



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Deborah-Lied
Gestalt und Wesen altorientalischer Dichtung

Verfasser

Boban Ostrovljanović

angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 384

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Altsemitische Philologie und orientalische Archäologie

Betreuer:

Doz. Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Karl Jaroš

DANKSAGUNG

Herzlichst danken
möchte ich meinen beiden Betreuern,
Doz. Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Karl Jaroš
und
O. Univ.-Prof. Dr. Gebhard Selz,
die mich tatkräftig bei der Planung und Umsetzung
der vorliegenden Arbeit unterstützt haben.

Des weiteren gebührt auch
meiner Frau Tran und meiner Tochter Noemi
sowie
meinem näheren Verwandtenkreis besonderer Dank
für ihre Unterstützung, Geduld und Rücksicht.

Besonders erwähnen
möchte ich aber auch noch meine (ehemaligen) Lehrer,
MMag. Heinz Schaidinger, M.T., M.A.
und
Dr. Dahlia Shehata,
die ihren jeweiligen wertvollen Beitrag dazu geleistet haben,
diese Arbeit auf den Weg zu bringen
und denen ich ebenfalls
außerordentlich zu Dank verpflichtet bin.

S.D.M.G.

Der Agitator ergreift das Wort,
der Künstler wird vom Wort ergriffen.

Karl Kraus

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
I Altorientalische Poesie _____	11
1 Das Kaleidoskop der Literatur und Poesie	12
2 Vom Schreiben und seinen Tücken ...	20
3 ... und der Kunst, etwas auszudrücken	26
II Das „Deborah-Lied“ I _____	34
1 „Wie die Alten sungen ...“	35
2 Der „Stoff“, aus dem die Helden sind	48
a Form und Farbe.....	49
b Hymne 'en miniature'.....	52
c Von Ochsenstecken und Zeltplöcken.....	55
d Freiwillige vor!.....	59
e Vier gewinnt!.....	62
f Zahltag.....	67
g Nägel mit Köpfen.....	69
h Säcke voller Löcher.....	72
III Das „Deborah-Lied“ II _____	79
1 Matrices und Folien	81
2 Zwei Stimmen, eine Klangfarbe	86
3 Chronologische Bande	100
Resümee	111
Anhang (A–E)	113
Literaturverzeichnis	125
Abstract	135
Lebenslauf	137

Einleitung

Wer mit altorientalischer Dichtung in Berührung kommt, wird sofort feststellen, dass ihm ein Umgang mit Formen, Farben und Bildern begegnet, der im besten Fall als 'ungewohnt' charakterisiert werden kann. Im schlimmsten Fall wird man vielleicht von einem 'aparten' oder 'eigenwilligen' Stil sprechen wollen, der sich in der Poesie des alten Vorderen Orients findet. Der Grund dafür wäre wohl die deutlich beobachtbare eigentümliche Art der Gedankenverknüpfung oder 'logischen' Gedankenführung. Doch spätestens genau hier sollte man die Frage aufwerfen, *warum* die in der altorientalischen Literatur angetroffenen Muster und Schattierungen eigentlich nicht so recht im „Auge des Betrachters“ zur Entfaltung kommen wollen. Ein Hinweis auf eine menschlich-physiologische Eigenart mag wohl der Hauptgrund für vielfach vorprogrammierte 'Missverständnisse' sein: Der Mensch sieht in der Tat nicht – wie landläufig vielleicht angenommen – mit dem eben erwähnten 'Auge', sondern mit seinem Gehirn. Diese Tatsache ist für den Menschen von lebenswichtiger Bedeutung, da er oft darauf angewiesen ist, seine Umwelt nicht einfach nur *wahrzunehmen*, sondern auch zu *deuten* und zu *bewerten*. So kann es dann schon passieren, dass einem 'unbekannte' Wahrnehmungskonstellationen erhebliche Schwierigkeiten bereiten und man einfach nichts mit spezifischen Ausdrucksformen anzufangen weiß.

So weit, so gut. Was man nicht kennt, kann man ja schließlich kennenlernen. Wie schwierig sich dieser 'Lernprozess' jedoch im einzelnen oft gestaltet, wird erst dann deutlich, wenn es konkret darum geht, präzise, nachvollziehbare und belegbare Aussagen über Inhalte zu machen, die in dichterische Ausdrucksweise(n) gegossen sind. Eine spärliche Informationslage, der Mangel an wirklich vergleichbaren Beispielen, ein (vielfach unbewusster) Widerwillen gegen ein Abrücken von erwiesenermaßen überholten oder überzogenen Positionen, die zur Erklärung 'ähnlicher' Phänomene sicher eine Menge taugen, und das Fehlen einer (Neu)zuordnung bzw. adäquaten Auswertung schon bekannter zeitlicher, gesellschaftlicher und kultureller Bezüge – um nur einige Faktoren zu nennen – erschweren oft eine bitter notwendige Erkenntnis in Hinblick auf Zusammenhänge, die das Verständnis nicht nur schwierigen oder strittigen Materials erleichtern würden. Zu jeder Tür gibt es normalerweise einen passenden Schlüssel, und wenn man auch in Anbetracht einer größeren Anzahl von Schlössern oder zusätzlicher Türen einen regelrechten Schlüsselbund bräuchte, um sich zu den verschiedenen Ebenen dichterischen Ausdrucks Zugang zu verschaffen, wäre es dennoch lohnenswert, die

Herausforderung in jedem Fall anzunehmen, sich anschauliche Konzepte aber auch einzelne Elemente gedanklicher Verknüpfung(en) immer wieder zeigen zu lassen.

Die vorliegende Arbeit will einen Beitrag dazu leisten, solcherart Schlüssel zu ermitteln, die nicht nur helfen sollen, allgemein einen besseren Zugang zu altorientalischer, respektive altsemitischer Dichtung zu finden, sondern auch die ihr zugrundeliegenden 'Realien' gezielter zu isolieren. Es ist von höchster Bedeutung, der Dichtung ihre angemessene Rolle bei der Durchdringung der Wirklichkeit zuzuerkennen, damit sie nicht nur im enger gefassten chronologischen Rahmen, sondern auch über ihre Zeit hinaus ihren Wert behaupten kann.

I Altorientalische Poesie

Es wäre wahrscheinlich praktisch, sich bei der Auseinandersetzung mit dem sehr umfangreichen Thema der vorderasiatischen Literatur – und in spezieller weiterer Folge der Poesie des altorientalischen Schrifttums – im übertragenen Sinn einfach 'zurückzulehnen' und die zur kritischen Beleuchtung des Stoffkreises erforderlichen Gesichtspunkte im allgemeinen, aber auch im besonderen - etwa bei der Bewertung und Systematisierung etwaigen Textmaterials – stringent zu berücksichtigen und aufzuarbeiten. Nicht, dass solch ein Vorgehen 'leicht' oder 'relativ unkompliziert' wäre – ganz gewiss erfordert es sehr viel Arbeit und eine Menge an Erfahrung; die 'Einfachheit' läge dabei mehr im *Wie* und weniger im *Was*.

Tatsächlich bildet oben beschriebenes Vorgehen, das 'Wie', die Grundlage für eine ernsthafte und ernstzunehmende Auseinandersetzung mit jeglicher Art von Literatur; jedoch nur dann, wenn die Arbeitsparameter (Größen, Einheiten, Klassen, Kategorien, ...) wirklich (er)fassbar und festlegbar sind und vor allem einen referentiellen Charakter haben, d.h. eine gewisse allgemein gültige Verbindlichkeit der Zuordnung widerspiegeln. Dadurch soll gewährleistet werden, dass man bei der Beobachtung und Beschreibung von literarischen Phänomenen auch verständlich und *verstehbar* bleibt.

Über den Umgang mit Literatur besteht in ernstzunehmenden wissenschaftlichen Kreisen eigentlich landläufig ein großer Konsens. Heute gängige Interpretationsmodelle sind darüber hinaus durch historische und wissenschaftshistorische Erfahrungen sehr sensibilisiert für einen adäquaten Umgang mit Schrifttum.¹ Zudem sind auch Kombinationen von Ansätzen durchaus möglich. Es ist daher eher das 'Was', das im gegenständlichen Fall große Schwierigkeiten bereitet: Hat man erst einmal das Objekt und Ziel seiner Forschung (richtig) ermittelt, lässt sich leicht(er) an auftretenden Erscheinungen arbeiten. Solange man lediglich *meint* zu wissen, worüber man eigentlich spricht, oder das einfach der Einfachheit halber eigenmächtig festlegt, läuft man Gefahr – im besten Fall – missverstanden, wenn nicht sogar gar nicht verstanden zu werden. Mit anderen Worten: Man kann sich noch so in wunderbaren Beschreibungen eines Eselsschwanzes ergehen. Wenn er nicht an der richtigen Stelle auf der Figur angesteckt wird, sieht er/es einfach nur lächerlich aus.

Die Literatur des Vorderen Orients fordert den Forscher jedoch genau in diesem Punkt, dem *Was*, besonders heraus und sorgt damit für erschwerte Bedingungen bei der Analyse und Systematisierung textlichen Materials. Während man sich anderwärtig einigermaßen im klaren

¹ vgl. die sog. 'rationalistische Literaturwissenschaft'; s. dazu Wiemann 2001: 33-36

darüber ist, womit man es bei der Erforschung von Texten zu tun hat, scheint es einem im Umgang mit vorderasiatischem Schrifttum eher wie einem Kind mit verbundenen Augen zu gehen (um das vorige Bild noch einmal aufzugreifen), das versucht, dem Esel seinen Schwanz anzustecken und ihn aber fast schier nicht findet. Dies liegt in einer Reihe von Faktoren begründet, die im folgenden (leider unvollständig und auch dann nicht erschöpfend) behandelt werden (können).

1 Das Kaleidoskop der Literatur und Poesie

“There is an important sense in which the things we see in literature are not there until we see them”²

Gleich eine erste große Herausforderung in Bezug zum oben Ausgeführten stellt der Literaturbegriff als solcher im Rahmen der altorientalischen Literaturforschung dar. Zur Klärung dieses wirklich wichtigen Begriffs gibt es sowohl gelungenere als auch weniger gelungene Versuche.³ Ohne sie bewerten und im einzelnen detailliert besprechen zu wollen, muss dennoch in diesem Zusammenhang auf eine Grundproblematik hingewiesen werden, die auch für die weitere Diskussion sehr entscheidend ist. Jeremy Black (1998) und auch Piotr Michałowski (1996) weisen gleichermaßen auf einen für die altorientalische Literaturwissenschaft sehr folgenschweren Umstand hin:

“The New Critics' belief in the ultimate accessibility of works of literature to any suitable qualified reader raises again the necessity for a sensible relativity in dealing with modern theoretical approaches. This is because the New Criticism as practised by its adherents typically tended to deal with English literature of the Early Modern or Modern Period ... from periods and a culture which are clearly more accessible to twentieth-century critics who are speakers of Modern English. ...

None the less ... it is clear that critical theories derive from twentieth-century attitudes to reading in which we share, however unconsciously.”⁴

“While some important progress has been made ... the analysis of Akkadian poetic language has been limited to a few studies on metaphor, and to prosodic studies that attempt to fit Babylonian poetry into classical forms known to the authors from their gymnasium acquaintance with Greek and Latin poetry. Most of this work has been summarized by von Soden His own work on the subject ... is still very much dependent on analogies with systems found in European languages. Much of the same can be said about Sumerian”⁵

2 Terence Cave in Black 1998: 50

3 Groneberg 1996; Reiner 1978; Röllig 1987

4 Black 1998: 45ff.

5 Michałowski 1996: 141

„Literatur“ ist in der abendländischen Welt eine ohnehin schwer fassbare Größe, die je nach Fokus unter bestimmten Blickwinkeln wahrgenommen wird. So bezeichnet der Begriff einerseits universell „[gesamtes] Schrifttum, veröffentlichte [gedruckte] Schriften“, andererseits aber auch „[fachliches] Schrifttum über ein Thema, Gebiet“ und schließlich auch „künstlerisches Schrifttum; Belletristik“. ⁶ Noch schwieriger wird es sogar, wenn man versucht, des Begriffs „Poesie“ habhaft zu werden, da er mit einem anderen, auch sehr bedeutungsträchtigen Begriff, der „Dichtung“, korreliert und zeitweise auch synonym konkurriert. So kann die 'Dichtung' beispielsweise das Bedeutungsspektrum der 'Poesie' fast zur Gänze abdecken, während dies umgekehrt jedoch nicht immer unbedingt der Fall ist. Während die Dichtung nämlich *alle* künstlerischen Schrifterzeugnisse gleichberechtigt in sich zusammenfassen kann, ist es sehr gut möglich, unter 'poetischen' Werken lediglich diejenigen Schriftdenkmäler zu verstehen, die unter (reichlicher) Verwendung sog. 'poetischer Stilmittel' (die da vornehmlich sind: Versmaß, Reim, div. Strukturmittel) angefertigt wurden, da Poesie ja anscheinend nicht lediglich als eine 'Erscheinungsform' oder 'Klasse' von Schrifttum, sondern oft als 'Art' oder 'Eigenschaft' schriftlicher Produktion verstanden wird.

Besonders im angelsächsischen Sprachraum, der ja eigentlich ausschließlich auf den Begriff *poetry* zur Bezeichnung poetischer Literatur angewiesen ist, lässt sich eben Ausgeführtes besonders gut beobachten und nachzeichnen. Hier ist es sogar möglich, unter dem Begriff *poem*, der ja eigentlich einen schon recht konkreten Bezug hat ('Einzeldichtung', 'Gedicht'), ebenfalls 'Dichtung' in seiner umfassenden Form zu verstehen, wobei man aber immer wieder den Eindruck gewinnt, dass dabei die *Versdichtung* im Vordergrund steht (s.o.). ⁷

In Zusammenhang damit scheint auch noch ein weiterer Begriff oftmals im luftleeren Raum zu schweben. Lediglich Michałowski scheint es sich zuzutrauen, ihn unverblümt anzusprechen und ihn im Zusammenhang mit der schon heikel positionierten „Poesie“ zu erwähnen, was seinerseits oft sehr problematisch sein kann: die gute alte „Prosa“. So deutet er einerseits, eine Aufteilung der altorientalischen Literatur in 'Prosa' und 'Poesie' an, muss aber im gleichen Atemzug eingestehen, dass eine solche Einteilung wenig sinnvoll ist und zieht sich

⁶ Duden Universalwörterbuch: „Literatur“

⁷ In dem Aufsatz von Groneberg (1996) tritt dieser Umstand besonders deutlich hervor. An besonderen Stellen, kann man sich durchaus berechtigt die Frage stellen, ob die Autorin etwaige Schlüsselbegriffe noch mit dem allgemein üblichen Inhalten belegt, oder in eine andere, weiter bzw. enger gefasste Terminologie wechselt; s. z.B. pp. 62ff., wo sie einerseits in einem Absatz noch zwischen 'poetischen' und nicht-poetischen Texten unterscheidet - wobei sie innerhalb der poetischen Literatur noch auf den Unterschied zwischen 'Lyrik' (lyrical texts) und 'Erzählung' (narrative texts) hinzuweisen scheint (p. 62) -, andererseits jedoch wenig später bei der Behandlung der formalen Struktur poetischer Texte Erzähltexte von poetischen Texten unterscheidet: “Yet it has to be kept in mind that the four-line strophe in OB times is typical for poetry only, and not for narrative texts.” (p. 65).

schlussendlich von diesem Standpunkt (fürs erste) ganz zurück.⁸ Dies erscheint wenig verwunderlich, da eine bequeme Einteilung von Literatur in Prosa und Poesie auch in der westlichen Literatur nicht unproblematisch ist. Prosa findet sich nämlich sehr wohl in der so hochgeschätzten poetischen Literatur, wenn man sie als Dichtung im umfassenden Sinn bezeichnet: Epische Dichtung kann nämlich sowohl in gebundener (Vers) als auch ungebundener Form ('Prosa') auftreten. Damit soll aber auch schon darauf hingewiesen werden, dass sogar der Begriff „Erzählung“ nicht synonym für „Prosa“ zur Kontrastierung gegenüber der „Poesie“ verwendet werden darf, da er ja einen festen Platz in der Epik hat. Bezeichnungen wie „erzählerische Prosa“ (narrative prose) als Kontrast zu „offensichtlicher poetischen Texten“ schaffen daher mehr Verwirrung und größeren Erklärungsbedarf, als dass sie unterstützend zur Klärung von Zuordnungen beitragen würden.⁹ Auch hier wird wieder sichtbar, dass Poesie eher als eine *Art* Literatur mit bestimmten Eigenschaften versehen wahrgenommen wird, die allgemein mit denen der Versdichtung assoziiert werden. Auf dieser Ebene lassen sich Prosa und Poesie sehr wohl kontrastieren. Poesie, Dichtung besteht aber nicht nur aus Versen und Reimen oder Stilmitteln.

Es ergibt sich aus bereits Erwähntem, dass nicht einmal der Umgang mit der Terminologie der literarischen Gattungen so richtig gelingen will. Während allgemein anerkannt ist, dass man Dichtung drei großen Richtungen – Epik, Lyrik, Dramatik – zuordnen kann, stellt man fest, dass man in der Altorientalistik recht bald an die Grenzen solcher Nomenklatur stößt und gezwungen ist, einfallsreiche Bezeichnungen für besondere Textgruppen zu (er)finden.¹⁰ Die Gattungen und ihre Bezeichnungen sind ja klassischen Ursprungs und versuchen zeitgenössische literarische Eigenheiten zu erfassen und zu beschreiben, die noch dazu kulturell geprägt und festgelegt sind.¹¹ Solange man sich im Wirkungskreis der klassischen Kultur bewegt, mögen ja solcherart ausgebildete Gattungsgruppen bei der Untersuchung von literarischen Wer-

8 Michałowski 1996: 146f.

9 vgl. ebenda

10 So wird allein im Titel von Gronebergs umfangreicher Studie *Syntax, Morphologie und Stil der jungbabylonischen „hymnischen“ Literatur* (Groneberg 1987) bereits deutlich, wie diffizil sich die Wortwahl allein schon bei der Bezeichnung einer bestimmten Textgruppe gestalten kann. Westenholz geht in ihrer Rezension zu diesem umfangreichen Werk (Westenholz 1997) u.a. auf die Terminologie Gronebergs ein und kann in Bezug auf den Ausdruck 'hymnische Literatur' aber auch hinsichtlich einer anderen Wendung, den Groneberg verwendet, „sakrale Lyrik“, darauf aufmerksam machen, dass die Begriffe nicht sauber zur Anwendung kommen und ihre Verwendung im Zusammenhang mit bestimmten Texten Widersprüchlichkeiten hervorrufen: So kann Westenholz nicht nachvollziehen, warum 'hymnisch' als der Lyrik untergeordnete Klassifizierung nicht religiös besetzt werden kann, wo die Lyrik doch selbst im Religiösen verwurzelt ist, und parallel dazu der Ausdruck 'sakral' geführt wird, der seinerseits auch nicht religiös besetzt aufgefasst werden darf, doch interessanterweise dafür wieder mit dem Begriff Lyrik eine mehr als seltsame Verbindung eingehen kann (pp. 183f.).

11 s. dazu Hummel 2008b: 75ff.

ken durchaus hilfreich sein. Bewegt man sich in Zeit und Raum sowohl rück- aber auch vorwärts, ergeben sich schon substantielle Schwierigkeiten. So kommt es, dass wir nicht einmal mehr im Einzugsgebiet der westlichen Schriftkultur mit den 'klassischen' Gattungen auskommen und bereits eine 'vierte' Gattungsgruppe zur Erfassung kultureller Schriftproduktion geschaffen worden ist, nämlich die der sog. „Gebrauchsliteratur“.¹² Aber auch innerhalb der bereits 'etablierten' Gattungen reicht es nicht mehr aus, sich lediglich in den bereits vorgegebenen, relativ starren Kategorien zu bewegen, und so kann man epische Texte nicht mehr im Rundumschlag als 'Erzählungen' bezeichnen, sondern muss dem Umstand Rechnung tragen, dass einige Erzähltexte bereits einer ausdifferenzierten Kategorie, der des „Romans“, angehören, die ihre eigenen, sehr speziellen Charakteristika aufzuweisen hat.¹³

Alles in allem kann vorläufig zusammenfassend gesagt werden, dass man in der altorientalischen Literaturwissenschaft zurzeit mit einer relativ ungenauen und inkonsequenten Terminologie und eher eigenwilligen und einseitigen Definitionen in Bezug auf literarische Schlüsselbegriffe konfrontiert ist.¹⁴ Vor dem Hintergrund kulturell bereits vorgefertigter Klassifizierungen finden Kategorisierungen literarischer Erscheinungen statt, die fürs erste zwar sehr hilfreich sind, aber zur Beleuchtung, Beschreibung und Erfassung des Phänomens 'altorientalische Literatur' in seinen sehr eigenständigen und charakteristischen Facetten nicht allzusehr geeignet sind. Man kann jedoch beobachten, dass man sehr wohl für die eigenständige geschichtliche und kulturelle Komponente auf dem Forschungsgebiet sensibilisiert ist. Das Bewusstsein für die offensichtliche Eigentümlichkeit der vorderasiatischen Literatur bringt aber nur schwer 'eigene', auf die Besonderheiten und Bedürfnisse zur Evaluierung zugeschnittene Konzepte in der Diskussion auf den Weg.

