklichen, die im Gedicht nicht gelebt werden kann. Die Antwort des Autors trennt Liebe von Schönheit, das Schöne muß im Lied gefangen bleiben – als würde es verlieren, sollte es berührt werden. Nach Salomos Poetologie sind Dichtung und Leben unvereinbar.

Wie im ersten Gedicht, in dem Molodowsky durch ihre Verschiebung geläufiger Idiome und Metaphern das Weibliche dem Männlichen gleichstellt, nimmt sie auch in diesem Gedicht eine pointierte weibliche Perspektive ein. In der Gegenüberstellung der poetischen Person mit ihrem Schöpfer erscheint das männliche Kunstideal, die Trennung zwi-

45 In den historischen Büchern hat die Gegenwart der Königin von Saba nichts Heimliches (1 Kön 10 und 2 Chr 9), vielmehr taucht in diesen Texten Sulamith nirgends auf.

46 Mit dieser Synchronizität ist Molodowsky nicht allein. Die Rabbinen fanden im Vers »Wer ist, die da heraufkommt von der Wüste, wie Rauchsäulen« (3: 6) einen Hinweis auf die Königin von Saba, die Salomo Parfüms schenkte (1 Kön 10: 10) (vgl. Zakovitch 2004: 170–172).

47 S. Anm. 41 und *Šir ha-širim rabbāh*, 1: 10.

schen sinnlicher Welt (Liebe) und Poesie (Reinheit, Wahrheit) negativ. Mit Salomos Antwort stellt Molodowsky künstlerische Positionen infrage. Kann reine Kunst mehr über Liebe sagen, als das Leben verwirklichen lässt? Sulamiths Grenzüberschreitung ist bereits Ausdruck eines weiblichen Gegenentwurfs.

Kadya Molodowsky wird andere literarische Adaptionen des Sulamith-Stoffs gekannt haben, beispielsweise Paul Heyses 1886 entstandenes Drama *Die Weisheit Salomo's*, das S. L. Gordon unter dem Titel *Sulamith oder Die Weisheit Salomos* 1896 in hebräischer Übersetzung veröffentlichte. Sie hat sicherlich Alexander Kuprins 1908 entstandene idyllische Prosa *Sulamith* gelesen, von Avrom Goldfadens populärem Stück שולמית (Shulames), Y. L. Peretz' Erzählung וועגנס און שולמית (Venus und Sulamith), Sholem Aleichems Erzählung שיר השירים (Das Lied der Lieder) und den »Sulamith«-Gedichten S. S. Frugs, Morris Rosenfelds und Moyshe Broderzons ganz zu schweigen.<sup>48</sup> Es ist anzunehmen, dass Molodowsky auch Else Lasker-Schülers frühes Gedicht »Sulamith« kannte, vielleicht sogar *Das Peter-Hille-Buch*, dem das Hohelied als Intertext dient.<sup>49</sup> Vermutlich las man in jiddischen Dichterkreisen auch Wieland Herzfeldes ersten, 1917 erschienenen Gedichtband *Sulamith*. Ob Paul Celans Sulamith-Chiffre Molodowsky je erreicht hat, liegt im Dunkel.<sup>50</sup>

Kadya Molodowskys Textverfahren teilt Gemeinsamkeiten mit jenem von Else Lasker-Schüler:<sup>51</sup> Für beide ist Sulamith eine individuelle Gestalt. In Lasker-Schülers Fokus »winkt« das Leben der Liebenden,<sup>52</sup> im Fokus der Molodowsky liegt jenes der Dichterin und der Gefangenen. In beiden Dichterinnen löst die Andere (in Gestalt der Sulamith) unterschiedliche Selbstreflexionen aus. Die daraus entstehenden Textverfahren bilden Sulamiths polytextuelle Gestalt nicht fort, wollen sie weder ergänzen noch demontieren und suchen im Prätext keinen Anker zur Selbstmythisierung; vielmehr loten sie an der Anderen eigene Gebiete aus, erkunden in der Reibung am älteren poetischen Material die Konturen der eigenen Differenz.