Die Gründe für eine etwaig postulierte 'Hilflosigkeit' im Bereich der altorientalischen Literaturwissenschaft sind aber sicher nicht in einer übertriebenen Willkür, einem Ausgeliefertsein übermächtiger Systemzwänge oder der Unfähigkeit im Umgang mit zuordenbaren Größen zu suchen. Wir müssen zugute halten, dass – auch wenn es Schwierigkeiten bei der Zuordnung von Begriffen und Inhalten gibt, ein großes Bedürfnis besteht, das 'Wesen' altorientalischer Literatur ehrlich zu (er)fassen. Dass das bei einer sehr ungenauen Begriffslage und un-

12 Hummel 2008b: 81

13 Sander 2008: 112, 115-125

14 vgl. Westenholz 1997: “No universally accepted classification of Akkadian literature exists. Thus, the modern scholar is forced to make his own personal assessment of the characteristics of Akkadian poetry.” (p. 183)

zureichenden Verhältnissen sehr schwierig ist, versteht sich dabei wahrscheinlich von selbst (s.o.).¹⁵ Dennoch gibt es Möglichkeiten auch unter solcherart widrigen Umständen zu produktiven Ergebnissen zu gelangen. Versuchen wir also Schlüsselfragen mit den Mitteln der Beschreibung auf den Grund zu gehen, die uns zur Zeit zur Verfügung stehen, und versuchen wir des weiteren, Antworten auf diese Fragen zu finden, die dann das Einnahmen produktiver Standpunkte in der Argumentation ermöglichen sollen:

Bevor wir jedoch eine umfassendere Stellungnahme vornehmen, wollen wir zunächst lediglich darauf aufmerksam machen, dass es wahrscheinlich zwei wichtige Faktoren sind, die die Arbeit mit den Texten des Vorderen Orients so schwierig gestalten: 1) Es ist noch keineswegs zufriedenstellend geklärt, 'womit' man es bei den Texten, die Gegenstand der Forschung sind, tatsächlich zu tun hat. Es stellt sich also die schon eingehend beschriebene Frage nach dem 'Was'¹⁶ und 2) Wird dem, was über die altorientalischen Texte bekannt und in eigentlich sehr guten und interessanten Ansätzen zur Beschreibung derselben schon verarbeitet ist, eine entsprechend wichtige Bedeutung beigemessen, so dass die gewonnenen Erkenntnisse zur Herausbildung einer brauchbaren Literaturtheorie beitragen können? Wir wollen diese beiden Punkte im folgenden kurz beleuchten.

- 1) Es zeigt sich, dass ein kulturell kanalisiertes Verständnis des Wesens altorientalischer Literatur zwangsläufig auch in einer schlagseitigen, gerichteten Systematisierung der Forschungsinhalte resultiert. In diesem Fall hat man gar keine andere Wahl, als einen mit bestimmten Attributen versehenen Gegenstand auf eine ganz spezifische Weise zu identifizieren. Stammen die Attribute von einem bereits bekannten – und damit zweifelsfrei bereits identifizierten Objekt, über dessen Ausgestaltung und Eigenschaften man sich im klaren ist (oder wähnt), wird der neue Gegenstand, der dieselben oder ähnliche Attribute aufweist, als bereits bekanntes Objekt bzw. als bereits bekanntem Objekt zugehörig identifiziert. So kann beispielsweise ein Text mit lyrischen Merkmalen als 'lyrische Dichtung' angesehen werden,

¹⁵ vgl. Westenholz 1997: 183: "In order to study poetic language, one must have a corpus of poetic texts. A circular argument is created, since one must select the corpus on the basis of some criteria before undertaking the analysis to define the corpus." oder Black 1998: 50: "There is an important sense in which the things we see in literature are not there until we see them", writes Terence Cave. "Which is not to defend total permissiveness in literary interpretation, but rather to suggest more mildly that we need the label before the literary phenomenon can emerge as a topic to be talked about."

¹⁶ Jeremy Black wirft da schon berechtigt die Frage nach der Definition des Begriffes „Text“ auf. Es muss nämlich wirklich grundlegend danach gefragt werden, ob die zu erforschenden literarischen Produkte des Alten Orients überhaupt mit dem, was man in der Literaturwissenschaft unter '(literarischen) Texten' versteht, gleichzusetzen ist (Black 1998: 28ff.).

einfach nur weil er 'lyrische' Eigenschaften aufweist. Auf diese Weise landen eine ganze Reihe von literarischen Werken schnell in ganz bestimmten Kategorien, weil sie meist nicht nur aufgrund einer, sondern mehrerer Kriterien in eine bestimmte Gattung fallen oder einem bestimmten Genre zuzuordnen sind. Es wird jedoch dabei häufig übersehen, dass andere – meist funktionelle Faktoren – eine saubere Zuordnung nicht erlauben.¹⁷

- 2) Man kann schon sagen, dass es rechtens ist, sich bei der Erforschung von Literatur auf auffallende Charakteristika zu konzentrieren, die in verschiedenen Textgruppen in Erscheinung treten, um sie näher auf bestimmte Anhaltspunkte hin zu untersuchen. Wie wir jedoch schon gesehen haben, kann es u.U. geschehen, dass man sich auf bestimmte Merkmale 'einschießt' und an ihnen festbeißt, während andere eher außen vorgestellt werden, bzw. eine in Bezug auf hier diskutierte Zwecke geringe Aufmerksamkeit erhalten. So hat man immer wieder bemerkt, dass z.B. strukturelle Elemente (Parallelismen, Chiasmen, ...) in literarischen, und besonders in poetischen Texten zwar eine wichtige Rolle spielen¹⁸, doch ringt man sich nur vereinzelt dazu durch, solchen Elementen eine umfassendere Bedeutung zuzumessen.¹⁹ Daneben gibt es aber auch bestimmte Stilelemente, die aus literarischen Texten zwar bekannt sind, es aber wert sind, eingehender studiert zu werden: Im besonderen seien hier Metapher, Metonymie und Trope zu nennen, die ihre Grundlagen in der Symbolik bzw. Bildlichkeit haben. Diese und jene sind in der Tat Gegenstand eingehender Forschung, jedoch kann man auch hier beobachten, dass sie literaturkritisch eher untergeordnet untersucht werden, auch wenn es interessante Ansätze gibt.²⁰ Besonders die strukturellen und stilistischen Elemente haben das Potential, primäre

17 Genau hier setzt beispielsweise Westenholz' Kritik an Gronebergs Terminologie an, wenn diese versucht, Texte ungeachtet ihrer funktionalen Einbettung einer bestimmten Kategorie zuzuordnen; s. Westenholz 1997: 183ff.

18 vgl. Michałowski 1996: 146; Watson 1984: 46f.; LaSor 1980

19 s. Buccellati (1990), der Strukturelemente als konstituierende Bestandteile eines Werkes ansieht, die nicht nur formal, sondern auch funktional operieren und damit wesentlich daran beteiligt sind, einem Text erst *die* Bedeutung und Wirkung zu verleihen, die er dann in seiner Ausformung schlussendlich hat. Die Form ist damit von der Funktion, eine bestimmte textliche Gestaltung damit immer von einer Absicht bestimmt, einen spezifischen Inhalt zu vermitteln, bzw. einen beabsichtigten Effekt zu erzielen. Auch Watson (1984: 30-35) weist auf die funktionale Komponente von textgestalterischen Elementen hin und hebt sie in besonderer Weise hervor.

20 s. Michałowski (1996: 147), der die Metapher vor dem Hintergrund Roman Jakobsons kommunikativen Ansatzes diskutiert

Merkmale literarischer Kompositionen zu bilden²¹, wiewohl auch formale Elemente dies tun können. Diesen Standpunkt wollen wir weiter unten näher erläutern und begründen.

Die beiden besprochenen Punkte sollen uns helfen einen Hintergrund zu schaffen, vor dem wir - ausgehend von einigen Gedanken aus dem Aufsatz von Groneberg (1996) – ein erstes Bild von einem differenzierten Verständnis vorderasiatischer Literatur zeichnen wollen.

“ ... with a few exceptions, we cannot identify dominating literary or poetic devices that exclusively classify texts as poetic, neither on the level of assonance nor on the level of special grammatical forms. This indicates that the artistic form of a poem cannot be determined on these features alone, but must be based on other features as well. I suggest these are the variety of vocabulary and the stylistic arrangement of words according to parallelism and imagery. Assonance, parallelism and word order in parallelism do not exclusively determine a text as poetic or even as literary.

In a telephone guide there is an enumeration of names, arranged according to alliteration and sometimes even according to rhyme. Moreover, the telephone guide is marked by one of the essential conditions of literariness: it has wide public acceptance and can be universally decoded. According to a very formalistic definition of the inner and outer form of modern poetry it could be defined as literature. In this modern understanding of literature, even an Akkadian word-list would be literary. Still we know it is not, because it does not have one of the essentials of all archaic literature: a rigid formal structure, a diversity of different repetitions. But also the telephone guide is not literary. Something is missing. We, the users, do not experience any literariness in the telephone guide. Though full of assonance and nicely arranged, it is not experienced as being beautiful; it does not touch our emotions, because it does not evoke an imagery neither by its assonance nor by its semantic selection and structure.”²²

Die Überlegungen in diesem Abschnitt machen zunächst einen sehr wesentlichen Gedanken in Bezug auf die Bewertung literarischer Texte deutlich: Es gibt immer ein 'Mehr' an Facetten, das bei der Untersuchung von Texten berücksichtigt werden muss. Wir wollen nun darauf hinweisen, dass dieses Mehr sogar richtungsweisend für alle möglichen Ansätze bei der Entwicklung von Literaturtheorien sein kann, weil erst bei einer Berücksichtigung sog. 'allgemeiner' Merkmale spezifische Verhältnisse sichtbar werden, die unmittelbar auf das Wesen und die Einordnung von Texten einwirken können.

Im obigen Zitat lassen sich dementsprechend Hinweise darauf finden, was landläufig von Literatur und Poesie erwartet wird, um als solche gelten und bezeichnet werden zu können: An erster Stelle steht der Anspruch an die künstlerische Relevanz. Literatur (Poesie) muss *künstlerisch gestaltet und wirksam* sein. Damit wird ein wesentliches Merkmal geltend gemacht, das auch im modernen Verständnis von Bedeutung ist (s.o.). Wir können sicher davon

²¹ Black 1998: 9: “There is every reason to be encouraged by the various literary approaches evidenced in the last few years. Yet one aspect which might be considered crucial for the very literariness of literature, metaphorical language, has so far received very little attention.”

²² Groneberg 1996: 75f.

ausgehen, dass dieses Merkmal auch im Alten Orient eine wichtige Rolle gespielt hat, da auch die vorderasiatische Literatur zweifellos künstlerisch verarbeitet ist. Es bleibt jedoch die Frage offen, ob das künstlerische Moment den gleichen bzw. einen vergleichbaren Stellenwert gehabt hat. Dass Kunst als solche ein wesentlicher Bestandteil jeder Kultur ist, kann wohl an dieser Stelle als unbestritten gelten; über den Platz und die Rolle in der jeweiligen Kultur kann und muss detailliert diskutiert werden. Wenn also Literatur künstlerisch operiert, muss die Frage geklärt werden, unter welchen Vorzeichen dies geschieht. Künstlerisches Schaffen kann in verschiedenen Kulturen unterschiedlich motiviert und gerichtet sein. Wenn Kunst aber gleichzeitig auch als Derivat eines Kulturkreises verstanden wird, schließt sich aber auch die Frage an, wie die Rolle der Literatur als *kulturvermittelnde* Größe zu bewerten ist. Was muss Literatur (Poesie) sein/leisten vor dem Hintergrund der Kultur, in die sie eingebettet ist, bzw. aus der sie hervorgeht.

Zweitens wird – zwar mit dem Verweis auf moderne Verhältnisse – auf das Verhältnis zwischen Literatur und seinem Wirkungskreis, dem (*Lese*)*publikum* hingewiesen. Diese Frage scheint auf den ersten Blick vielleicht nicht allzu wichtig zu sein, doch sollte man sich einmal vergegenwärtigen, dass ohne einen genügend breiten Lesekreis, ein wesentlicher Aspekt der Literatur, die Fähigkeit Ideen, Gedanken und Konzepte zu vermitteln, sehr eingeschränkt wird. Es versteht sich von selbst, dass an dieser Stelle auch Implikationen in Zusammenhang mit dem ersten Punkt ins Blickfeld rücken, die zusätzlich berücksichtigt werden müssten.

Der dritte Punkt schließt gewissermaßen an den zweiten an, wird in obigem Zitat zwar nicht berührt, doch soll hier trotzdem zur Sprache gebracht werden, da er – besonders in Bezug zum modernen Literaturverständnis – wichtig ist und damit für einen direkten Vergleich sehr geeignet erscheint: Die Frage nach der Funktion der Literatur als *Mittel der Informationsübermittlung* und der Vermittlung von Wissen überhaupt. Was für die westliche Kultur ganz sicher gültig ist, nämlich dass Schrift untrennbar mit allen Arten von geistiger Betätigung verbunden ist und die westliche Zivilisation über die Literatur (in allen seinen Facetten!) in jeglicher Hinsicht quasi 'atmet', kann für den Bereich und die Zeit des Alten Orients schon aufgrund der fehlenden Verankerung von Schrift und Schrifttum in der breiten Öffentlichkeit nicht gelten. Zwar spielen auch in altorientalischen Gesellschaft Information und Wissen eine wichtige Rolle, doch können in Bezug auf die Verteilung derselbigen auf die Bevölkerung und die Art und Weise der Übermittlung an diese keine unmittelbaren, direkten Vergleiche zu uns bekannten Verhältnissen gezogen werden. Wissen erreicht den Zeitgenossen des Alten Orients

auf vielschichtige und sehr unterschiedliche Weise, was schon gesellschaftlich, wirtschaftlich aber auch technisch bedingt ist. Besonders der gesellschaftliche Aspekt spielt aber in dieser Hinsicht eine wichtige Rolle.

Die hier dargelegten Punkte werden im einzelnen im folgenden Abschnitt eingehender, jedoch nicht chronologisch beleuchtet, da sie oft ineinandergreifen bzw. einander kontrastieren. Die vielleicht unkonventionell erscheinende obige Abfolge der einzelnen Punkte ergibt sich dabei lediglich daraus, dass wir in unserer Betrachtung ja immer die Poesie als Gegenstand der Untersuchung im Blickfeld haben und die Fragestellungen auf sie ausgerichtet ist, auch wenn immer wieder Fragen rund um die Klärung des Literaturbegriffs in den Vordergrund rücken. Aus vielleicht schon klar ersichtlichen Gründen ist eine sauberere Trennung bei der Behandlung der entscheidenden Fragen leider nicht möglich.

Vor dem Hintergrund des bis hierher Diskutierten erscheint es uns ratsam, in der Diskussion um die Klärung der für den Umgang mit und die Arbeit an Texten wichtigen (Grund)begriffe *den* Weg zu beschreiten, der im Augenblick wahrscheinlich der einzig seriöse und akzeptable ist, nämlich sich der wirklich 'spezifischen' Merkmale mesopotamischer Literatur bewusst(er) zu werden, sie näher zu analysieren und sie zusammen mit den 'allgemeineren' Erscheinungen von *Literarität* in ein an die Bedürfnisse des Alten Orients angepasstes und die vielschichtige kulturelle und gesellschaftliche Struktur des vorderasiatischen Raumes berücksichtigendes Modell zu fassen. Auch wenn die Literatur Mesopotamiens einzigartig ist – was zwar auf den ersten Blick augenscheinlich, im allgemeinen und einzelnen jedoch noch überzeugender nachzuweisen ist –, trägt sie dennoch auch Züge, die für Texte anderer Literaturkreise charakteristisch sind und sie mit diesen in gewisser Hinsicht vergleichbar macht. Dies soll bei aller differenzierten Betrachtung nicht vergessen werden.

2 Vom Schreiben und seinen Tücken ...

Haben wir uns im vorangehenden Abschnitt mehr damit auseinandergesetzt, was Literatur und Poesie für Merkmale und Eigenschaften/Eigenheiten haben (können), so wollen wir nun – wie schon in Aussicht gestellt – uns einmal ansehen, wie altorientalische Literatur im besonderen ganz spezifisch in Erscheinung tritt. Wir wollen dann die gewonnenen Eindrücke mit Erfahrungen aus der Beobachtung an westlicher Literatur kontrastieren.

Auch hier sollen uns zwei sehr wichtige Stellungnahme als Ausgangspunkt dienen:

“The term 'reading public', if it is appropriate at all, might be defined for Mesopotamia as the members of the small scribal class plus the illiterate persons at the top of the social pyramid for whom they performed the scribal functions of writing and reading. To some degree there can be said to be a corpus of compositions that get copied over and over again by scribes, mostly as a systematic element of their training, and which happen to be preserved – although some survive only in one manuscript only.”²³

Es gibt sicherlich viele Gründe, warum dieses Zitat es wert ist, näher betrachtet zu werden. Ein wesentlicher – wenn nicht sogar der wesentlichste überhaupt – besteht in der Tatsache, dass auf einen Grundsatz hingewiesen wird, auf den in der Diskussion rund um die Natur und das Wesen altorientalischer Literatur nie oft und eindrücklich genug hingewiesen werden kann: Lesen und Schreiben sind nicht lediglich Tätigkeiten oder technische Fertigkeiten, die isoliert kultur- oder epochenübergreifend neutral bewertet werden können. Verschriftung und Schriftprodukte müssen vor dem Hintergrund innergesellschaftlicher Gegebenheiten und Entwicklungen betrachtet werden. In seiner technischen Eigenschaft ist ja Schrift in erster Linie pragmatisch, d.h. sie erfüllt immer einen bestimmten Zweck. Zeit und Gesellschaft/Kultur bestimmen diesen Zweck und machen sie dadurch erst zu einem sinnvollen Werkzeug. In unserer Zeit ist dieser Zweck sehr offensichtlich: Lesen und Schreiben sind großteils informativ-kommunikativ definiert, wobei aber Information bzw. Wissen selbst eine Größe darstellt, die in bestimmter Weise zur (Aufrecht)erhaltung der gesellschaftlichen Ordnung beiträgt. Dies gilt nicht nur für die gesellschaftlichen Interaktionen (Verwaltung, Wirtschaft, Beruf, Familie, ...), sondern in ganz besonderer Weise für die gesellschaftliche Identität als solche. Die moderne westliche Welt definiert sich aus einem freien Informationsfluss, an dem *alle* Teile der Gesellschaft teilhaben können (sollten). Dadurch werden moderne gesellschaftliche Strukturen mit ihren Werten (Freiheit, Demokratie, (Menschen)rechte, ...) erst ermöglicht. Für den Alten Orient gelten andere Verhältnisse. Auch hier spielt Information/Wissen eine wichtige Rolle, wenn es um das tägliche Leben geht, jedoch erlaubt die hierarchische Struktur der alten Gesellschaften nur eine sehr eingeschränkte 'direkte' Einflussnahme der Schrift bzw. von Schrifttum auf die Bildung oder Erhaltung der Gesellschaft oder ihrer Strukturen/Ordnungen.

„Es bleibt aber eine offene Frage, für welches Publikum diese so unterschiedlichen Erzeugnisse babylonischer Dichtkunst bestimmt waren. Hierfür gibt es nur wenige und vage Anhaltspunkte, ja wir wissen nicht einmal, in welchem Maße das allgemeine Publikum überhaupt Kenntnis von der schriftlichen Literatur haben konnte. Die Tatsache, daß nur die Schreiber lesen und schreiben

23 Black 1998: 26 (vgl. auch p. 45)

konnten, legt die Vermutung nahe, daß einige Werke lediglich zur eigenen Erbauung oder zum eigenen Vergnügen von ihnen verfaßt wurden. Sie dürften wohl kaum über die Schultore hinaus bekannt gewesen sein. Sicherlich gab es eine Art höfischer Poesie, und dann dürfen wir die Möglichkeit nicht außer acht lassen, daß die Dialoge vielleicht szenisch aufgeführt worden sind; einige Hymnen und Epen wurden mit Sicherheit an religiösen Feiertagen rezitiert, und weiter lassen einige Textstellen die Vermutung zu, daß auch der Kampf zwischen Marduk und Tiamat mimisch dargestellt worden ist. Aber in allen diesen Fällen wissen wir wiederum nicht, in welchem Umfang es der Öffentlichkeit gestattet war, hieran Anteil zu nehmen. Weiter dürfen wir wohl annehmen, daß es eine breitgefächerte und starke Überlieferung von Volksdichtung gab, die sich bis zu einem gewissen Grade schließlich auch in den frühen Dichtungen niedergeschlagen haben muß. Mit der Kassitenzeit allerdings dürfte diese volkstümliche Überlieferung abgerissen sein. Zurück blieb eine Literatur von hohem intellektuellem Anspruch, von Schreibergeneration zu Schreibergeneration weitergegeben, eine Literatur, die außerhalb dieser kleinen, hochgebildeten Gruppe kaum bekannt gewesen sein dürfte.²⁴

Während Schrift und Schrifttum in unserer Zeit unmittelbar auf die Gesellschaft einwirken können, kann dies für die Literatur des Alten Orients so nicht gesagt werden. Im Gegenteil: Literatur erscheint hier hauptsächlich als ein Produkt der Gesellschaft, das nur bedingt auf die Gesellschaft wieder zurückwirkt. Literatur übernimmt hier vornehmlich die Rolle einer *Konserve*, die zwar aus der Gesellschaft gespeist, jedoch ihr nicht direkt zugänglich ist. Aus verschiedenen Gründen erreicht sie die Gesellschaft unter bestimmten Umständen in einem bestimmten Umfang. Diese Gründe sind dann aber eher in der Absicht einer buchstäblichen 'Konsolidierung' gesellschaftlicher oder kultureller, aber in einem hohen Grade auch politischer Strukturen und Verhältnisse zu suchen, wiewohl reine Traditionspflege keine zu unterschätzende wichtige Rolle spielt. Man kann davon ausgehen, dass auf dieser Ebene der Umgang mit Literatur – sofern es um gesellschaftlich und kulturell relevante Stoffe und Inhalte ging, viele Parallelen zum Umgang mit Bildlichkeit und Bildern²⁵ aufzuweisen hatte; eine Verknüpfung die es ohnehin verdient, näher untersucht zu werden (s.u.).

Wir wollen den Gedanken der 'Konserve' nicht überbetonen – Literatur verdient es, in seiner künstlerischen Eigenschaft auch als Kunst ernst genommen und beurteilt zu werden -, jedoch müssen wir eindringlich darauf hinweisen, dass der konservative Charakter altorientalischer Literatur einen sehr dominierenden Faktor bei der Bewertung vorderasiatischen Schrifttums darstellt. Groneberg macht diesen Charakter zumindest für die von ihr als 'nicht-literarische Texte' (non-literary texts) bezeichnete Gruppe schriftlicher Produktion geltend, während sie den künstlerischen Charakter klar mit den sog. 'literarischen Texten' (literary texts) in Zusammenhang bringt.²⁶

24 Oates 1990: 204

25 Heinz/Bonatz 2002

26 Groneberg 1996: 60ff.

“Non-literary texts on the contrary memorize deeds or thoughts of an individual or a group which have to be written down for practical and mundane reasons only. The reason could be to pass a message to someone who is absent, to make certain that an object described should not be forgotten or that for other, mostly technical, reasons something should be exactly recorded. This is the case with lists, which are scribe's manuals, or with rituals and omens which are to be consulted or exercised in a concise, scientific way.

Many of these documentary texts such as omens and rituals must have been of general interest for the ancient community since they were included in the famous catalogue of *Texts and Authors*. This catalogue, though probably including real authors, does not indicate literariness of a text, but may be regarded as a sign of the importance of that text for the cultural and religious system of Ancient Mesopotamia. These texts are memorized because they have to be consulted according to a certain convention; other possible texts, such as notably the *ahû*-versions are excluded. The texts to be memorized serve to master the ancient world, and they are a cultural gift of the gods. Yet judged by the literary style of the group, they have only documentary character.”²⁷

Wir plädieren jedoch – aufgrund schon dargestellter und erschlossener aber auch noch aufzuzeigender ontologischer Gesichtspunkte – für eine grundlegende Berücksichtigung der bewahrenden Natur vorderasiatischer Literatur; umso mehr, da auch Groneberg selbst zugeben muss, dass selbst die Verschriftlichung künstlerischen Schrifttums erst aus einem Bedürfnis der Erhaltung kulturellen Erbes erfolgt ist.²⁸ Besonders interessant erscheint uns in diesem Zusammenhang ein Hinweis auf einen Gesichtspunkt, der für den altorientalischen Raum sicherlich seine Gültigkeit besitzt:

“For those attracted to it, an alternative critique can be found in the work of Marxist critics such as Lucien Goldmann for whom the author is a channel through whom the ideology of a particular social class or group is expressed or which reveals a collective consciousness of the reality of its socio-economic situation, its 'mental structure'”²⁹

Obwohl oft nur in Verbindung mit stilistischen Fragen erwähnt, tritt in der Diskussion nun immer mehr die Figur des Autors in den Vordergrund, und in der Tat ist er auch in vorliegendem Zusammenhang ein wichtiger Faktor, der ein differenziertes Verständnis von Literatur mitträgt. Während wir uns in der westlichen modernen Kultur schon gut an den Gedanken gewöhnt haben, dass der Autor eines Werkes alleinige Gewalt über sein Produkt hat, müssen wir feststellen, dass dies für altorientalische Verhältnisse gar nicht gelten muss und kann. Erstens erfolgt die sog. Emanzipation des Autors erst zu einem viel viel späteren Zeitpunkt in der (Literatur)geschichte³⁰, zweitens widerspricht das Konzept 'freier Gedanken', das mit der Etablierung des 'unabhängigen Autors' einhergeht³¹, zutiefst altorientalischer kultureller Auffassung.

27 Groneberg 1996: 61f.

28 Groneberg 1996: 61

29 Black 1998: 45

30 Sander 2008: 112; Wiemann 2001: 17ff.

31 „Vom modernen Autor heißt es nicht mehr, daß er (vorhandene) Gedanken in Worte kleidet, sondern daß er etwas ausführt, verwirklicht, gestaltet, was ihm (unausgeführt, unwirklich, gestaltlos) vorschwebt.“ (Hein-

Freiheit ja, jedoch nur in einem Netzwerk vorgegebener Wechselwirkungen und Abhängigkeiten. In einer sehr fein, eng und hierarchisch strukturierten Gesellschaft erweisen sich 'freie' und 'alternative' Konzepte nicht nur als störend, sondern werden grundsätzlich als bedrohlich und feindselig eingestuft, da 'neue' (im Sinne von *dem Wesen nach andersartige*) Strukturen immer mit *neuen* Ordnungen und damit folglich mit einer *neuen* Oberhoheit und in der assoziiert werden. 'Frei' kann aber auch gleichbedeutend mit 'außerhalb jeglicher Ordnung' und damit mit Unbeständigkeit und Untergang sein, da einem im *ordnungsfreien Raum* jeglicher Halt und Schutz abhanden kommen kann.

Besonders die Vorstellung, dass der autonome Autor eigentlich als *Ideenschöpfer* agiert, fordert in unmittelbarster Weise die Weltordnung des Alten Orients heraus, da ja alles den Menschen Gegebene aus den Händen der Götter kommt. Wir sprechen hier nicht von der schöpferischen Gestaltung eines Kunstwerks. Dies wäre als 'Gabe der Götter' durchaus mit altorientalischen Vorstellungen vereinbar.³² Es geht vielmehr um die ureigentliche Genesis von Stoffen, die eigentlich nur den Göttern vorbehalten ist.

“In archaic Mesopotamian society authors (in the sense of personally creative composers of literary texts) can seldom be recognized: writing is normally reserved to scribes and seldom to authors. It will be difficult to uncover the creation of a written poem, because the writing of a poem will normally have been the last step in a succession of oral transmittals.”³³

“The authors in the List of Authors ... range from gods and apkallū to real men. The line of gods and apkallū in the grey primordial world functioning as tradents of culture right down to the authors of *ludlul bēl nēmeqi* or the Epic of Gilgameš (in the SB version) shows that those authors did think themselves to be real authors, not scribes, transmitting culture on a "medium", the tablet, instead of only expressing it.”³⁴

Wer würde wohl meinen, dass gerade an dieser Stelle Parallelen zur Entwicklung des sog. westlichen, modernen Literaturverständnisses zu finden sind. Ausgerechnet Aristoteles, der als Begründer der Poetik des Abendlandes gilt, weiß darauf hinzuweisen, dass es bei der Dichtung eigentlich um die Nachahmung, die Mimesis geht³⁵, was sicherlich auf die weit verbreitete Haltung in der Antike - und im besonderen unter den Philosophen - zurückgeht, Natur und Umwelt als Quelle umfangreicher Erkenntnis zu betrachten und zu nutzen. In diesem Zusammenhang ist sicher auch der bei Aristoteles zentrale Imperativ der Metaphorik in der

rich Bosse in Wiemann 2001: 18)

32 Immerhin ist es denkbar, dass 'Autoren' im Auftrag oder auf Anregung der Götter, aber vielleicht auch als ihre Vermittler geschrieben haben, bzw. mit der Überlieferung von Texten von ihnen betraut wurden; vgl. dazu Black 1998: 43; Groneberg 1996: 61 Fn. 19

33 Groneberg 1996: 61; vgl. dazu auch Black 1998: 43

34 Groneberg 1996: 61 Fn. 19

35 Hummel 2008b: 76f.

Dichtung zu sehen.³⁶ Plato vertritt sogar die Idee, dass Dichtung ohnehin göttlichen Ursprungs ist.³⁷ Damit erfolgt schon in den Anfängen der abendländischen Welt eine starke Bindung an die bereits natürlich vorgegebenen Strukturen der wahrnehmbaren und nicht-wahrnehmbaren Welt, was auch Konsequenzen für die Ästhetik als solche hat (s.u.).

Kann man da noch überrascht sein, dass - scheinbar (oder ganz klar) analog zum altorientalischen Verständnis - Dichtung und Schriftproduktion nach der Antike im Abendland tatsächlich großteils in den Bahnen der Traditionspflege laufen und konservative Stoffe verarbeiten.³⁸ Bis zur Neuzeit (mit Gewichtsverlagerung aber auch darüber hinaus) scheint es auch im Westen ein vorrangiges Anliegen zu sein – sowohl unter christlichen als auch weltlichen Vorzeichen -, die (göttlichen) Ursprünge als Quelle der Kultur) in Ehren zu halten, bzw. die göttlichen Ordnungen zu respektieren und aufrechtzuerhalten, sie als festen Bestandteil der Kultur sicherzustellen. Dennoch verschiebt sich diese Entwicklung im Westen deutlich in eine andere Richtung. Sowohl Kultur und Tradition als auch Natur und Umwelt fungieren in der Moderne nicht mehr als unantastbare und unveränderliche Maßstäbe und Quellen geistiger und kultureller Aktivität, sondern werden zusehends zu einem 'Fundus', einem Vorratsspeicher für Konzepte und Ideen, die – gerade in der Literaturproduktion - unter Berücksichtigung sozialer, psychosozialer, wirtschaftlicher und politischer Aspekte in neue Beziehungen zueinander gesetzt werden.³⁹ Dadurch kommt es nicht nur zur Neukombination althergebrachter Inhalte und Stoffe, sondern auch zu einer Schaffung gänzlich 'neuen' Ideenmaterials, das zwar freilich auf Altem fußen kann, aber dies nicht notwendigerweise muss. Literatur leistet damit auch auf ideologischem und künstlerischem Gebiet das, was es auf rein wissenschaftlichem oder rein informativ-kommunikativem Gebiet leistet: Es trägt zur Fort- und Weiterentwicklung der Gesellschaft bei. Dies jedoch unter andern Vorzeichen als im Alten Orient. Während dort die Zukunft unter Erhalt der Vergangenheit gewährleistet wird, besteht hier der Auftrag, Altes zu nutzen und es mit bislang Fremdem zu Neuem zu formen. Dabei stehen die Gleichwertigkeit und Gleichberechtigung aller Ideen sowie der uneingeschränkte Zugang zu allem geistigen Gut als Garanten der (Be)förderung aufklärerischer (Grund)werte immer im Vordergrund.

Wie wir sehen können, hat Schrifttum also immer auch einen 'operativen Rahmen', und dieser Rahmen legt letztendlich fest, was Schrift und Schrifttum ist und sein darf. Das Schrifttum

36 Hummel 2008a: 44

37 Hummel 2008a: 42

38 Hummel 2008c: 83f.; Sander 2008: 112; Wiemann 2001: 18

39 Hummel 2008c: 85-93; Sander 2008: 111-125

des Vorderen Orients ist weder in eine 'aufgeklärte', bürgerliche oder irgendwie anderwärtig individualistisch ausgerichtete Gesellschaft eingebettet. Die Verhältnisse in Sumer, Babylon aber auch anderen vorderorientalischen Gesellschaften sind ohnehin selbst Gegenstand eingehender Studien, die immer wieder klar aufzeigen, dass bei allen Parallelen zu unserer Zeit die Einzigartigkeit und Unterschiedlichkeit der altorientalischen Welt sehr ernst zu nehmen sind.⁴⁰ Dementsprechend muss man auch berücksichtigen, dass 'Literatur' unter unterschiedlichen Bedingungen auch unterschiedlich 'funktioniert'.

3 ... und der Kunst, etwas auszudrücken

“... we need the label before the literary phenomenon can emerge as a topic to be talked about.”⁴¹

Während man sich offenbar einhellig im klaren darüber zu sein scheint, dass Poesie in jedem Fall eine besondere Form des Schreibens ist, macht man sich aber nicht allzu viele Gedanken darüber, warum das so sein sollte. Freilich steht dabei der künstlerische Aspekt stark im Vordergrund. Auch formalistische und strukturelle Aspekte sprechen dafür, dass gewisse Texte als 'poetisch' einzustufen sind. All die bisher zitierte Literatur geht auf diese und auch andere Gesichtspunkte ein und versucht, brauchbare Modelle der Systematisierung und Kategorisierung von Literatur und die Charakterisierung von Poesie zu entwerfen. Stellvertretend für die vielen Ansätze wollen wir zwei Stellungnahmen herausgreifen, die uns einen weiteren – und nach unserer Meinung entscheidenden - Anhaltspunkt für eine abschließende Bewertung liefern sollen.

“A precise visual structure by arrangement in strophes and a detailed "inner form" are important poetic features but do not exclusively mark poetics. We need the meta-level of mental assonances, the imagery, to recognize a literary text as a piece of art. This semantic device seems to be at the core of literary style.

A very dense literary style in written Akkadian literature is the lyric style in a completely closed system of dependencies of formal structure and content. Narrative style has passages of deep interdependencies, but also large sections constructed with formulae or large-scale repetitions, which then have the function to develop the plot. They stop the narrative to picture for the 'present' situation and to build up tension. Literary texts, which are marked by a dense cluster or interdependency of a formal structure, a concise "inner form" and especially a corresponding imagery, I would

40 Oates 1990; Postgate 1992; Klengel 1989

41 Terence Cave in Black 1998: 50

like to classify as poetic whereas texts with a lesser density and without any imagery I would propose to define as "only" literary."⁴²

"There is every reason to be encouraged by the various literary approaches evidenced in the last few years. Yet one aspect which might be considered crucial for the very literariness of literature, metaphorical language, has so far received very little attention. The richness of metaphor is a principal distinguishing feature between the high style and the prosaic"⁴³

Obwohl Groneberg am Ende ihrer Stellungnahme die 'Bildlichkeit' (imagery) als ein wichtiges Erkennungsmerkmal poetischer Literatur eingrenzt, besteht zwischen ihr – besonders im ersten Teil ihrer Ausführungen - und Black doch Übereinkunft in der Feststellung, dass die Metaphorik, die für Black synonym zur Bildlichkeit zu sehen ist⁴⁴, ein zentrales Element darstellt, das die 'Literarität' von Texten ausmacht. Damit ist auch ein Anknüpfungspunkt an die aristotelische Sichtweise auf die Poetik gegeben (s.o.), der uns jetzt zwar nicht weiter beschäftigen soll. Bemerkenswert ist aber schon die Tatsache, *dass* er sich ergibt.

Groneberg und Black argumentieren aus der Sache heraus und dies aus gutem Grund. Die Bildlichkeit – oder Metaphorik – hebt literarische Texte tatsächlich auf eine höhere Ebene des sprachlichen Ausdrucks. Dient die Bildlichkeit aber nun lediglich als wirkungsvolles Mittel dazu, einen Text künstlerisch oder gestalterisch aufzuwerten, ihn dadurch bloß 'schöner' oder 'erlebnisreicher' zu gestalten und ihn damit zu einer 'besonderen' schriftlichen Ausdrucksform neben einer vielleicht nicht so besonderen zu machen? Literatur oder Poesie wäre damit stark zweckgebunden orientiert – etwas 'ausgeschmückter' und 'erfüllter' zu gestalten -, dem künstlerischen Anspruch an Ausdruck Genüge getan und Literatur/Poesie zu einem Werkzeug – im wahrsten Sinne des Wortes – 'außerordentlichen' geistigen Schaffens stilisiert. Diese Sichtweise hat sicher ihre Berechtigung, denn es ist wirklich beachtenswert, was in der Literatur so alles an künstlerischem Können sichtbar wird. In unserer Betrachtung erscheint dieser Zugang jedoch 'verkürzt'. Er erfasst noch nicht die gesamte Bandbreite des Wesens von Literatur, d.h. von (künstlerischem) textlichem Gestalten, wie es sich uns möglicherweise präsentiert.

Wir haben zuvor schon von Traditionserhaltung, Festhalten an hergebrachten, bewährten Strukturen und einer allgemein dem Alten verpflichteten Haltung altorientalischen Wirkens und Schaffens gesprochen. Einem modernen aufgeklärten Geist, dessen Bewusstsein von Konzepten wie Fortschritt (auch im wahrsten Sinne des Wortes), vollständiger Unabhängigkeit des Individuums und der uneingeschränkten Freiheit von allem in allem durchtränkt ist, mag eine Geisteshaltung die lediglich *eine* Richtung der Entwicklung favorisiert und lieber

42 Groneberg 1996: 77f

43 Black 1998: 9

44 Black 1998: 51

zurück als nach vorne sieht, nicht nur befremdend, sondern auch suspekt und sogar bedrohlich erscheinen. Für den modernen Menschen steht diese, für ihn landläufig rückständige Haltung, oft in Verbindung mit negativen historischen und gesellschaftlichen Verhältnissen und Entwicklungen. Der Zeitgenosse des alten Vorderen Orients blickt hingegen offenbar in eine verhältnismäßig unbeschwerte Vergangenheit und konstatiert eher umgekehrt, dass die Gegenwart Nachfolgendes, das Zukünftige nichts weniger als stetigen Verfall aufzuweisen hat. Fortschritt und Blüte wird immer wieder in Zusammenhang mit der Einhaltung althergebrachter Ordnungen und der Beachtung ursprünglicher, gottgegebener Gesetze assoziiert.

Vor diesem Hintergrund mag es vielleicht nicht verwundern, dass man sich u.U. in vielen Bereichen, so auch in der Kunst und Literatur, sehr getreu an natürliche Vorgaben zu halten sucht. Allein schon aus pragmatischen Gründen ist eine Orientierung an der Natur oder bereits festgelegten Normen sehr erstrebenswert und vernünftig, da man – kulturelle Festlegungen im Bereich der Operativität von Bild und Zeichen vorausgesetzt - auf verhältnismäßige Eindeutigkeit bei der Informationsübermittlung zurückgreifen kann. Andererseits besteht ja auch in der Nachahmung der Natur ein gewisser künstlerischer Reiz, da die schöpferische Fähigkeit des Menschen im Angesicht der in der Natur anzutreffenden relativen Vollkommenheit und Schönheit in Form und Funktion herausgefordert wird und einen einzigartigen Impuls erhält, selbst geordnete bzw. ästhetische Strukturen zu schaffen. Schließlich jedoch stellt die Natur und Umwelt ein unerschöpfliches Gebiet bei der Erschließung von noch Unentdecktem dar.

“Our understanding of the Mesopotamians' use of metaphor depends on our comprehension of their use of sign and symbol. Their Weltanschauung was characterized by a world full of metaphors, constructed by the gods to communicate a meaning to human society when properly interpreted. Words signified things but things themselves had significance at another, higher level.