48 Sol Liptzin bietet eine ausführliche, wenn auch unvollständige Übersicht der literarischen Sulamith-Adaptionen (1979).

49 Das Gedicht wurde 1901 in der Berliner jüdischen Kulturzeitschrift *Ost und West* erstveröffentlicht, 1902 in den ersten Gedichtband *Styx* und 1913 in die *Hebräischen Balladen* aufgenommen. Else Lasker-Schülers Poesie wurde von jiddischen Dichtern bewundert. Ihr Gedicht »Ruth« übersetzte in Rumänien der junge Itzik Manger ins Jiddische (The National Library of Israel, *arc.* 4°1357, 2: 225). *Das Peter-Hille-Buch*, Lasker-Schülers erstes Prosawerk, erschien 1906. Zu seinem Textverfahren s. Bischoff 2002: 97–208.

50 Eine jiddische Übersetzung der »Todesfuge« ist erst 1966 belegt (*Di goldene keyt* 56: 226f).

51 Ein detaillierter Vergleich beider Textverfahren würde den Rahmen dieser Arbeit übersteigen.

52 »O, wie Dein Leben mir winkt!« (Lasker-Schüler 1977: 25).

### Zitierte Literatur

- ALTER, Robert 2011 [1985]: *The Art of Biblical Poetry*. 2. Aufl. New York: Basic Books.
- BERGELSON, Dovid, 2007: »Belles-lettres and the Social Order (1919)« in: Joseph Sherman, *David Bergelson: From Modernism to Socialist Realism*. Oxford: Legenda, 337–345.
- BISCHOFF, Doerte, 2001: *Ausgesetzte Schöpfung: Figuren der Souveränität und Ethik der Differenz in der Prosa Else Lasker-Schülers*. Tübingen: Niemeyer.
- BOYARIN, Daniel 1994: *Intertextuality and the Reading of Midrash*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- BRAUN, Alisa, 2007: »Kadya Molodowsky.« In: Joseph Sherman, *Writers in Yiddish*. Detroit: Thomson Gale, 188–194.
- COHEN, Natan, 2008: »Měqōmāh ū-fo‘olāh šel Qadyah Mōlōdōvsqī ba-sěvivāh ha-sifrūtīt ha-yēhūdīt bē-Waršah.« In: *Nāšīm bē-tarbūt yīdīš*, 40: 163–174.
- DUNSKY, Shimshon, Hg., 1973: *Midrāš rabbāh: Šīr ha-šīrīm*. Montreal: o. V.
- FISHMAN, David E., 2005: *The Rise of Modern Yiddish Culture*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- FRENKEL, Yonah, 1991: *Darkhēy ha-‘aggādāh wě-ha-midrāš*. Givatayim: Massada.
- 1996: *Midrāš wě-‘aggādāh*. Bd. I–III, Tel-Aviv: The Open University of Israel.
- GAL-ED, Efrat, 2010: »Between Jesus and the Besht.« In: *European Journal of Jewish Studies* 4 (1): 115–136.
- 2011: »The Local and the European: Itzik Manger and his Autumn Landscape.« In: *Prooftexts* 31 (1–2): 31–59.
- 2012: »Itzik Manger and his *Purimshpil*« in: *Zutot* 9: (in Druck).
- [GRINBERG, Uri Tsvi] Anonym, 1922: »Proklamirung.« In: *Albatros* 1: 3.
- HALKIN, Abraham S. (Hg.) 1964: *Hitgālūt ha-sōdōt wě-hōfa ‘at ha-mě’ōrōt lē-r. Yōsēf b. Yēhūdah b. Ya‘aqōv ibn ‘Aqnīn*. Jerusalem: Mekitze nirdamim.
- HARAN, Menahem, 1996: *Ha-‘asuppāh ha-miqrā’it*. Jerusalem: The Bialik Institute, The Magnes Press.
- HEINEMANN, Joseph, 1974: *‘Aggādōt wě-tōlēdōtēyhen*. Tel-Aviv.
- HELLERSTEIN, Kathryn, 1989: »Fear of Faith: The Subordination of Prayer to Narrative in Modern Yiddish Poems.« In: Clemens Thoma und Michael Wyschogrod, Hrsg., *Parable and Story in Judaism and Christianity*. New York: Paulist Press, 205–236.