On the non-metaphorical level, there is no absolute reality but "that thinking makes it so". It is an accepted truth of anthropology that language orders the universe from a chaotic continuum into discrete words. It is not that we are dealing solely with the pre-logical "savage mind," but that we are not listening to the richly ambiguous multi-level meanings of the voice. ... texts were not read but were declaimed (*šasû*) and heard by listeners. Their mind-set was not programmed by the evenly spaced single clarity of the written word – they did not have a religion of the book. Their scientific literature may have been canonized but their religious and literary works were certainly not. Therefore, I believe that metaphorical definitions and theories related to the *word* will not advance our inquiries.”⁴⁵

Wir dürfen bei allem nicht vergessen, dass es bei der altorientalischen Literatur um eine Erscheinung geht, die ja erst verhältnismäßig kurze Zeit nach der eigentlichen 'Erfindung' und Einführung der Schrift selbst im Vorderen Orient auftritt. Dass mit Einführung der Schrift –

45 Westenholz 1996: 201

besonders auf kulturellem Gebiet – ein Prozess fundamentalen Paradigmenwechsels eingesetzt hat, muss wohl hier nicht allzu breit ausgeführt und diskutiert werden. Es versteht sich jedoch von selbst, dass dieser Wechsel alle Bereiche materieller, aber vor allem geistiger Aktivität betroffen haben muss.

„Vor Erfindung der Schrift waren Bilder entscheidende Kommunikationsmittel. Da die meisten Codes ephemere sind, so zum Beispiel die gesprochene Sprache, die Gesten, der Gesang, sind wir vor allem auf Bilder angewiesen, um die Bedeutung zu entziffern, welche Menschen seit Lascaux bis zu den mesopotamischen Ziegeln ihren Taten und Leiden gaben. ...

Der vor-moderne Mensch lebte in einer Bilderwelt, welche die »Welt« bedeutete. Wir leben in einer Bilderwelt, welche Theorien bezüglich der »Welt« zu bedeuten versucht. Das ist eine revolutionär neue Lage.“⁴⁶

An einer solch fundamentalen paradigmatischen Schnittstelle, die in einem zeitlich und räumlich verhältnismäßig zusammenhängendem Kulturraum, wie es das alte Vorderasien nun mal ist, in Erscheinung tritt, muss man damit rechnen, dass Früheres noch in Zukünftiges hineinreicht und ein abrupter Wechsel keinesfalls zu erwarten, wenn nicht sogar auch einfach nicht möglich ist.⁴⁷ Im Falle des Alten Orients ist er wahrscheinlich sogar gar nicht erwünscht.

46 Flusser 1995: 30f.

47 s. dazu Flusser 1995: 32ff.: „Der szenische Charakter der zweidimensionalen Codes hat eine spezifische Lebensweise der von ihnen programmierten Gesellschaften zur Folge. Man kann sie die »magische Daseinsform« nennen. Ein Bild ist eine Oberfläche, deren Bedeutung auf einen Blick erfasst wird: Es »synchronisiert« die Sachlage, die es als Bild bedeutet. Aber nach dem erfassenden Blick muß das Auge im Bild analysierend wandern, um seine Bedeutung tatsächlich zu empfangen, es muß die »Synchronizität diachronisieren«. ... Für Menschen, die durch Bilder programmiert sind, fließt die Zeit in der Welt, wie die Augen im Bild wandern: sie diachronisiert, sie ordnet die Sachen zu Lagen. Es ist die Zeit der Wiederkehr von Tag und Nacht und Tag, von Saat und Ernte und Saat, von Geburt und Tod und Wiedergeburt, und die Magie ist jene Technik, welche für so eine Zeiterfahrung angebracht ist. Sie ordnet die Dinge, wie sie innerhalb des Kreislaufs der Zeit sich verhalten sollen. Und die solcherart kodifizierte Welt, die Welt der Bilder, die »imaginäre Welt«, hat die Daseinsform unserer Ahnen während ungezählter Jahrtausende programmiert und geformt: Für sie war die Welt eine Menge von Szenen, welche magisches Verhalten fordern. Und dann kam es zu einem Umbruch, zu einer Umwälzung von so gewaltigen Folgen, daß es uns noch immer den Atem verschlägt, wenn wir das Ereignis selbst nach den sechstausend Jahren, die seither verflossen, bedenken. Man kann dieses Ereignis, wie es auf den »keilförmigen« mesopotamischen Ziegeln zu sehen ist, wie folgt illustrieren:



Die Erfindung der Schrift besteht nämlich nicht so sehr in der Erfindung neuer Symbole, sondern im Aufrollen des Bildes in Linien (»Zeilen«). ... Die Zeile, die in der Illustration rechts neben dem Bild steht, reißt die Dinge aus der Szene, um sie neu zu ordnen, nämlich um sie zu zählen, zu kalkulieren. Sie rollt die Szene auf und verwandelt sie in eine Erzählung. Sie »erklärt« die Szene, indem sie jedes einzelne Symbol klar und deutlich (*clara et distincta perceptio*) aufzählt. Daher meint die Zeile (der »Text«) nicht unmittelbar die Sachlage, sondern sie meint die Szene des Bildes, welche ihrerseits die »konkrete Sachlage« meint. Texte sind eine Entwicklung von Bildern, und ihre Symbole bedeuten nicht unmittelbar Konkretes, sondern Bilder. Sie sind »Begriffe«, welche »Ideen« bedeuten. ... Texte sind um einen Schritt weiter vom konkreten Erlebnis entfernt als Bilder, und »Konzipieren« ist ein Symptom einer weiteren Verfremdung als »Imaginieren«. Will man einen Text entschlüsseln (»lesen«), dann muß das Auge die Zeile entlang gleiten. Erst am Ende der Zeile hat man die Botschaft empfangen und muß versuchen, sie zusammenzufassen, zu synthetisieren. Lineare Codes fordern eine Synchronisierung ihrer Diachronizität. Sie fordern fortschreitendes Empfangen. Und das hat eine neue Zeiterfahrung zur Folge, nämlich die einer linearen Zeit, eines Stroms des unwiderruflichen Fortschritts, der dramatischen Unwiederholbarkeit, des Entwurfs: kurz der Geschichte. Mit der Erfindung der Schrift beginnt

Die Verhältnisse innerhalb der Erscheinung(en) und des Umgangs mit Schrift und Schriftlichkeit zeugen daher vielleicht auch (unbewusst) von dem Verlangen, Altes in neuen Formen halten zu wollen. Unerklärliche, unlogische und einfach oft nicht nachvollziehbare Erscheinungen und Entwicklungen sind dann oft die Folge, da man nicht genau abschätzen kann, in wie weit Interferenzen der Paradigmen für die Herausbildung vorliegender Phänomene verantwortlich zu machen sind. In jedem Fall gilt es, für die Signale, die auf vielen Ebenen ausgesendet werden, empfindlich und empfänglich zu werden und zu bleiben, da sich ein Gesamtbild oft erst über die Zusammenführung einzelner Elemente in ihrer Beziehung zueinander ergibt.

In diesem Zusammenhang wäre es dann wichtig, Literatur stärker als kommunikatives Mittel zu begreifen und zu untersuchen.⁴⁸ Dabei müssen die Funktionsweisen von 'Codes' und 'Zeichen' mehr berücksichtigt werden, um zu produktiveren Ergebnissen zu gelangen. Die aus einem solchen Studium gewonnenen Erkenntnisse werden dann dabei helfen, das eigentliche 'Verständnis' einer schriftproduzierenden Kultur zu erhellen, sondern auch dazu beitragen, das – besonders im Hinblick auf altorientalisches Schrifttum - stärkste Merkmal von Literatur und/oder Poesie, die Metaphorik/Bildlichkeit sowie auch andere Ausdrucksmöglichkeiten und -formen besser zu verstehen. Alles in allem erwartet da einen auch eine sehr stark kulturtheoretische Arbeit.

„Ein Code ist ein System aus Symbolen. Sein Zweck ist Kommunikation zwischen Menschen zu ermöglichen. Da Symbole Phänomene sind, welche andere Phänomene ersetzen (»bedeuten«), ist die Kommunikation ein Ersatz: Sie ersetzt das Erlebnis des von ihr »Gemeinten«.“⁴⁹

“With concrete metaphors concerning the definition of the universe and the knowledge of realia, whole semantic fields need to be analyzed, since the world view is culture specific. In this enterprise, we are aided by native texts – the ancient commentaries and the lexical texts which testify to the ancient scribes' language use. The first group demonstrates the elaboration of homonymic and synonymic principles, while the lexical texts from the late second and early millennia were organized on metonymic principles. Such an approach should be productive in the investigation of metal imagery in Mesopotamia.”⁵⁰

Dass man sich bei der Arbeit mit Literatur zwangsläufig auch mit Kultur(theorie) auseinandersetzt oder sogar -setzen muss, ist auch schon in der westlichen Literaturwissenschaft eine

die Geschichte, nicht weil die Schrift Prozesse festhält, sondern weil sie Szenen in Prozesse verwandelt: Sie erzeugt das historische Bewußtsein.“

48 neben schon aufgeführten Autoren besonders Wiemann 2001: 15-26

49 Flusser 1995: 31

50 Westenholz 1996: 201

anerkannte Erkenntnis.⁵¹ Immerhin ist ja Schrifttum ein kulturelles Produkt und muss daher auch nach kulturellen Gesichtspunkten bewertet werden.

Zusammenfassend wollen wir einige Gedanken von Volker Wiemann an den Schluss stellen, die wichtige Anhaltspunkte für einen gesunden Umgang mit Literatur beinhalten:

„Da uns Literatur, wie auch immer medial vermittelt, stets als Abfolge von Signifikanten entgegentritt und die Signifikate erst im Rezeptionsprozeß gebildet werden, muß, vor allem bei historisch oder kulturell distanten Texten, eine wissenschaftliche Lektüre immer nach den gängigen Signifikanten der Entstehungszeit und des Entstehungsortes fragen. Andernfalls handelt es sich um eine bloß *applizierende* oder *konkulturelle Lesart*, das heißt um eine Lektüre, die den Text unreflektiert den Normen und Werten des Rezipienten anpaßt. Natürlich wird man einem Text auch nicht gerecht, wenn man ihn ausschließlich auf die zu seiner Zeit im gewissermaßen statistischen Durchschnitt gültigen Bedeutungen festlegt, was im Einzelfall auch gar nicht immer zu leisten wäre. Zudem versucht Literatur ja gerade häufig, gewohnte Zuordnungen zwischen Signifikanten und Signifikaten zu durchbrechen und neue Zuordnungen zu schaffen. Um aber ein Bewußtsein von historischer oder kultureller Distanz und Verschiedenheit zu schaffen und damit auch die Möglichkeit, neue Erfahrungen aus Literatur zu gewinnen, ist eine *diskulturelle Lektüre* notwendig, also eine Lesart, die nicht von vorneherein die den Leserinnen und Lesern gewohnte Zuordnung von Signifikat und Signifikant vornimmt. So werden wir einem Text der Minne-Lyrik nicht gerecht, wenn wir einfach unsere heutigen Vorstellungen von Liebe auf den Text projizieren.“⁵²

Es drängt sich bei alledem ohnehin die Vermutung auf, dass die sehr stark ideologisch/kulturell motivierte Betonung der Bildlichkeit, die sich eben auch in der Literatur entsprechend manifestiert, überhaupt ein kennzeichnendes Merkmal (alt)orientalischer Ausdrucksweise und -form ist. Die sehr starke Verbundenheit mit der 'natürlichen' Umgebung bzw. den umgebenden Symbolen kann sehr wohl dazu führen, eine bestimmte 'allgemeine' Art der Verständigung zu entwickeln, die dann eben auf einer stark 'übertragenen' od. eben bildlichen Mitteilungsform basiert. Das Bildliche bildet dann eben einen festen Bestandteil jeglicher Art der Kommunikation. Ähnliches kann auch über etwaige strukturelle Aspekte der Sprache gesagt werden. Wer sich ohnehin an natürlichen Vorgaben orientiert, wird sicher keine Schwierigkeiten darin sehen, in der Natur beobachtbare Regel- und Gesetzmäßigkeiten auch auf den sprachlichen Ausdruck zu übertragen, oder ihn dort nachzuahmen. Damit wäre dann in jedem Fall gewährleistet, dass das bildhafte 'Denken' und '(Be)urteilen' auch über den sprachlichen Weg regelrecht verinnerlicht wird, da Sprache nicht nur Ausdruck ist, sondern seiner Natur nach auch prägend auf den Sprecher zurückwirkt. Damit wäre dann Symbolik und Metaphorik, od. Bildlichkeit im allgemeinen, sowie strukturierte Rede nicht etwa ein exotischer Zusatz der Sprache, wie er eigentlich oft im westlichen Kulturkreis angesehen wird, sondern ein fester Bestandteil der Sprache, die dann als Spiegel des kulturellen Bewusstseins fungiert. Was

51 vgl. dazu Becker 2008: 281-85; Wiemann 2001: 39ff.

52 Wiemann 2001: 39

'uns' heute als allzu besonders erscheint, hat vielleicht in einer bildlich orientierten Gesellschaft einen regulären Charakter, wobei es sicher auch hier Abstufungen gibt. Als gutes Beispiel können heutige orientalische Gesellschaften herangezogen werden, die zwar unter 'westlichem' Einfluss aber auch aufgrund veränderter gesellschaftlicher und kultureller Bedingungen sprachlich einiges an Metaphorik und Struktur eingeübt haben. Was dem Außenstehenden in oder an modernen orientalischen Sprachen oft allzu bildhaft, verblümt oder gar verspielt erscheint, hat seinen Ursprung oft gerade in einer unauflöslichen kulturellen Verbundenheit mit dem – wie es Vilém Flusser ausdrücken würde – 'Magischen', dem Mehr, dem in einem Sachverhalt unweigerlich mit Eingeschlossenen. 'Schönheit' ist dabei nicht – so wie im Westen oft postuliert – einfach 'sekundär', sondern wird als regulärer, erwünschter und erstrebenswerter Bestandteil der Kommunikation angesehen. Zweckdienlichkeit und Schönheit sind 'gleichberechtigt' im orientalischen Denken und Gestalten und damit auch in der Sprache; so wie es in der Natur, der Schöpfung auch zu beobachten ist.

Dies mag wohl einer der wesentlichsten Gründe dafür sein, warum bestimmte Form- und Stilelemente – besonders auch oder gerade eben in der altorientalischen Literatur – breit auf eine Vielzahl von literarischen Erzeugnissen verteilt anzutreffen sind und deswegen auch nicht nur *einer* bestimmten 'Gattung', oder einer literarischen *Gruppe* zuzuordnen sind. Von daher kann vielleicht über die altorientalische Poesie gesagt werden, dass sie mit Sicherheit formale, funktionale und andere Besonderheiten aufzuweisen hat. Die Frage ist bloß, ob diese Besonderheiten mit Charakteristika einer einem anderen Kulturkreis zugehörenden Schriftgattung, der westlichen poetischen - oder besser lyrischen – Literatur, so direkt vergleichbar sind. Das, was 'wir' unter Lyrik oder Poesie verstehen, existiert vielleicht irgendwie und irgendwo in der altorientalischen Literatur. Allerdings ist das, was 'wir' als Lyrik oder Poesie in der Literatur des alten Vorderasien zu identifizieren glauben, vielleicht eher etwas, wofür wir überhaupt noch keine Kategorie haben, oder sie nicht mehr haben. Solange dies so ist, wäre es sicher angebrachter, von der landläufig als 'Poesie' bezeichneten altorientalischen Literatur immer eher als dem zu sprechen, was es im konkreten Fall dann auch ist, einem Lied, Gebet, Gedicht oder dgl. Die Identifikation eines Werkes auf dieser Ebene ist insofern einfacher, da einem der *Inhalt* eines Dokuments bei der Evaluierung deutlich behilflich ist. Solange also noch unklare Verhältnisse vorherrschen, muss uns wohl – soweit es den altorientalischen Kulturraum betrifft - die Austauschbarkeit der Begriffe 'Literatur' und 'Poesie' erhalten bleiben. Bei der Evaluierung altorientalischer Literatur sollte man grundsätzlich ein Gefühl dafür entwi-

ckeln, welche Wechselwirkungen alle bisher besprochenen und dargestellten Gesichtspunkte miteinander eingehen. Es sind sicher oft mehrere Faktoren gleichzeitig, die bei der Beurteilung von beobachtbaren Phänomenen berücksichtigt werden müssen. Es kommt sicher darauf an, eine geeignete Auswahl dabei zu treffen, welcher Aspekt zu berücksichtigen ist und welcher nicht und in welchem Umfang dies geschehen kann.

II Das „Deborah-Lied“ I

Die vorliegende Betrachtung eines einigermaßen bekannten, aber dafür nicht weniger spannenden und außergewöhnlichen Textes der altorientalischen Literatur soll einen Beitrag dazu leisten, verschiedene Merkmale und Facetten, die bei der Auseinandersetzung mit einem 'Text' bedeutsam sind, bewusst zu machen und verstehen zu lernen. Es wird neben der Vermittlung von wichtigen Informationen, die sich im Rahmen der Aufarbeitung des gewählten, wohlgermerkt 'biblischen' Abschnitts (Richter 5) zwangsläufig ergeben wird, jedoch mehr darum gehen, das Wesen, die 'Natur' altorientalischer (im besonderen altorientalisch-lyrischer) Literatur besser zu verstehen. Verschiedene literarische Eigentümlichkeiten und Techniken bloß zu entdecken und sie zu registrieren und zu systematisieren, reicht bei weitem noch nicht aus, um sich der Vorstellung vorbehaltlos hingeben zu können, man hätte einen Text 'verstanden'. Gerade die Systematisierung kann erhebliche Verständnisprobleme verursachen, wenn man mit dem falschen System arbeitet oder aber auch einen grundsätzlich brauchbaren Ansatz falsch handhabt. Es wird daher sehr wichtig sein, sich zunächst ein adäquates Bild von den Produkten altorientalischer Dichtung zu machen, sich also mit dem eigenen, inhärenten System altorientalischer Literatur vertraut zu machen. Das bedeutet in erster Linie, dass man herausfinden muss, welche Ziele konkrete schriftliche Erzeugnisse überhaupt verfolgen und auf welchen Ebenen die verschiedenen Formen und Techniken des Ausdrucks überhaupt operieren. Auf diese Weise kann ein Text u.U. einer 'fairen', d.h. nicht von einseitigen modernen westlichen Sichtweisen voreingenommenen Bewertung zugeführt werden.

Wir wollen an dieser Stelle kein „richtiges System“ für die Aufbereitung altorientalischer Literatur liefern. Es gibt in der Tat schon genügend sehr gute und brauchbare Ansätze in der Literaturkritik, die in der vorliegenden Abhandlung auch angewendet werden. Entscheidend dabei ist ja immer, dass man nicht das Empfinden dafür verliert, wie 'weit' man sich bei der einen oder anderen Methode, sprichwörtlich, aus dem Fenster lehnt. Es ist überhaupt sehr wichtig, die Grenzen bestimmter Ansätze entschieden wahrzunehmen und sich auch im klaren darüber zu sein, wo bestimmte andere Zugänge überhaupt nichts verloren haben. Es geht in einem großen Maß darum, sensibel dafür zu werden, was der behandelte Text einem ohnehin 'selbst' zu sagen hat. Eine gesunde Hermeneutik, die auch eine ebenso gesunde Antenne 'nach außen' hat, d.h. auch interdisziplinär gut zurechtkommt, kann immer nur einen Gewinn bedeuten.

Die Auswahl eines 'biblischen' Textes ist nicht zuletzt darin begründet, dass ein solcher durch seine relative kulturelle 'Nähe' zu abendländischem westlichem Verständnis das Nachvollziehen bestimmter Muster erleichtern kann. Ein althebräischer Text ist darüber hinaus auch allemal ein dankbarer Kandidat für die Veranschaulichung unterschiedlicher Verhältnisse in der Antike, da nordwestsemitische Sprachen und deren kulturelle Einbettung ohnehin quasi an einer 'Schnittstelle' zwischen holistisch und zunehmend individualistisch geprägten Gesellschafts- und Denkstrukturen stehen. Auch bei Beibehalt holistischer Strukturen werden in sich ruhende, integrative Konzepte im Alten Orient im Laufe der Zeit immer mehr von solchen verdrängt, die – nicht zuletzt aus pragmatischen Gründen - auch 'fremde', oder äußerliche Einflüsse gewähren lassen (müssen) und den Weg für eine breite Ausdifferenzierung und Individualisierung auf vielen Ebenen öffnet. Die Zunahme der Etablierung und Verselbständigung von Kulturkreisen und Gesellschaftsschichten im Inneren, aber auch der zunehmende kulturelle und gesellschaftliche Druck 'von außen' spielen bei alledem eine entscheidende Rolle. Gerade die althebräische (biblische) Literatur bezeugt, erläutert und kommentiert in einer sehr einzigartigen Weise verschiedene Paradigmen(wechsel), und gerade das Thema des biblischen Buches Richter behandelt und beleuchtet hauptsächlich die politischen, gesellschaftlichen und nicht zuletzt (oder gerade) die religiösen und damit auch kulturellen Zustände und Entwicklungen seiner Zeit, so dass der ausgewählte Text in der Tat sehr viel Licht in die Fragen der Vorstellungen und Konzepte bringen kann und sich damit als eine Fundgrube für Hilfen zu einem besseren Verständnis von „Bildern“ unterschiedlichster Art erweist.

1 „Wie die Alten sangen ...“

Bevor wir den Text (Richter 5,1-31) in seiner Gestalt und seinem Umfang eingehend untersuchen, sind noch einige allgemeinere Beobachtungen vonnöten und angebracht.

Wie schon David Coogan am Beginn seiner Arbeit zum „Lied der Deborah“ festhält, erscheint der Text in seinem nächsten und näheren Umfeld ohne spezifische Zeitangabe oder andere wirklich eindeutige Hinweise auf nähere Umstände seiner Abfassung.⁵³ Die narrative Einleitung zum 'Lied' (5,1) bindet den lyrischen Teil jedenfalls nicht nur eng an die im Buch

⁵³ Coogan 1978: 143f. Die Formulierung **בַּיּוֹם הַהוּא** in 5,1 ist nicht wirklich ein eindeutiger Anhaltspunkt, da der Ausdruck in hohem Maße programmatisch an mehreren anderen Stellen im Buch zu finden und somit auch an dieser Stelle derart aufzufassen ist.

vorangehende Erzählung gleichen Themas und Inhalts (Kap. 4), sondern auch an den für das Gesamtbuch charakteristischen, 'chronistischen' Grundtenor an.

Die 'Zeitangabe' in 5,1 ist so beschaffen, dass durch sie ein primärer, sehr unmittelbarer zeitlicher Bezug zu den im Lied beschriebenen Vorgängen und Ereignissen angezeigt wird, so dass zwischen dem Geschehen und seiner lyrischen Verarbeitung ein durchaus kurzer Zeitraum vorstellbar ist. Die Formulierung relativiert aber auch einen 'genauen' Zeitpunkt um genau das Maß, das erforderlich ist, das Lied in einen sekundären, übergeordneten Rahmen einzubinden, der ein weiteres Zeit- und Ereignisfenster erfordert und in dem sich eine genaue Zeitangabe womöglich nur störend auswirken könnte. Ermöglicht wird diese potenzielle Dehnbarkeit durch den Charakter von *yōm*⁵⁴, das unterschiedlich ausgedehnte Zeiträume bezeichnen kann. Ein Hinweis auf eine bestimmte Zeit, wie er am Beginn des vorliegenden Liedes steht, bindet somit in erster Linie nachfolgende Ereignisse (relativ) unmittelbar an vorangegangene an und schafft auf inhaltlicher Ebene primäre Verknüpfungen. In einem chronistischen Kontext kann er aber durchaus auch einen (chronologisch-)exemplarischen Charakter entfalten, der auf einer sekundären, übergeordneten Ebene thematische od. systematische Verknüpfungen erlaubt. Der Bericht der Ereignisse wird in registrierender Manier in eine bestimmte Aufzählung oder Präsentation anderer Ereignisberichte eingereiht, um spezifische Aussagen machen und/oder Schlussfolgerungen ziehen zu können.

Der schon erwähnte 'chronistische Kontext' ist es auch, der für die Beschaffenheit und Existenz des letzten Verses der Dichtung (5,31) verantwortlich zeichnet.⁵⁵ Genau dieser letzte Teil – genaugenommen 31c – ist jedoch dafür verantwortlich, größere Zweifel an einer 'echten' bzw. ursprünglichen Einheit von Kap. 5,1-31 anzumelden. In Verbindung mit v. 1 offenbart v. 31 einen allzu 'redaktionellen Charakter', der nicht wegzuleugnen,⁵⁶ aber auch überhaupt nicht störend oder irritierend ist (s.u.).

⁵⁴ *yōm* hebt nicht so sehr den sukzessiv-fortschreitenden Aspekt hervor, der die Zeit vorrangig 'chronologisch' erscheinen lässt, sondern betont eher ihre segmentale bzw. partikuläre Natur, die Gliederungen, Ein- oder Zuordnungen ermöglicht. Es bezeichnet eher 'zeitliche Abschnitte' von charakteristischer Beschaffenheit. Die Aufmerksamkeit wird vom 'Ablauf' etwaiger Ereignisse auf ihre Auswirkungen, ihr 'Resultat' gelenkt. Als autarke chronologische 'Einheit' wird ein Zeitabschnitt somit zu einem 'Container' von Ereignissen, wobei letztere dann als 'Etikett' fungieren (können). Was in einem bestimmten chronologischen Rahmen passiert, kennzeichnet damit gleichzeitig diesen Rahmen selbst. (vgl. HALOT „יָוֹם“; TWOT „יָוֹם“)

Gegen eine ausgesprochen „spontane“ Abfassung der Dichtung spricht neben anderen Gründen in erster Linie die Komplexität und Vielschichtigkeit in der Verarbeitung der Dichtung (vgl. Coogan 1978: 144f.).

⁵⁵ Fokkelman (1995: 624) weist in seinem Artikel darauf hin, dass die erste 'Hälfte' dieses Verses (31ab) einen zusammenfassenden Charakter hat, der in der Tat als (eine) 'Moral der Geschichte' angesehen werden kann. Vor dem Hintergrund der Gesamtkonzeption des Richterbuches und der vorausgesetzten chronistischen Absicht kann man jedoch sicher auch den letzten Teil (31c) als eine Art 'Zusammenfassung' ansehen, so dass er zumindest in diesem Sinn eine engere Anbindung an das 'Lied' als solches erfährt.

⁵⁶ vgl. Coogan 1978: 144

Ob die Einleitung und der Schluss zum Gedicht, die klar narrativen Charakter haben, nun zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurden oder nicht, ist wahrscheinlich genau vor dem Hintergrund der redaktionellen Fragen zum Richterbuch als solchem zu diskutieren. Leider ist durch falsche bzw. einseitige Handhabung des Begriffs der „Redaktion“ einer großen Anzahl von Texten bislang viel Unrecht widerfahren, da man unter seiner Verwendung nicht nur die Klärung der Umstände, wie ein Text in seine überlieferte 'Form' kommt, vorangetrieben, sondern auch Tür und Tor für allzu spekulative Ansätze in diese Richtung geöffnet hat. Viele solcher Ansätze haben suggeriert, dass überlieferte Texte zwangsläufig 'verfälscht' sein müssen, da ja – nach modernem Verständnis - grundsätzlich nur der 'Autor' eines Textes die volle Gewalt über sein Werk hat und alle Abweichungen davon nicht 'ursprünglich', also nicht vertrauenswürdig sind.⁵⁷ Die strittigen Anteile (vv. 1 u. 31) der Dichtung beeinträchtigen das Gefüge und den Charakter des 'eigentlichen Lieds' in keinster Weise, sondern erweitern eher die Perspektiven in diesem Zusammenhang (chronistische Absicht). Grundsätzlich sollte auch bei Texten zunächst die 'Unschuldsvermutung' gelten, bis überzeugend (und vernünftig) nachgewiesen werden kann, dass wirklich korrumpierende od. irreführende Einflüsse vorliegen.

Die ganze Aufregung um etwaige Ergänzungen löst sich wahrscheinlich spätestens dann auf, wenn man sich vergegenwärtigt, dass 'Redaktionen' durchaus auch in einem überschaubaren, kurzen Rahmen 'möglich' sind und überdies auch oft 'bedürfnisorientiert' erfolgen können. Was würde dagegen sprechen, einen *Zeitgenossen* von Ereignissen, der eine 'Auswahl von Texten' zu einem bestimmten Zweck 'kompiliert', für die wie auch immer geartete überlieferte Form eines Werkes verantwortlich zu machen?

Durch den oben bereits getätigten Hinweis auf eine bestimmte Absicht (Chronik!) hätten wir ja schon zumindest ein 'Motiv' für die vorliegende Abfassung unseres Lieds. Dass es sich um einen Zeitzeugen, oder zumindest um eine Person handelt, die den Ereignissen sehr nahe steht, kann durchaus indirekt über sog. „(Finger)abdrücke“ in oder an einem in Frage kom-

⁵⁷ Konnte man nachweisen, dass jemand 'Hand angelegt' hatte, fühlte man sich frei, einen Text an weiß-welche Stelle der literarischen Galaxie zu teleportieren und ganze Jahrhunderte nur so purzeln zu lassen.

'Redaktion' kann aber *muss nicht* mit einer substantiellen Veränderung von Texten einhergehen. Sie erfüllt sogar oft den Zweck, einem Text einen Rahmen zu verleihen, in dem er besonders gut zur Geltung kommt, so wie das im vorliegenden Fall beim 'Deborah-Lied' höchstwahrscheinlich auch anzunehmen ist. Altorientalische Texte waren oft und ausgiebig Redaktionen ausgesetzt (vgl. Black 1998: 28ff.), ohne dass sie zwangsläufig 'Schaden nehmen' mussten. Die entscheidende Frage in diesem Zusammenhang sollte immer sein, ob und wo ein Text u.U. in seiner 'Integrität' beschädigt worden ist. Dies ist bei Richter 5 - bei den unumstrittenen lyrischen Anteilen (2-30) - zweifellos der Fall (Coogan 1978: 144f.; Globe 1974: 508, 511; Fokkelman 1995: 628).

menden Text (oder einer Textgruppe) ermittelt werden. Diese 'Abdrücke' sind genaugenommen sehr gut identifizierbare Kennzeichen, oder Merkmale, die ein Text trägt: Stil, Aufbau, Vokabular usw., also die ganze Palette der von der Literatur- und Textkritik untersuchten Eigenheiten von Texten. In dieser Abhandlung wollen wir dafür plädieren, dass jeder, wirklich *jeder* Text ein eigenes, charakteristisches 'Profil' aufzuweisen hat, dass ihm sowohl chronologisch als auch stilistisch seinen bestimmten Platz in der Geschichte und Literatur zuweisen kann. Dieses Profil kann jedoch nicht so absolut gefasst und so genau umrissen werden, wie es nun scheinen mag. Da besonders altorientalische Texte – eine zeitlich und geographisch sehr ausgedehnte und dabei ausgesprochen hohe 'kulturelle Grundintegrität' aufweisen, sind Aussagen bezüglich ihrer Beschaffenheit und Einordnung nur in wenigen Fällen *sehr genau* möglich. Der Großteil der Urteile, die gefällt werden 'können', sind jedoch – bei ordentlicher Auswahl und Handhabung der Paralleldaten aus anderen Quellen und – durchaus als *verlässlich* und *genau* einzustufen. Wir werden in der vorliegenden Arbeit genau das versuchen: Einem 'Profil' des „Deborah-Liedes“ nachzuspüren, das dabei behilflich ist, der Dichtung ein angemessenes 'Zuhause' zu verschaffen, fernab von wagemutigen Spekulationen hinsichtlich Entstehung und Überlieferung. In weiterer Folge sollte es dann auch möglich sein, den näheren Umständen letzterer auf die Spur zu kommen und vielleicht auch Aussagen über einen (od. mehr) 'Autor(en)' zu machen, der (od. die) dem Werk seine charakteristische Gestalt gegeben hat (od. haben). Jeder, der Hand an den Text gelegt hat, hat zwangsläufig auch seine (Finger)abdrücke am Text hinterlassen. Hat man erst einmal das Textprofil, ist es auch leichter, denjenigen zu finden, die dafür verantwortlich ist.

Alexander Globe fasst zum Thema Autorschaft und Textintegrität folgendes zusammen, was fürs erste einmal eine gute Sicht auf die Dinge darstellt:

“Past a certain point the evidence for the poem's unity ceases to be totally fortuitous. ... Because of the relative freedom of Hebrew prosody, it is possible that a later writer could have successfully added a bicolon here or there without disrupting the structural coherence of the poem. It is even conceivable that an entire strophe in the style of the original could have been added But it seems highly unlikely that many such additions could have been made without upsetting the balance of the work. It would have taken a poet of genius to make several piecemeal additions in the different styles of the various parts of the poem. The fact that the Song has a measure of narrative continuity would prevent the sort of arbitrary addition possible in a hymn like Psalm 148. In the final analysis, the stylistic coherence of Judges 5 gives the impression of a single poetic intelligence mustering all the craft at its disposal, always varying the technique, but often returning to devices used earlier. The Song was the work of someone either composing an original poem, or completely reworking an older piece.”⁵⁸

58 Globe 1974: 508

Dass eine Redaktion oder „Überarbeitung“ grundsätzlich möglich ist, ist nicht nur auf die allgemeine Erfahrung mit der Überlieferung von (altorientalischen) Texten zurückzuführen. Es gibt in der Tat auch 'innerbiblische' Hinweise auf 'ursprüngliche Versionen' von Texten. Damit soll nicht auf irgendwelche vermeintlichen „Dubletten“ hingewiesen werden, sondern auf Texte, die es tatsächlich gleichberechtigt *nebeneinander* gegeben haben muss.⁵⁹

Besonders *eine* Dichtung, die in diesem Zusammenhang sehr interessant zu sein scheint, verdient besondere Aufmerksamkeit: Das Lied in Exodus 15, auch bekannt als das „Meerlied“ oder das „Lied der Miriam“. Dort begegnet uns nämlich ein etwas außergewöhnliches Phänomen. v. 1 des Kapitels beinhaltet (zunächst erwartungsgemäß) eine Einleitung zum Lied und den Liedbeginn, die vv. 2-19 den 'Hauptteil' und der dann unmittelbar darauffolgende Abschnitt, vv. 20 u. 21, zunächst einen narrativen (20) und dann wieder einen lyrischen Teil (20 u. 21), die einen 'Abschluss' der besonderen Art darstellen. Ein wirklich richtiger Schluss sind die vv. 20f. nämlich nicht, da durch den 'narrativen Einschub' eher der Eindruck eines 'Durchstarts' erweckt wird, wodurch eine deutliche Zäsur entstehen und die folgenden lyrischen Zeilen dann einen sehr eigenständigen, 'isolierten' Charakter erhalten würden. Dieser könnte dann den ganzen Abschnitt regelrecht 'absetzen'. Als Schluss käme eher v. 19 in Frage, der mit dem v. 1 eine 'Inclusio' bildet und so zu einem in sich stimmigen Rahmen für die Gesamtkomposition beitragen würde.⁶⁰

59 Dem Begriff „Dublette“ haftet primär die unglückliche Konnotation der „Wiederholung“ und damit oft der „Redundanz“ an. Wer sog. 'Quellen' nachgeht, findet unter diesem Aspekt in 'Dubletten' tatsächlich Hinweise auf unspezifisch motivierte Ansammlungen vermeintlich 'identen' Materials. Die Identifikation einer Dublette ohne wirklich angemessene Analyse macht zudem nicht sehr viel Sinn. Immerhin ist es doch sehr reizvoll zu sehen, wie 'gleich' bzw. verschieden manche Doppelungen eigentlich wirklich sind. Textarbeit wird unter solchen Vorzeichen höchstens den Anforderungen bestimmter Modelle, jedoch nicht dem Bestreben, einen Text wirklich zu erschließen, gerecht. Dubletten haben unserer Meinung nach nur noch wissenschaftstheoretischen Wert. Wir wollen hier 'produktivere' Wege gehen und jedwede Texte nicht gegeneinander auspielen, sondern sie gebührend ernst nehmen und ihnen die Originalität zuerkennen, die ihnen auch zusteht.

In diesem Sinne wollen wir daher an dieser Stelle die beiden *Versionen* des Dekalogs in die Diskussion einbringen und bewusst offenlassen, ob wir sie als narrativ oder lyrisch betrachten. Beispiele für eindeutige biblisch-poetische, sich unterscheidende Versionen sind u.a.: 2. Sam. 22 u. Ps. 18 oder Ps. 14 u. 53.

60 Eine Inclusio käme auch mit vv. 20/21 zustande, und v. 20 wäre auch das narrative Gegenstück zur ersten Hälfte von v. 1, was wiederum die Ansicht stützt, dass der ganze Abschnitt tatsächlich einen Schluss für das Lied darstellt. Bei all diesen Konstellationen und Zusammenhängen kommt dem v. 1 eine Schlüsselposition zu, da er programmatisch für das Thema des ganzen Liedes erscheint. Wir wollen jedoch an dieser Stelle bewusst darauf hinweisen, dass die vv. 20 u. 21 durchaus ein gewisses Eigenleben entfalten, das seine Berechtigung zu haben scheint.

Es ist jedoch anzumerken, dass der schon erwähnte v. 19 in der Tat auch seinerseits ein durchaus dankbarer Kandidat für einen Schluss darstellt. Er korreliert nämlich auch gut mit v. 1. Hier lässt sich jedoch eine interessante Beobachtung machen. Die Deckungen kommen auf eine überraschende andere Weise zustande: Formal lässt sich eine Übereinstimmung mit dem zweiten Teil von v. 1 erkennen, stilistisch jedoch gibt es eine Deckung mit seinem ersten Teil. V. 19 weist nämlich markante narrative Züge auf (langkettiger Duktus, Einhaltung syntaktischer Normen, ...). Auf diese Weise wird der Charakter eines 'guten' Schlusses erzeugt: Auf der inhaltlichen Ebene wird eine Zusammenfassung, auf der strukturellen ein Ausklang im Stil der Einleitung geschaffen. Diese Art von Schluss korrespondiert mit der Ausprägung, die uns auch in Ri. 5,31 begegnet, und

Genau dieser letzte Teil (20/21) birgt sehr viele interessante Anhaltspunkte für die Annahme einer 'ursprünglichen Fassung', bzw. 'Parallelversion' der Dichtung: V. 20 und der Beginn von 21 stehen deutlich parallel zum ersten Teil von v. 1. Der lyrische Teil von v. 21 entspricht hingegen dem Liedanfang in v. 1. Betrachtet man letztere zwei Einheiten etwas genauer, wird man feststellen, dass diese beiden Teile eigentlich einen identischen 'thematischen' Charakter haben. Die *Erhöhung* Jahwes und die *Versenkung* seiner Feinde (im Meer) spannen sich über das gesamte Lied und werden auch mitunter im (nahezu) gleichen Wortlaut von vv. 1 u. 21 an verschiedenen Stellen im Text wiederholt.⁶¹ Man kann also durchaus formulieren, dass beide Teile eine Art Essenz oder komprimierten Gehalts des Themenstoffes darstellen. Während man es hinsichtlich des Teils in 15,1 durchaus bei diesen Bezeichnungen belassen könnte, ließe sich für das Gegenstück in 15,21 noch ein anderer Ausdruck prägen, der unserer Absicht zur Ermittlung einer 'Ursprungsversion' zuträglich ist: „Miniaturkomposition“. Er würde nämlich die offensichtliche, eigentliche Eigenständigkeit von v. 21 deutlicher zum Ausdruck bringen. Der davorliegende narrative Teil wäre damit eine Einleitung zu einem vielleicht 'ursprünglicheren' bzw. 'früheren' Lied, das – im schlimmsten Fall – tatsächlich nur aus diesem kurzen Stück bestanden haben könnte. Eher wahrscheinlich – da auch schon in Ex. 15 selbst veranschaulicht – ist, dass das lyrische Stück in v. 21 selbst das Kondensat einer umfangreicheren Dichtung ist, die jedoch nur programmatisch wiedergegeben wird.⁶²

Man könnte sich jetzt wieder zu der Ansicht hinreißen lassen, es lägen also doch Dubletten vor, was wir jedoch umgehend verneinen wollen. Es gibt nämlich (mindestens) eine Erklärung für das beobachtete Phänomen, dass unmittelbar auf eine umfangreiche Komposition eine ähnliche, oder im Grunde genommen sogar identische Version derselben folgt. Hebräische (und altorientalische) Textproduktion mag oft den Eindruck erwecken, sie sei in ihrer Ausprägung sehr genügsam und damit vielleicht auch 'flach'. Dies mag an einer stark vermittelten Unmittelbarkeit bzw. Nähe der Sprache(n) zu ihren Referenten liegen. Die Texterzeugung ist jedoch alles andere als 'simpel'. Es werden in der Tat u.U. einfache Mittel angewandt. Wer jedoch schon einmal gesehen hat, was 'einfache' Legosteine für Kunstwerke ermögli-

hier vor allem in 31ab: Dieser Teil ist ebenfalls in narrativem Stil gehalten, greift aber thematisch zusammenfassend auf den davorliegenden lyrischen Teil zu und hat damit auch Schlusscharakter. Beide 'Schlüsse' - Ex. 15,19 u. Ri. 5 – zeichnen sich durch lyrisch-inhaltliche Verarbeitung einerseits und narrative Ausgestaltung andererseits aus. Diese 'Zwitternatur' ist es auch, die letztendlich dafür verantwortlich ist, dass beide Teile nicht wirklich als rein 'lyrisch', bzw. rein 'prosaisch' zu kategorisieren sind. Sie sind letzten Endes beides: Der narrative Charakter ist nämlich zudem auch nicht so absolut ausgeprägt, dass er lyrische Ausdrucksweise komplett verdrängen könnte, und die lyrische Verarbeitung erweist sich nicht als so exklusiv, dass ein narrativer Duktus gänzlich auszuschließen ist.