- 1990: »Hebraisms as Metaphor in Kadia Molodowsky's Froyen-Lider, 1.« In: Ellen Spolsky, Hg., *The Uses of Adversity: Failure and Accomodation in Reader Response*. Lewisburg: Bucknell University Press, 205–236.
- 1999: »Introduction« In: Dies., Hg., *Paper Bridges: Selected Poems of Kadya Molodowsky*. Detroit: Wayne State University Press, 17–60.
- HOFFMAN, Matthew, 2007: *From Rebel to Rabbi: Reclaiming Jesus and the Making of Modern Jewish Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- KEEL, Otmar, 1986: *Das Hohelied*. Zürich: Theologischer Verlag.
- KRINETZKI, Leo, 1964: *Das Hohe Lied*. Düsseldorf: Patmos-Verlag.
- KUGEL, James, 1981: *The Idea of Biblical Poetry: Parallelism and Its History*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- LASKER-SCHÜLER, Else, 1977: *Sämtliche Gedichte*. München: Kösel.
- LEVINSON, Joshua, 2005: *Ha-sippūr šē-lō' suppar: 'ommānūt ha-sippūr ha-miqrā'ī ha-murḥāv bē-midrēšēy ḥaza"l*. Jerusalem: The Hebrew University Magnes Press.
- LIPTZIN, Sol, 1979: »Sulamith unallegorized.« In: *Dōr lē-dōr*, 8 (1): 1–11.
- MAIER, Johann, 2001: *Judentum von A bis Z: Glauben, Geschichte, Kultur*. Freiburg u. a.: Herder Verlag.
- MANGER, Itzik, 1929: »Ershter briv tsu x. y.« In: *Getseylte verter 1929* (1): 1f.
- MOLODOWSKY, Kadya, 1965: *Likht fun dornboym*. Buenos Aires: Kiyem farlag.
- MOSS, Kenneth, 2001: »»Di Literarische Monatsschriften« and Its Critical Reception.« In: *Jewish Social Studies* 8 (1): 153–198.
- OHLY, Friedrich, 1958: *Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*. Wiesbaden: Steiner.
- RAVITCH, Melech, 1922: »Di naye, di nakete dikhtung.« In: *Albatros* 2: 15f.
- 1945: *Mayn leksikon*, Bd. I. Montreal, 122–124.
- SADAN, Dov 1984: »Pulmūs wē-šōvērō.« In: Manger, Itzik, *Medresh Itsik*, Jerusalem: The Magnes Press.
- SCHOLEM, Gershom, 1977: *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- SCHÖNE, Albrecht, 1968 [1958]: *Säkularisation als sprachbildende Kraft*. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- TIMM, Erika, 2005: *Historische jiddische Semantik*. Tübingen: Niemeyer.
- URBACH, Ephraim E. 2002: »Dērāšōt ḥaza"l ū-fērūšēy 'Origines lē-šīr ha-šīrīm wē-ha-wikkūaḥ ha-yēhūdī-nōzēri.« In Ders., *Mē-ōlāmām šel ḥakhāmīm*. Jerusalem: The Magnes Press, 514–536. (Reprint des 1960 in *Tarbiz* 30 erschienenen Artikels).
- YIVO, Hg., 1931: *Di ershte yidishe shprakh-konferents*. Wilna: Biblyotek fun YIVO.
- ZAKOVITCH, Yair, 2004: *Das Hohelied*. Freiburg: Herder Verlag.