61 z.B. in 15,2.4.7.19

62 Auf einen ähnlichen Sachverhalt scheinen Num. 21,17f. u. 1. Sam. 18,7; 29,5 hinzudeuten.

chen, wird sich eines Besseren besinnen. Denn genau *das* steckt hinter der vermeintlichen 'Primitivität': Das gewaltige Potential der unbegrenzten (Re)kombination primärfunktionaler, standardisierter (Grund)einheiten, welche die Schaffung (viel) komplexerer Strukturen ermöglicht. In unserem Fall bedeutet das, dass die bloße Aneinanderreihung zweier 'identischer' Einheiten nicht einfach eine einfallslose Wiederholung oder das Ergebnis eines redaktionellen Unfalls ist, sondern dass eine hohe Wahrscheinlichkeit besteht, dass sich jemand bei solch einer Anordnung etwas Bestimmtes gedacht hat. Was dies sein könnte, wollen wir im nächsten Block klären, der die schon aufgenommenen Fäden zusammenbringen soll und dabei behilflich sein wird, auch diese letzte Frage zu beantworten.

Es wurde schon weiter oben angesprochen, dass sowohl v. 19 als auch die vv. 20f. für einen Schluss des Liedes in Ex. 15 taugen. Beide Teile tragen einen narrativen Zug, der einen Abschluss kennzeichnen 'kann'. Wenn früher schon darauf hingewiesen wurde, dass sich die Verse 20f. vom Rest des Lieds 'absetzen', dann sollte das lediglich in Hinblick auf die deutliche Eigenständigkeit des lyrischen Teils in 21 verstanden werden, zu dem durch die davorliegende markant ausgeprägte 'Einleitung' übergeleitet wird. Natürlich ergibt sich bei solch einem Ansatz die Notwendigkeit, eine „Zäsur“ zwischen 19 und 20 anzusetzen. Wem es gefällt – und wer sich davon nicht abbringen lässt -, der kann sich hier festbeißen und die Zäsur als unerschütterlichen Beleg für eine 'absolute' Eigenständigkeit des Teils ansehen. Unserer Meinung nach ergibt eine bloße Wiederholung keinen wirklichen Sinn und stiftet nur Unfrieden in der Diskussion. Wir wollen in jedem Fall einen synthetischen Weg versuchen und sehen, ob es nicht eine 'integrative' Lösung gibt. Grundsätzlich ist es nämlich möglich, *beide* Schlüsse zusammenzubringen und von einer von Haus aus zusammenhängenden Abfolge auszugehen. Dies ist jedoch nur möglich, wenn man nachweisen kann, *was* die zwei Teile fundamental verbindet.

Im Grunde genommen sind die synthetischen Elemente zunächst eigentlich sehr offensichtlich: Zum einen wäre da die schon oft erwähnte Narrativität, die in beiden Teilen vorhanden ist und eine Verbindung. Des weiteren gibt es eine gemeinsame Art der Aufarbeitung des Liedstoffs: Beide Teile geben eine Zusammenfassung des Lieds, jedoch erfolgt die eine (19) quasi erzählerisch, die andere (21) in Form einer 'Nussschalendichtung'. Von diesem Blickwinkel aus betrachtet spricht eigentlich nichts gegen einen 'normalen' Übergang. Das eigentliche Problem stellt die (auch schon erwähnte) Zäsur (19/20) dar. V. 20 erweckt inhaltlich(!)

den Anschein, als ob ein neuer Abschnitt eingeleitet würde. Rein formal leitet das *waw-consecutivum* am Beginn jedoch überhaupt keinen 'neuen' Abschnitt ein (auch wenn das oft der Fall ist), sondern *verbindet* eher die zwei Abschnitte miteinander, was es ja in narrativen Ketten ohnehin zu tun pflegt. Die 'Kette' wird am Beginn von v. 21 fortgesetzt, so dass auch das „Minnied“ nun mit eingeschlossen wird. Der ganze Abschnitt (20/21) würde dann im Grunde genommen den vorangehenden insoweit 'ergänzen', als dass er das Ereignis des Singens an und für sich – unter Miteinbeziehung der damit verbundenen Umstände – und das Lied als solches zu einem untrennbaren Bestandteil der im Lied beschriebenen und schon zusammengefassten Ereignisse macht. Dies ergibt jedoch nur dann einen Sinn, wenn man sich vergegenwärtigt, wozu Schlüsse in der altorientalischen Literatur so alles gut sind, bzw. welche Aufgaben sie mitunter übernehmen können.

Seit P. J. Wiseman im Jahre 1936 zum ersten Mal seine Ideen und Gedanken hinsichtlich der Entstehung und Beschaffenheit der Genesis veröffentlichte, hat sich die biblische Forschung nicht gerade begeistert seiner Thesen angenommen, um zu untersuchen, inwieweit seine Erkenntnisse das Verständnis alttestamentlicher Texte erhellen könnten. Zwar ist man sensibler für die Merkmale und Einflüsse altorientalischer Schreibkultur geworden, doch man zögert, biblische Literatur in den Kreis der alten Traditionen aufzunehmen. Zu einnehmend erweist sich offenbar noch das allgemeine Urteil, dass die überlieferte Form alttestamentlicher Texte ohnehin nicht die magische Grenze der Wende zum 2. Jtsd. v. Chr. überschreiten 'kann'. So kommt es, dass Alttestamentler mit Begriffen wie „Kolophon“, „Stichwortverzeichnis“ u.ä.⁶³ tatsächlich nicht viel anzufangen wissen, während diese Begriffe Altorientalisten nicht nur geläufig, sondern sogar sehr vertraut und willkommen sind, liefern sie doch oft wertvolle 'Zusatzinformationen' zu einem Text, dem sie zugehören. Im Falle von Ex. 15 jedenfalls erwiese sich die Existenz eines Kolophons an den schon diskutierten Stellen auch als äußerst hilfreiche Erscheinung, die vieles aufklären würde, auch wenn eine solche Annahme auf den ersten Blick recht 'unorthodox' oder sogar 'weit hergeholt' erscheint. Ein etwaiges Kolophon würde sich dann von v. 18-21 erstrecken, ungeachtet des schon auffälligen 'Absatzes'. Wie schon zuvor erwähnt, können die vv. 19-21 sehr wohl miteinander in Verbindung gebracht werden. Ein Kolophon wäre nun das Schlüsselargument dafür, eine Verknüpfung auch 'inhaltlich' überhaupt vorstellbar werden zu lassen und plausibel zu begründen: Kolophone enthalten neben Angaben zu einem Verfasser und anderen Begleitumständen auch Inhaltsangaben bzw.

⁶³ Wiseman 1989: 67f., 71ff.

'Titel'. Inhaltsangaben/Titel haben grundsätzlich den Charakter von Zusammenfassungen, auch wenn sie nicht direkt als solche wahrnehmbar sind, da sie stichwortartig bzw. auszugshaft erscheinen (können).⁶⁴

In vorliegendem Fall wäre dann v.19 die (thematische) „Zusammenfassung“, die beiden folgenden Verse der Hinweis auf den „Autor“ und das 'Minilied' in 21 *ein* „Titel“. Der Titel könnte *theoretisch* auch in v. 19 stehen und ist *praktisch* auch dort - in abgewandelter Form - wiederzufinden.⁶⁵ Dass er klar in v. 21 steht hat nun eine besondere Bewandnis. Der Titel wird hier bewusst mit einem anderen als in v. 1 genannten Autor in Verbindung gebracht.⁶⁶ Der Titel wird bewusst exponiert präsentiert, um auf einen wesentlichen Sachverhalt aufmerksam zu machen: Miriam ist der Autor eines Liedes, welches seinerseits umfangreicher als die Angabe in v. 21 und überdies auch identisch mit ihr 'betitelt' ist. Der lyrische Teil in 21 ist aber auch gleichzeitig der Titel der Komposition von v. 1-18, was durch v. 1 belegt und durch v. 19 unterstrichen wird. Wir haben es also mit *einem* Titel *zweier* sich ähnelnder Kompositionen zu tun, die aber bei 'einer' Gelegenheit *zusammen* aufgeführt sind. Dies wiederum kann aber nur heißen, dass der Autor von 1-18 (diesmal Mose) dafür gesorgt hat, dass Klarheit über den Ursprung seiner Dichtung herrscht, auch wenn die Komposition in sich geschlossen ist und für sich alleine stehen kann. Wenn man will, kann man sagen, dass Mose deutlich das Urheberrecht des 'Stoffes' unterstreicht, ohne jedoch 'seiner' Version die Legitimität abzuspochen.

All dies mag überhaupt nicht verwundern, wenn man in Betracht zieht, dass der Abschnitt in Ex. 15,20.21 sehr detailliert das Zustandekommens 'einer' der beiden Dichtungen beschreibt: Die 'spontane' Version Miriams, die ursprünglicher zu sein scheint, fand als in sich geschlossene Komposition sicherlich im Volk großen Anklang und weitläufige Verwendung. Es ist – laut der Angabe in v. 20 - sogar nicht auszuschließen, dass auch das Volk an der Entstehung von Passagen mit beteiligt war. Das „Lied der Miriam“ war der „Gassenhauer“, ein 'Volks-

64 vgl. dazu Hunger 1968: 1-15; Leichty 1964: 147-54

65 An dieser Stelle muss nun kurz innegehalten werden: Ein Titel kann, jedoch *muss nicht* in einem Kolophon am Ende eines Textes stehen. Meist kristallisiert er sich erst in einem markanten Begriff, einer ausgeprägten Wendung oder einer anderen prägnanten syntaktischen Einheit (Klammer, Satz, ...) heraus und *kann* dann als Titel angesehen werden. Demgegenüber ist festzuhalten, dass Titel auch sehr gerne aus den *Anfangsworten* (od. dem 'Beginn') von Texten gebildet werden. Da wir in vorliegendem Fall *beide* Formen der Titelherausbildung (aus einer 'Zusammenfassung' *und* einem 'Auftakt') - noch dazu in übereinstimmender Form - antreffen, ist es berechtigt, weitere Überlegungen hinsichtlich der Sinnhaftigkeit einer solchen Anordnung anzustellen.

66 Dass wir den Autor am Beginn des Liedes in der Einleitungssequenz ausmachen können, verdanken wir der sehr genauen Beschreibung der 'Geburt' einer Dichtung in der Einleitungsequenz von V. 21: Es spricht nichts dagegen, dass ein Lied 'spontan' anlässlich eines besonderen Ereignisses aufgesetzt wird und dass der dazugehörige Autor in die Erörterung der Textgenese gleich mit erwähnt wird

lied' sozusagen. Mose hat sich die Beliebtheit und Verbreitung des Lieds sicher zunutze gemacht und eine eigene 'literarische' Version verfasst, die eine ganz bestimmte Form haben sollte. Geht man sogar – wie eben schon erwähnt - von einer 'offenen' Autorschaft aus, kann man sogar sagen, dass auch seine Dichtung ein 'Original' war, das eben unter 'seiner' Mitwirkung entstand, bzw. von ihm gestaltet wurde.

Wir haben uns nun sehr ausführlich mit Ex. 15 auseinandergesetzt, doch wollen wir betonen, dass alle Erkenntnisse, die wir aus einer solchen Betrachtung gewinnen konnten, einer Bewertung von Ri. 5 direkt zugute kommen. Ausgegangen waren wir von einer redaktionellen Gesichtspunkt und dort wollen wir auch wieder anknüpfen.

Auch in Ri. 5 haben wir es mit einem sehr interessanten Schluss zu tun, der gleichzeitig narrativ und lyrisch aufgearbeitet ist: v. 31ab kann hier als Zusammenfassung und eventuell als 'Titel' fungieren.⁶⁷ Es ist jedoch festzuhalten, dass auch hier der Schluss 'sehr eng' mit dem Hauptkörper verbunden ist.⁶⁸ Insgesamt scheint es so, als ob bei der alten hebräischen Dichtung die Funktion des „Kolophons“ etwas differenzierter zu sehen ist. Das Kolophon übernimmt hier neben registrierenden auch strukturierende, 'gestalterische' Aufgaben, da es formal (bes. strukturell), jedoch nicht unbedingt stilistisch (!) - oder wenn doch, dann auf sehr eigenartige Weise - in die Dichtung integriert wird. Wir werden daher auch an dieser Stelle dazu übergehen, uns von dem Begriff 'Kolophon' doch zu distanzieren, wiewohl wir zugeben müssen, dass er im Fall von Ex. 15 sehr brauchbar erscheint.⁶⁹ Wir wollen im Zusammenhang bei den letzten Abschnitten althebräischer Literatur – besonders von lyrischen Kompositionen – bei Bedarf eher von 'Schlussteilen', oder einfach '(Ab)schlüssen' reden, solange wir nicht genauer festlegen können, wie wir sie tatsächlich einordnen und bezeichnen können. In jedem Fall können wir jedoch deutlich erkennen, dass sie nicht bloß 'einfache' Schlüsse, lediglich 'abschließende letzte Zeilen' sind. Dazu sind sie inhaltlich und funktionell zu anspruchsvoll ausgearbeitet und verarbeitet und in der Folge unentbehrlich für den Gesamtaufbau der jeweiligen Dichtungen.⁷⁰ Sie sind im Grunde genommen als 'Bestandteil' der Texte untrennbar mit

67 Wie schon weiter oben erwähnt, käme für den Titel allerdings auch der Liedbeginn, also die ersten Worte/Sätze des Textes in Frage.

68 Der Übergang mit ׀ zeigt einen 'guten' Anschluss an. In Ex. 15,19 ist die Anbindung an den 'Haupttext' auch relativ eng: V. 19 wird durch ׀ eingeleitet, das einen sehr flüssigen Übergang schaffen kann.

69 Nimmt man eine Autorschaft Moses (unter den Vorzeichen seiner überlieferten Biographie) ernst, kann man sich schon vorstellen, dass die *Formatierung* des Textes einer 'professionellen' Gestaltung unterzogen worden ist. Sollte es sich beim Schlussteil in Ex. 15 nicht um ein 'echtes' Kolophon handeln, kann man zumindest annehmen, dass es einem solchen nachempfunden ist.

70 H. Hunger hat in der Einleitung zu seiner Arbeit (1968: 1-24) den Aufbau und die Beschaffenheit von altorientalischen Kolophonen eingehend beschrieben, und es lassen sich anhand der Beobachtungen keine unmittel-

ihnen verbunden.⁷¹ Dies wiederum würde aber eine (spätere) redaktionelle Hinzufügung eigentlich ausschließen.⁷²

Was nun noch übrigbleibt, ist die Klärung der Einleitungspassage. Es ist grundsätzlich ja nichts dagegen einzuwenden, dass die Prophetin Deborah das Lied in seiner überlieferten Fassung verfasst hat – unabhängig davon, ob es eine kürzere, 'spontane' erste Fassung davor gegeben haben mag oder nicht. Mehr Rätsel gibt eher der Hinweis auf, warum auch Barak in der 'Autorzeile' neben Deborah erwähnt wird. Ist er am Ende als Co-Autor anzusehen? Ein kleiner Hinweis auf Ex. 15,1(!) und Deut. 32,44 könnte in Verbindung mit einer Beobachtung allgemeiner Natur die eine oder andere Frage durchaus lösen.

telbaren Parallelen zwischen ihnen und den 'Schlüssen', wie wir sie in althebräischen Dichtungen finden, ziehen. Er weist jedoch darauf hin (p. 1, Fn. 2), dass es sehr wohl Beispiele für Schlüsse mit 'kolophonähnlichen' Inhalten gibt (Erra-Epos V 42ff.; Enūma eliš VII 146ff.), was im Hinblick auf unsere Untersuchungen sehr interessant ist und aufmerken lässt. Bei näherer Betrachtung des Inhalts dieser Abschnitte fällt auf, dass sie durchaus mit den hier diskutierten Schlussteilen korrespondieren. Es würde zu weit gehen, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede an dieser Stelle detailliert zu besprechen. Eine eingehende Untersuchung würde ohnehin eine eigene Abhandlung verdienen, die auch mehrere weitere Texte mit einschließen sollte. Ein erster Blick jedoch verrät, dass auch babylonisch-assyrische Literatur so etwas wie 'meta-explikative' Textbestandteile am Ende von Kompositionen kennt, wenn man sie so vorerst nennen darf. Die Informationen am Ende eines Textes 'über den Text' selbst können in den literarischen Traditionen von verschiedenen Ausgangssituationen oder unterschiedlichen Absichten herrühren. Dass es jedoch so etwas wie eine gemeinsame Gepflogenheit der 'Nachbearbeitung' von Texten im Rahmen der Kompositionen selbst gibt, ist schon an sich eine sehr aufregende Erscheinung.

71 Eine ausführlichere Darstellung diesbezüglich folgt im nächsten Unterkapitel.

72 Im Fall von althebräischer Poesie kann vielleicht ein Ansatz, der auf Erkenntnissen in Bezug auf die 'Textgenese' basiert, helfen zu verstehen, wie es zu den interessanten Ausprägungen der Schlussteile von Dichtungen kommen konnte

Laut der Angaben Watsons (1984: 66-86) folgt die Entstehung dichterischer Erzeugnisse einer Entwicklung, die von einem Übergang von 'mündlicher' zu 'schriftlicher' Produktion und Überlieferung gekennzeichnet ist. Vor Einführung der Schrift gab es eine Zeit, in der Dichtungen „oral“ verfasst und weitergegeben wurden. In dieser Zeit soll sich eine Technik ausgebildet haben, die es ermöglichte, kurze oder auch umfangreichere Stoffe problemlos in dichterische Form zu bringen. Durch die Anwendung „formelhafter“ Phrasen und Ausdrücke, die relativ beliebig miteinander kombinierbar waren, konnte man Werke unterschiedlichster Art und beliebigen Umfangs mit verhältnismäßig geringem Aufwand anfertigen. Dies erforderte natürlich in erster Linie ein gutes Gedächtnis, viel Erfahrung und Improvisationstalent. Schließlich jedoch konnte man auf diese Weise einfachere wie komplexere Stoffe unproblematisch bewältigen, wenn man ihre grundsätzlichen Aussagen und/oder Absichten kannte. So genügte es sicher, eine Begebenheit oder einen Sachverhalt im Kern mit Inhalt und Zielsetzung zu kennen, um daraus eine Komposition anzufertigen. Auf diese Weise war es auch sicher möglich, aus kleineren, einfach strukturierten Stücken, größere, komplexere Gebilde zu schaffen. Bei alldem spielte Metrum und Musik (Rhythmus) eine wesentliche Rolle. Eine solche Technik kann darüber hinaus auch erklären, wie es zu unterschiedlichen Parallelversionen *einer* Stoffbearbeitung kommen kann.

In Zusammenhang mit den hier näher untersuchten Beispielen (Ex. 15; Ri. 5) kann es sich bei den 'kompakten Elementen' in den Schlussteilen der Dichtungen (Zusammenfassungen und 'Minilied') sehr wohl um 'Rümpfe' od. Exzerpte von Dichtungen handeln, die am Ende einer Dichtung als Gedächtnisstütze als eine Art 'Prüfsummenregister' gedient haben, um sicherzustellen, dass die wesentlichen Teile und Punkte der Dichtung in den vorangehenden Teilen auch wirklich berücksichtigt worden sind. Unter diesem Aspekt kann das Ganze natürlich auch Kolophon-Charakter haben. Eine etwaige Querverbindung zu 'echten' Kolophonen müsste aber gesondert geprüft werden. Kann man die hier vorgebrachte Sicht aufrechterhalten, wäre das ein wirklich eindrucksvoller Hinweis auf ein 'sehr' frühes Datum dieser und anderer betroffener Dichtungen, die dann noch Spuren einer *oralen* Tradition tragen würden. Andererseits ist es jedoch nicht auszuschließen, dass die diskutierten Abschnitte auch schon Teile einer 'eigenen' *schriftlichen* Tradition sind, die entweder eine bestehende mündliche fortsetzt, auf ihr aufbaut und sie weiterentwickelt oder ganz oder ganz unabhängig von ihr läuft. All dies müsste noch eingehend untersucht werden.

An den angegebenen Stellen, die sich ebenfalls einleitend auf Lieder beziehen („Meerlied“ und „Lied des Mose“) erscheinen nämlich auch – fast schon stereotyp – immer *zwei* Parteien. Ist eine Mitwirkung des Volkes an der Entstehung des Lieds in Ex. 15 nicht auszuschließen (s.o.), kann dies für die Komposition in Deut. 32 schon nicht mehr mit Sicherheit gesagt werden. Es ist unwahrscheinlich, dass Josua sich an der Abfassung beteiligt hat, da das Lied den Charakter eines 'Vermächtnisses' hat, das überdies Teil einer ganzen 'Serie' von Nachlassdokumenten ist (Deut. 27,9-33,29), die Mose selbst (Deut. 31,9.24) niederschrieb, um Vorkehrungen für das Wohlergehen des Volkes nach seinem Tod zu treffen. Das Lied ist sehr eng mit diesen Anliegen verbunden, die sehr stark an die Person und Autorität Moses gebunden sind. Außerdem finden wir in Ex. 31,30 den Hinweis auf lediglich *eine* Person, Mose, von der das Lied ausgeht, was eine zweite Person zwar nicht automatisch ausschließt, ihre Relevanz jedoch deutlich relativiert. Ob schließlich Barak ein möglicher Co-Autor des Lieds in Ri. 5 ist, kann ebenfalls nicht gänzlich geklärt werden. Einerseits ist es schon denkbar, dass er als verantwortlicher Beteiligter - in Freude über und aus Dankbarkeit für den Ausgang der Ereignisse - seinen Beitrag zur Abfassung geleistet hat. Andererseits kann die Ode, die klar Deborah und Jael in den Vordergrund rückt, nicht gerade als Ausdruck einer allzu motivierten Mitarbeit Baraks angesehen werden. Gerade die Hervorhebung des Umstands, dass der Sieg durch „die Hand einer Frau“ errungen wurde, trägt eher die deutliche 'Handschrift' Deborahs.⁷³

Die in den drei Liedern angeführten 'Partner' in den Einleitungen müssen ja nicht unbedingt als *Nebenautoren* angesehen werden (obwohl eine Co-Produktion nicht auszuschließen ist). Sie können durchaus als einfaches *Gegenüber* verstanden werden, das auf mehreren Ebenen operiert: Auf der formalen Ebene liefert es das gern eingesetzte und dadurch auch oft belegte *Echo*, das für die sog. 'Wechselgesänge' erforderlich war.⁷⁴ Auf der inhaltlichen Ebene unterstreicht es die in den Dichtungen oft angelegte Dualität, die auf verschiedene Sachverhalte abzielt.⁷⁵ Durch die Wahl eines 'ganz bestimmten' Partners können auf syntagmatischer Ebene ganz gezielte (ergänzende) Zusatzinformationen vermittelt werden.⁷⁶

⁷³ s. Ri. 4,8f.

⁷⁴ Ex. 15,20f.; vgl. dazu Idelsohn 1992: 20f.

⁷⁵ Entweder ist sie Ausdruck der Beziehung – etwa zw. Gott und seinem Volk (Ex. 15; Deut. 32) oder zw. einzelnen oder Gruppen untereinander (Ri. 5) –, der Polarität – 'Freund – Feind' (Ex. 15; Ri. 5), 'Segen – Fluch' (Deut. 32) – oder dgl.

⁷⁶ So erscheinen in Ex. 15 die Paare 'Mose – Söhne Israel' (v. 1) und 'Miriam – Frauen' (vv. 20f.) als Ausdruck des Verhältnisses 'FührerIn – Volk', und in den anderen beiden Liedern treffen wir die Paare 'Mose – Hosea (Josua)' (Deut. 32,44) und 'Deborah – Barak' (Ri. 5,1) als Beispiele für die Präsentation eines 'Führer-Gespans' an. (Bezieht man die zwei Paare von Ex 15 noch überdies *aufeinander*, erhält man auch hier über eine Art Parallelismus die Konstellation eines 'Führungsduos'.) Allen drei Texten ist jedoch gemeinsam, dass sich die jeweils genannten 'Partner' zwar immer *gleichwertig*, jedoch nicht unbedingt *gleichberechtigt* gegenüberstehen. Darüber hinaus ist auch einer der beiden Parteien immer ein Prophet. Eine weitere Untersuchung muss-

Man kann also erkennen, dass die Einleitungspassagen durchaus auch in enger Verbindung zu den Dichtungen selbst gesehen werden können. Es ist sicher nicht zu weit hergeholt, wenn man postuliert, dass auch sie einen wesentlichen Bestandteil der Dichtung darstellen. Dies gilt im Besonderen für Ri. 5, da hier die in der Einleitung durch die Namen bereits angelegte Dualität überdies Teil der Diktion der Dichtung ist.⁷⁷

Wir können also unser Bild hinsichtlich der Ursprungsform und Gestaltung des 'Deborah-Lieds' (Ri. 5) auf folgende Weise abrunden:

Die Einleitung (v. 1) *kann*, jedoch *muss nicht* später zum Lied hinzugefügt worden sein (sofern man überhaupt davon ausgeht, dass das 'Lied' (vv. 2-30) überhaupt ein wie auch immer geartetes 'Eigenleben' führt). Es spricht einiges dafür, dass sie sogar Teil der Komposition selbst ist (s.o.). Ähnliches gilt für den Schluss (v. 31), wobei man darauf hinweisen muss, dass v. 31ab durch formale und inhaltliche Komponenten viel stärker in die Komposition eingebettet ist (s.o.) und so gut wie sicher von Anfang an im Lied integriert war.⁷⁸ Lediglich v. 31c zeigt eine klar abgesetzte Stellung und lässt am ehesten an eine redaktionelle Bearbeitung denken. Dieser Teil würde mit v. 1 quasi eine 'redaktionelle Klammer' bilden. Ein etwaiger 'Redaktor' wäre dann wohl auch für die Form des vorangehenden Kapitels verantwortlich. Ri. 5,2-31ab wäre dann wohl als in eine Rahmenerzählung „eingebettete“ Komposition zu bezeichnen.⁷⁹ Vv. 1 und 31c wären redaktionelle Teile, wobei v. 1 als ursprünglicher Bestandteil des 'Lieds' redaktionell überarbeitet worden sein kann. In einem solchen Fall käme durchaus Deborah selbst als 'Autorin' für das Lied in Frage.

te klären, was man von alldem halten soll. In jedem Fall ergibt sich jedoch immer ein Verhältnis, in dem quasi ein Primus in den Orchestermusikern eine sinnvolle Ergänzung bzw. Erweiterung findet. Wir wollen dieses beobachtete 'Autoritätsgefälle' zunächst lediglich als Hinweis auf die vorherrschenden Verhältnisse bei der Abfassung werten und daraus schließen, dass der Erstgenannte bei den Paaren als der Hauptverantwortliche für das Zustandekommen die Dichtung zu sehen ist.

77 Fokkelman 1995: 600: "The first strophe applies a binary principle in several ways. Many words are repeated, and the others use a synonym within the framework of *parallelismus membrorum*. All the cola have two words; their accents coincide with metrical stresses. There is, however, one exception, the very first colon [v. 2a]. ... The number of three words has come about because the root פִּרְעַ is repeated as an internal object. In this way the poet flaunts one application of his binary technique, which is the foremost characteristic of his style and occurs throughout the entire poem; it could be called 'direct doubling.'" [unsere Anmerkung]

78 Vgl. dazu unbedingt die Ausführungen am Ende von II.2.h

79 Fokkelman 1995: 596. In einem solchen Fall würde sich V. 31c dann aber auf den Gesamtkomplex von Ri. 4-5 erstrecken, da sich der Abschlussatz auf die 'ganze' Erzählung bezieht (vgl. Kap. 3,11.30; 8,28). Auch Ex. 15,20f. und Deut. 32,44 zeigen diese starken 'redaktionellen Züge' und sind dadurch auch mit den jeweiligen Einleitungen (Ex. 15,1 bzw. Deut. 31,30) eng verbunden. Diese 'Klammern' sind ein Beleg für eine offensichtlich übliche 'Formatierung' von Texten (besonders wenn sie in Prosa eingebunden sind). Eine ähnliche Klammerung ist auch für andere Abschnitte bekannt (vgl. Gen. 17,23.26f. - Ex. 36,1; 39,32 - Jos. 4,19b; 5,10f. - Ri. 13,24; 16,31 u.ä.).

Eine weniger komplizierte Rekonstruktion der Verhältnisse ginge davon aus, dass der komplette Teil - Ri. 5,1-31 und 4,1-24 - gänzlich aus 'einer' Hand stammen. Damit wären dann eine ganze Reihe von Positionen miteinander versöhnt, man müsste die Teile nicht mehr zergliedern, sie wären dann maximal jeweils einer *kompositorischen* und einer *redaktionellen* Gestaltung zuzuordnen. Der sog. Redaktor wäre dann auch gleichzeitig 'Autor'. Deborah würde in diesem Fall zwar nicht als Verfasserin der *überlieferten*, jedoch einer etwaigen 'ursprünglichen' Fassung der Dichtung in Frage kommen. Die Aufgabe oder Stellung des 'Redaktors' sollte in einem solchen Fall jedoch nicht überschätzt werden. Er wäre dann nicht ein typischer historischer Chronist, sondern eher ein historiographischer Kompilator, der eine bestimmte Absicht mit der Aneinanderreihung bestimmter Sachverhalte, Ereignisse und Figuren im Richterbuch verfolgt.⁸⁰

Viele Zusammenhänge werden letztendlich erst dadurch klar und nachvollziehbar, wenn man das Wesen der Diktion besser versteht. In vorliegendem Fall wird es helfen, sich Gedanken darüber zu machen, in welchem Verhältnis 'Prosa' und 'Lyrik' zueinander stehen und wie sie miteinander korrespondieren. Erst dann können auch wirklich 'verbindlichere' Aussagen gemacht werden.

2 Der „Stoff“, aus dem die Helden sind

Grundsätzlich ist zu Beginn einer eingehenden Analyse eines Textes anzumerken, dass vieles sicher schon an anderer Stelle (genau so oder zumindest ähnlich) dargestellt oder formuliert wurde.⁸¹ Die Absicht der folgenden literarischen Analyse ist daher weniger, 'Neues' zu Grammatik, Aufbau und Aussage des Deborah-Lieds anzumerken, als viel mehr bereits Bekanntes so miteinander in Beziehung zu setzen, dass 'neue' Aussagen bezüglich der *Funktionalität* von Begriffen, Fügungen, Figuren und Strukturen gemacht werden können. Die so gewonnenen Erkenntnisse sollen helfen, Muster für die Abfassung und Verarbeitung von Texten sichtbar zu machen. Bereits isolierte und identifizierte grammatikalische und stilistische Elemente können dann besser zu- und eingeordnet werden, und es wird dadurch auch ermöglicht, die eine oder andere 'neue' Gesamtaussage in Bezug auf die Dichtung zu formulieren. Darüber

⁸⁰ Dies wird nicht zuletzt in der wiederkehrenden Phrase „kein König in Israel“ (Ri. 17,6; 18,1; 21,25) und den Redewendungen „jeder tat, was in seinen Augen recht war“ (Ri. 17,6; 21,25) bzw. „die Söhne Israel taten (weiter), was böse war in den Augen des HERRN“ (Ri. 2,11; 3,7.12; 4,1; 6,1; 10,6; 13,1) deutlich.

⁸¹ Coogan 1978; Fokkelman 1995; Globe 1974; im folgenden wird gerne und oft aus diesen drei Arbeiten, die zwar vielleicht nicht repräsentativ, aber dafür umso nützlicher sind, zitiert bzw. auf sie Bezug genommen.

hinaus sollte es dann auch möglich sein, allgemeinere Aussagen über den Text als solchen zu machen, die es ermöglichen, ihn als Ganzen besser einzuordnen.

Des Weiteren wollen wir auch darauf hinweisen, dass alle hier angeführten Texte und Textteile (so wie bisher) in ihrer - soweit möglich - 'ursprünglich' rekonstruierbaren, 'vormasoretischen' Form (d.h. zunächst einmal einfach nur 'unpunktiert') wiedergegeben werden, auch wenn wir eigentlich dem sog. „Masoretischen Text“ im großen und ganzen folgen. Dies erleichtert nicht nur die Arbeit an und mit dem Text in der vorliegenden Abhandlung, sondern hilft vor allem bei der Schärfung des Blicks für wesentliche Merkmale und Besonderheiten althebräischer Texte.⁸²

Schließlich wollen wir auch darauf hinweisen, dass wir nachfolgend auch einer Konvention folgen wollen, die Wert darauf legt, dass Bezeichnungen für (lyrisch-)literarische Einheiten auch wirklich sauber voneinander getrennt werden. Wir unterteilen daher hier *poetische* Verse, die nicht immer dem Umfang *biblischer* Verse folgen (ihnen daher auch nicht entsprechen müssen) in „Kola“ und diese wiederum – bei Bedarf – in „Hemistiche“. Zur besseren Unterscheidung wollen wir daher die 'poetischen' Verse als „Zeilen“ bezeichnen und die biblischen einfach als „Verse“. Mehrere Zeilen ergeben in der Folge „Strophen“ und diese bilden schlussendlich „Stanzen“.⁸³

Wir beabsichtigen darüber hinaus einen direkten Vergleich zwischen sog. 'prosaischen' und 'lyrischen' Stil vorzunehmen. Bei der Durchnahme von Ri. 5 wird es also oft darum gehen, sein Verhältnis zu Ri. 4 zu ermitteln. Dabei kommen die gewonnenen Erkenntnisse aus der Untersuchung der schon oben erwähnten 'Funktionalität' diesem Zweck zugute. Sie werden darüber hinaus auch helfen, den Einsatz von Symbolik/Metaphorik bzw. 'Bildlichkeit' überhaupt eingehender zu studieren. Wir erachten Bildlichkeit in der altorientalischen Literatur als einen Schlüsselfaktor zur Aufklärung struktureller und stilistischer literarischer Formen.

a Form und Farbe

Jan P. Fokkelman hat eine wirklich bemerkenswerte Arbeit geleistet, den Text von Ri. 5 eingehend zu analysieren und zu bewerten. Aus seiner Abhandlung (*The Song of Deborah and*

⁸² Damit wollen wir einer Gewohnheit folgen, der zwei der zuvor erwähnten Bearbeiter auch verpflichtet sind: Coogan 1978: 145 Fn. 10; Fokkelman 1995: 596 Fn. 2.

⁸³ s. Fokkelman 1995: 596 Fn. 2 u. Watson 1986: 11-15: gemäß Fokkelmans Untersuchungen enthält das Deborah-Lied demnach 864 Silben und 352 Wörter in 108 Kola, 50 Zeilen („verses“), 20 Strophen und sieben Stanzen (p. 595f.). Im folgenden wollen wir auch dieser Ein- und Aufteilung folgen und den Text von Ri 5 dementsprechend portioniert präsentieren.

Barak: Its Prosodic Levels and Structure, 1995) stammt auch folgende Übersicht, die hier übersetzt und anschließend auch erläutert werden soll:⁸⁴

<i>Stufe</i>	<i>Beschreibung</i>	<i>Stanze(n)</i>	<i>Vers(e)</i>
E	Ankündigung/Forderung eines Lieds	Ia	2-3
0 („Null“)	Theophanie als Hintergrund	Ib	4-5
A	Stagnation, innerer Kampf	IIabc	6-8
E'	Aufforderung zum Anstimmen eines Lieds	IIIa	9-11c
B	Mobilisierung	IIIb-IVc	11d-18
C	Kampf und Niederlage	Vabc	19-22
E''	Forderung eines Fluchs	Vd	23
D	Jaels Handeln	VIabc	24-27
D	Das Warten der Mutter Siseras	VIIab	28-30
E'''	abschließender Wunsch	VIIc	31ab

Tabelle 1

Getragen wird diese Einteilung von einem Rahmen, der – aufbauend auf den literarischen Einheiten (s.o.) - das ganze Lied in drei große Abschnitte gliedert: vv. 2-8, 9-23, 24-31. Der erste Abschnitt umfasst damit die Stenzen I (2-5) und II (6-8), der zweite die Stenzen III (9-13), IV (14-18) und V (19-23) und der letzte die Stenzen VI (24-27) und VII (28-31b). Die grundsätzlich chronologisch angelegte Abfolge von Ereignissen und Szenen im Lied wird an zwei bestimmten Stellen von 'Einschüben' durchbrochen, die den scheinbar unerbittlich anmutenden Erzählfluss stocken lassen und als Gegengewicht zur 'Handlung' die Ereignisse quasi kontrastieren und kommentieren. Auch am Beginn und Schluss der Dichtung sind Teile zu finden, die das gesamte Lied gleichsam 'einrahmen'. Zusammengenommen bilden diese Einheiten die in der Übersicht angesetzte Stufe E des „hymnischen Präsens“⁸⁵, die vor allem eine Reihe von illokutiven Formen beinhaltet.

Das *hymnische Präsens* erfüllt in der vorliegenden Dichtung sicherlich zwei Aufgaben. Zunächst steht es im Dienste des lyrischen Ausdrucks und verdeutlicht dadurch (immer wieder) die eigentliche Absicht des Lieds: Lobpreis Jahwes ob des Siegs über die Feinde. Interessant ist dabei, dass das Lied zwar *Helden* hervorhebt (Deborah, Jael, Barak, ...), ihre 'großartigen Taten' jedoch stets maximal als *Mitwirkung* zum Sieg würdigt. Selbst die mutige Tat Jaels er-

⁸⁴ Fokkelman 1995: 599 Fig. 1

⁸⁵ Fokkelman 1995: 596 (Fn. 5!)

scheint eigentlich unter dem Aspekt einer 'Nachlese', da der entscheidende Kampf zu diesem Zeitpunkt schon längst entschieden ist. Das Augenmerk des Lieds liegt also in erster Linie auf der Erhöhung Jahwes und erst in der Folge auf der Ehrung seiner Getreuen. Wie wichtig dem Autor der Schwerpunkt auf der Ehrung des 'Bundesgottes' ist, zeigt nicht nur die häufige Verwendung seines Namens (Jahwe) in den 'hymnisch-präsentischen' Teilen und auch im restlichen Lied, sondern auch der Umstand, dass ihm eine ganze Strophe gewidmet ist, die einen derart besonderen Charakter hat, dass sie gar nicht in das *chronologische* Konzept der Dichtung passt und somit unter der Bezeichnung „Stufe 0“⁸⁶ steht. Diese Sequenz unterstreicht durch ihren Gehalt und ihre Beschaffenheit das Anliegen, das in E zum Ausdruck kommt. Durch ihre eindeutig präteritale Markierung - bei gleichzeitig enger Verbundenheit mit E - offenbart sie aber auch das 'zweite Gesicht' des hymnischen Präsens, bzw. die andere Rolle, die es im Lied spielt: Es wird rein syntaktisch eingesetzt, um einen deutlichen Kontrast zum 'Früheren' zu erzeugen.

Obwohl diese ursprünglichere oder 'eigentliche' Funktion der Gegenwart zunächst eher unspektakulär oder 'normal' erscheinen mag, übernimmt es (das hymnische Präsens) genau in dieser Rolle - der Kontrastierung – eine weitere, sozusagen 'erweiterte' stilistische Aufgabe unter dem Aspekt des lyrischen Ausdrucks. Die Teile des hymnischen Präsens werden – nicht nur in der 'Theophanie', sondern auch in den anderen Stufen - einer Art 'geschichtlicher Rückschau' gegenübergestellt, die (weitestgehend) unter Verwendung des Präteritums abgewickelt wird. Der Lobpreis unter allen seinen Gesichtspunkten entfaltet eine gewaltigere und prächtigere Kraft im Ausdruck. Der 'erzählte' Stoff erweitert und bereichert den Ausdruck in den präsentisch markierten Teilen, da er ja auch quasi die Grundlage für sie darstellt: Die in den erzählten Teilen erzeugte und dargestellte Beklommenheit und Dramatik lässt den darauffolgenden – oder (immer wieder) aktuellen – Triumph nur noch herrlicher und befreiender erscheinen. Ohne die geschichtlichen Vorkommnisse gäbe es ja keinen Grund zum Jubel, doch die Ereignisse liefern eben nicht nur einen Vorwand, sondern lassen erkennen, *wie* herrlich das Handeln Gottes war und ist, aus welch widrigen Umständen er in der Lage ist, seine Getreuen auf wunderbarste Weise zu erretten.

86 Fokkelman 1995: 598: “Because of the numinous dimension and awesome qualities, the theophany event has a mythic, transtemporal quality. And because it is not connected by the poet to the actual battle that occurs much later in the song, I venture to call this strophe the zero stage.”

b Hymne 'en miniature'

Aus bisher Gesagtem ergibt sich bereits, dass die „0“-Sequenz im Grunde genommen schon eine Art 'Essenz' der eigentlichen Hymne darstellt und somit als ein *Lied im Lied* anzusehen ist.⁸⁷

Der Abschnitt, der die „Theophanie“ zum Inhalt hat, bildet formal die Strophe 2 in Stanze I der Dichtung.⁸⁸

<i>Stanze I</i>			
ברכו יהוה	בהתנדב עם	בפרע פרעות בישראל	2abc
	האזינו רזנים	שמעו מלכים	3ab
	אנכי אשירה	אנכי ליהוה	cd
	אלהי ישראל	אזמר ליהוה	ef
	בצערך משרה אדום	יהוה בצאתך משעיר	4ab
	גם שמים נטפו	ארץ רעשה	cd
	הרים נזלו	גם עבים נטפו מים	4e/5a
	מפני יהוה אלהי ישראל	מפני יהוה זה סיני	5bc

Tabelle 2

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass das „Miniaturlied“ in der Tat nicht nur *inhaltlich* mit der vorangehenden Strophe als einem Vertreter des hymnischen Präsens verbunden ist (s.o.), sondern sich auch *formal* als überaus verflochten mit der Eingangsstrophe erweist. Eine feste Klammer, die durchaus als *chiastische Inclusio* bezeichnet werden kann (s. Anhang B) bindet den Abschnitt fest an die anfänglichen Zeilen des Lieds und ergänzt und bereichert den Ausdruck des Lobpreises in der ersten und auch den nachfolgenden Strophen.

Grundsätzlich muss gesagt werden, dass die enge Verbindung zwischen der ersten und zweiten Strophe des Lieds nicht nur für die Dichtung in Ri. 5 von syntaktischer und stilistischer Bedeutung ist. Betrachtet man den Schluss von Ri. 4, stellt man fest, dass die vv. 23f.

⁸⁷ Fokkelman 1995: 600: Fokkelman bezeichnet den Abschnitt von v. 4-5 als „miniature hymn“.

⁸⁸ Zur besseren Übersicht wird der Text der jeweils zur Diskussion stehenden Stanze ab jetzt immer in einem eigenen Rahmen als Auszug präsentiert. Anordnung und Layout wurden dabei von den auch bei Fokkelman (1995) zu findenden Textaufbereitungen übernommen. Die hier zur Anwendung kommenden Textrahmen weisen dementsprechend in den linken Spalten die 'Kola' und horizontal die 'Zeilen' des Lieds aus. Eine immer rechts geführte Spalte verweist auf die (masoretischen) Verszahlen und die Kleinbuchstaben der Kola in den Zeilen.

die ganze vorangehende Abhandlung eher knapp kommentieren, wenn man berücksichtigt, dass sich auch im eigentlichen Hauptteil des Kapitels praktisch keine wirklichen 'Reflexionen' über das Geschehene finden. Natürlich muss nicht immer ein besonderer 'Kommentar' in einer Erzählung enthalten sein oder sie begleiten. Oft genügt es, dass ein Sachverhalt einfach nur 'erzählt' wird: Die Art und Weise der Darstellung, die Wortwahl und die Auswahl von Ereignissen sprechen oft auch ohne zusätzliche 'Erläuterung' eine deutliche Sprache. Es ist nur so, dass die ganze Einleitung zu Ri. 4 (vv. 1-3) auf eine Problematik hinweist, die in anderen Berichten im Richterbuch sehr wohl reflektiert wird: Der *Abfall* Israels und der daraus resultierende *Unfrieden*. Parallel zu Kap. 4,1-3 formuliert z.B. Ri. 3,7-9 einen entsprechenden wie in Kap. 4 beschriebenen Sachverhalt. Dieser erfährt jedoch in Kap. 3,11 eine 'schnelle' Behandlung, da umgehend am Ende der jeweiligen Berichte eine entsprechende Stellungnahme geliefert wird, die die dargestellte Problematik vom Ausgang einer Episode her beurteilt: Die *Ruhe* im Land als Ergebnis einer *Umkehr* zu Gott.⁸⁹ Diese Paarung vermittelt 'eigentlich' die Botschaft von Deut. 28.

Man muss jedoch gar nicht so weit zurückgehen, um den Hintergrund für solch ein Gefüge zu suchen: Es sind gerade die ersten beiden Kapitel des Richterbuches, die das Thema des Zusammenhangs zwischen Treue und Erfolg bzw. Untreue und Misserfolg erschöpfend behandeln. Im ersten Kapitel wird 'lediglich' ein geschichtlicher Abriss unter diesem Thema geliefert. Kap. 2 arbeitet die Problematik hingegen komplett auf und liefert eine ausführliche theologische Stellungnahme. Bezeichnend ist dabei, dass sich das ganze Kapitel stilistisch vom vorangehenden abhebt. Während Kap. 1 im schönsten Prosa eine Reihe von Ereignissen einfach nur 'aufzählt', wird Kap. 2 in 'direkter Rede' eröffnet. Ab v. 6 folgt dann die theologische Reflexion bis in das dritte Kapitel hinein (3,4), die dann zwar wieder prosaisch gehalten ist, jedoch diesmal nicht vorrangig 'erzählend', sondern eher 'dokumentarisch' ist. Im Grunde genommen wirkt der ganze Abschnitt eher wie eine Fußnote zur direkten Rede in 2,1-3. Genau mit v. 11 wird die *eine* der auch in den anderen Berichten anzutreffenden Schlüsselphrasen eingeführt, die dann auch als Hinweis auf oder 'Erkennungsmerkmal' für den Themenblock von Kap. 2,6-3,4 dient. Das andere Paarglied begegnet uns in Kap. 2,16.18. Von 'Ruhe' und 'Umkehr' steht da zwar explizit nichts, jedoch liefert die 'Errettung', auf die dort hingewiesen wird den entscheidenden Schlüssel zum Verständnis des gedachten Konzepts: Das Wohlergehen Israels ist erst dann gewährleistet, wenn es in der Lage ist, seine eigentliche Mission zu

⁸⁹ Andere 'Paare' in gleicher Beziehung sind im Richterbuch noch die Abschnitte in Kap. 3,12-15.30 und in Kap. 6,1-6; 8,28.

erfüllen, und diese besteht in nichts weniger als der Einnahme des „Erbteils“, des Verheißenen Landes. Die Erfüllung dieser vorrangigsten Aufgabe ist mit einer vorbehaltlosen Entsprechung des Willens Gottes gleichzusetzen. In dem Maß, in dem Israel bereit ist, sich gegen seine Feinde durchzusetzen, erweist es sich seinem Gott gegenüber gehorsam und darf sich auf seiner Seite wissen. Ein Erfolg gegen den Feind ist ein untrügliches Zeichen für die Treue gegenüber Gott, und umgekehrt manifestiert sich die Treue gegenüber Gott immer im Erfolg gegen den Feind. In letztere Richtung resultiert Israels Verhalten in einem 'äußeren' und greifbaren Frieden, in erstere Richtung stellt sich 'innerer' Frieden und Harmonie mit Gott ein. Die 'Errettung' ist also doppelt wirksam: Sie führt dazu, dass Israel sowohl äußerlich/leiblich als auch innerlich/geistlich zur Ruhe kommt. Das Konzept wird in Kap. 2,6.7.20-23 dargestellt. Auf den Punkt gebracht lässt es sich in Jos. 11,23 finden. Es geht im Grunde genommen um den Bund zwischen Jahwe und Israel, auf den sowohl in Deut. 28 schon, aber auch in Ri. 2,1-3.20-22 Bezug genommen wird. Dieser Bund steht zweifellos im Zentrum des Richterbuches aber auch des Deborah-Lieds.

Die entscheidende Figur, welche die *Bundesthematik* abrundet - das 'letzte', abschließend gültige Wort in dieser Angelegenheit - scheint in Kap. 4 also offenbar zu fehlen, und wenn man es genau nimmt, tut es das auch.⁹⁰ Hier kommt jedoch Stanze I des Deborah-Lieds zum Zug. Ähnlich wie Ri. 2,1-3,4 auf Kap. 1 folgt und es theologisch aufarbeitet und bewertet, bilden auch Strophe Ia und b des Deborah-Lieds – stellvertretend für die ganze Hymne – den *ideologischen Hintergrund* für die Ereignisse von Kap. 4: Der Lobpreis mit seiner Verherrlichung Jahwes und die Theophanie als 'erweiterte' Huldigung mit gleichzeitigem direkten Verweis auf Jahwe als dem *Bundesgott* und den Sinai als dem *Bundesort*⁹¹ stellen sowohl einen schlüssigen und sinnvollen Kontrast als auch eine zu erwartende Ergänzung zu dem mit 4,1-3 eingeleiteten Bericht dar: Die Antwort auf ein Abdriften des Volkes kann nur die Intervention

⁹⁰ Die Erwähnung eines „Gerichts“ in Kap. 4,5, das über Israel abgehalten wird, könnte durchaus als theologischer Kontrapunkt fungieren. 'Gericht' ist in der Tat ein theologischer Angelpunkt in Bezug auf die Bundesthematik. Durch ihn wird Entscheidung und Veränderung, die in Rettung resultieren kann, angezeigt. Strukturell kann daher seine Erwähnung schon als Präsentation des 'fehlendes Glied' der theologischen Aufarbeitung identifiziert werden. Im Kontext prosaischer Dichtung stellt ein bloßer Hinweis jedoch noch keine 'Argumentationskette' dar, wie sie für den Duktus von Prosa jedoch charakteristisch wäre. V. 5 bereitet die Ereignisse der folgenden Verse zwar vor, indem er einen Hintergrund für sie schafft. Was dieser Hintergrund jedoch genau kontrastieren soll, können – in Ermangelung weiterer Vorgaben bzw. Anhaltspunkte - nur diese Ereignisse selbst wieder zum Ausdruck bringen. Die Botschaft wird also zwar vermittelt, jedoch ist sie zu stark komprimiert bzw. zu rudimentär erkennbar. Wenn man sich auskennt, weiß man zwar, was gemeint ist, jedoch fehlt eine 'runde' Darstellung. Vgl. dazu auch die Ausführungen zu Stanze IV am Ende des betreffenden Unterkapitels.

⁹¹ Beachte, wie die letzte Zeile von Strophe 2 mit *זה סיני יהוה* beide auch noch gekonnt miteinander verknüpft.

Jahwes sein, der als einziger in der Lage ist, Israel nachhaltig zu 'retten', sprich es wieder zu-rechtzubringen und ihm damit Ruhe zu verschaffen.

Vor diesem Hintergrund muss jedoch die Rolle von Kap. 5,31c neu diskutiert werden. Vertritt man den Standpunkt, dass das Deborah-Lied ein *repetitives Komplement* zu der Geschichte in Kap. 4 darstellt, muss man unweigerlich auch anerkennen, dass der letzte Teil des letzten Verses von Kap. 5 tatsächlich zum Bericht gehört, der mit Kap. 4,1-3 eingeleitet wird. Der Schreiber, der diesen Vermerk genau an dieser Stelle aufgenommen und plaziert hat, hat ganz bestimmt damit beabsichtigt, das Lied als solches in ein Paarverhältnis zu setzen, wie wir es schon beschrieben haben. 5,31c ist jedoch der *Prosa*-Schluss zur Geschichte, so wie er auch an anderen Stellen im Buch (programmatisch) zu finden ist und würde ja auch an und für sich reichen, um den Bericht abzurunden. Das Lied in Kap. 5 fungiert aber anscheinend stilistisch als 'lyrisches' Pendant zu einem Paarteil einer bereits existierenden probaten Figur und ist noch zwischen 4,24 und 5,31c 'eingeschoben'. Damit 'verknüpft' der Autor eigentlich gleich *zwei* stilistische Figuren. Verwirrend erscheint dabei, dass die zwei angewandten Mittel sich sehr ähneln und auch eigentlich ineinanderfließen, bzw. ineinandergeschachtelt sind: Einerseits 'spiegelt' das Lied die Erzählung in Ri. 4, andererseits 'ergänzt' es sie aber auch. Das Deborah-Lied wird damit zu einem *Parallelbericht* gemacht, der Kap. 4 insgesamt ideologisch/theologisch kommentiert, UND gleichzeitig als *lyrisches Komplement* einer Figur gebraucht, die ganz gezielt die Vermittlung eines spezifischen theologischen Konzepts (s.o.) verfolgt. Ri. 5,31c wird somit zu einem Eckwert, der sicherstellt, dass diese Konstruktion auch verstanden wird. Damit wird es auch zu einem sicheren Hinweis dafür, dass die Dichtung von Kap. 5 redaktionell eingebettet⁹² ist.

c Von Ochsenstecken und Zeltpflöcken

Was den Stilfiguren, die wir in Stanze I beobachten konnten gemeinsam ist, stellt auch die Grundlage eines (zwar dort schon angewandten aber auch hier sehr eindrucksvoll zur Geltung

⁹² vgl. Fokkelman 1995: 596. Bezeichnend ist, dass auch Ri. 2,1-3 im Bereich 1-3,6 aufgrund seiner Eigenschaft (direkte Rede) ebenfalls 'eingebetteten' Text darstellt. Die 'lyrischen' Eigenschaften dieses Abschnitts müssten sicherlich noch näher untersucht werden, obwohl der deklarative, feierliche, beschwörende Charakter des Abschnitts schon gute Hinweise auf sie liefert. Es genügt jedoch fürs erste die Beobachtung, dass *gemischter* Stil kein Hindernis für die Textstrukturierung darstellen. Wenn man Kap. 2,6-3,6 noch hinzuzieht, stellt man fest, dass auch dort – bei vergleichbarem Sachverhalt - der 'Umstieg' unproblematisch verläuft (2,20-22).

Auch innerhalb der Prosa ist die stilistische Landschaft abwechslungsreicher als vielleicht erwartet. Während Kap. 1 streng geschichtlich-narrativ fortschreitet, leitet Kap. 2,6 über einen 'Versatz' plötzlich zu einer Art *Übersicht* bzw. *Reflexion* über. Stilistische Änderungen haben offenbar selbst stilistischen Charakter und müssen nicht 'strikt getrennt' voneinander vorkommen.

kommenden) Stilmittels dar, das schon besprochen wurde:⁹³ Die dem „direct doubling“ inne-
wohnende *Dualität* von Elementen.

So kommen im ganzen Gedicht an bestimmten Stellen sprachliche Elemente tatsächlich
(mindestens) zweimal vor. Oft sind die 'Doppelungen' ineinander verschachtelt, oder kommen
in Vielfachen vor. Sie betreffen meist einzelne Wörter, können aber auch Fügungen mit ein-
schließen.⁹⁴

<i>Stanze II</i>		
בימי שמגר בן ענת	בימי יעל חדלו ארחות	6ab
והלכי נתיבות	ילכו ארחות עקלקלות	cd
חדלו פרזון	בישראל חדלו	7ab
עד שקמתי דבורה	שקמתי אם בישראל	cd
יבחר אלהים חדשים	אז לחם שערים	8ab
מגן אם יראה ורמח	בארבעים אלף בישראל	cd

Tabelle 3

Das 'direct doubling' umfasst im Deborah-Lied jedoch auch die Strukturierung. So sind die
meisten Zeilen der Dichtung in jeweils zwei Kola gegliedert, und Stanze I offenbart überdies
die Besonderheit, dass ein Großteil ihrer Kola auch noch jeweils immer zwei Betonungen auf-
weist.⁹⁵ Die Verdoppelung hat grundsätzlich den Vorteil, dass *ein* Sachverhalt unter (mindestens)
zwei Gesichtspunkten dargestellt werden kann. Dabei kann – wie wir schon gesehen ha-
ben - sowohl eine *Kontrastierung* als auch eine *Erweiterung* vorgenommen werden. Die *par-*
allele Führung spannt einen Gegenstand oder eine Sachlage zwischen zwei Polen auf. Die oft
auf einen 'Punkt' konzentrierte Wahrnehmung von Inhalten wird auf eine *Strecke* erweitert.
Man kann auch sagen, dass durch die Parallele zu einer Geraden, einer beispielsweise durch
einen Begriff vorgegebenen (Blick-) 'Richtung', eine *Ebene* aufgespannt wird. Neben eine ur-
sprünglich 'einseitige' Betrachtung tritt eine nunmehr 'vielseitige' Wahrnehmung.⁹⁶ Verdoppe-

⁹³ s. Fn. 77

⁹⁴ vgl. Anhänge B-E

⁹⁵ Mit Ausnahme des ersten Kolons der ersten Strophe finden sich in *allen* Kola der ersten Strophe immer
zwei Betonungen (s. noch einmal Fn. 77).

⁹⁶ So wird in v. 2b der Aspekt des Führens von 2a um das Konzept der Freiwilligkeit erweitert, was eine
ganze Reihe von Implikationen auslöst: Zwischen Freiwilligen, die sich durch ihre Einsatzbereitschaft als
Führer erweisen, und Führern, die nicht um ihrer selbst willen ihre Stellung innehaben (sollten) lassen sich so

lung kann jedoch auch bloß *Verstärkung* oder *Fokussierung* bedeuten. Bei letzterem wird von einem weiteren Blickfeld auf ein engeres 'eingezoomt'.⁹⁷

Aufbauend auf diese 'Kunst der Verdoppelung' findet sich nämlich noch eine andere, sehr schöne stilistische Besonderheit in der zweiten Stanze. Gleich die erste Zeile greift eine eigentlich 'chronistische' Glosse auf („In den Tagen ...“) und verarbeitet sie zu einem Formenkomples, der einen sehr sensiblen und gleichzeitig tiefgründigen Themenkreis aufmerksam macht. Wir haben schon früher auf den 'exemplarischen' Charakter hingewiesen, den ein Abschnitt haben kann, wenn er mit einer Wendung eingeleitet wird, die mit *yōm* konstruiert ist (s. II.1). Der Zeitfaktor wird zurückgedrängt, das Hauptaugenmerk auf das gerichtet, *was* der 'Container' enthält. Und in vorliegendem Fall sind es zwei Namen, die ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken: Jael und Schamgar. Ob es eher Zufall ist, dass gerade jeweils eine Frau und ein Mann für die Darbietung des vorgesehenen Inhalts ausgewählt worden sind, soll dahingestellt bleiben.⁹⁸ Entscheidender ist der Umstand, dass beide Namen *emblematisch* eingesetzt werden. Dadurch, dass die 'eigentliche' Geschichte Jael zu gegebenem Zeitpunkt ja praktisch unmittelbar nahe angesetzt ist (Kap. 4) und die des Schamgar auch nicht allzuweit zurückliegt (Kap. 3,31), kann das Publikum von Ri. 5 nun problemlos auf einen Stoff in der Erinnerung zugreifen, der landläufig bekannt sein müsste. Einem Zuhörer damals - sowie einem Leser heute - dürfte es daher nicht schwerfallen, erstere sofort mit dem wahrlich 'schlagkräftigen' Agens des wunderbaren Sieges über die Kanaaniter, dem *Zeltpflock*, und letzteren mit einem ähnlich 'harmlosen' Gegenstand als Waffe im Kampf gegen die Philister, dem *Ochsenstecken*, in Verbindung zu bringen. Damit ist dann aber auch genau das mit dem Emblem erreicht worden, was der Verfasser beabsichtigt hat: Der Hinweis auf die eigentliche Botschaft, die *beide* Geschichten beinhalten. Sie hat genau mit der *Harmlosigkeit* der Instrumente zu tun, welche die Hauptakteure verwenden, wenn sie ihre heldenhaften Taten vollbringen. In beiden Fällen sind es nämlich *Alltagsgegenstände* bzw. Werkzeuge, die im täglichen Leben Anwendung finden. Es sind Gegenstände, die eigentlich *jedem* zur Verfügung stehen, an die nicht schwer heranzukommen ist, mit denen jeder umgehen kann, etc. So, wie einst zu Mose gesagt wurde, dass der Hirtenstab in seiner Hand, den er Tag für Tag bei der Verrichtung seiner täglichen Arbeit gebrauchte, ein machtvoll Instrument zur Vollbringung von wunder-

einige Verständnisansätze unterbringen.

⁹⁷ Vv. 3a und 3b sind ein Beispiel für Verstärkung, während 4e und 5a Fokussierung veranschaulichen.

⁹⁸ Passen würde es jedenfalls gut zu den im Lied schon verarbeiteten (Kontrast)paaren: Deborah – Barak; Jael – Sisera.

baren Taten werden würde,⁹⁹ so ergeht auch einige Zeit später die Botschaft an sein Volk, dass Gott durchaus 'normale' Gegenstände in den Händen williger Helfer zu wirkungsvollen Waffen machen kann. Diese Botschaft trifft Israel gerade in einer Zeit, als der Zugang zu 'echten' wirkungsvollen Waffen eingeschränkt war.¹⁰⁰ Angesichts von Feinden, die jedoch sehr wohl über 'richtige' Waffen verfügten, ist es nur zu verständlich, dass die Israeliten mit der Zeit den Mut verloren haben, gegen 'übermächtige' Gegner aufzustehen. So sollte sie das Beispiel Jaels und Schamgars mit der gleichen Gewissheit trösten und vor allem ermutigen, die auch David viel später in einer vergleichbaren Situation in bedeutende Worte kleidete, als er selbst – lediglich mit einem Stab und einer Steinschleuder ausgerüstet – einem bis an die Zähne bewaffneten Hünen gegenüberstand und Israels Schicksal entscheiden sollte: „Und diese ganze Versammlung soll erkennen, dass der HERR nicht durch Schwert oder Speer errettet. Denn des HERRN ist der Kampf, und er wird euch in unsere Hand geben!“¹⁰¹

yōm unterstützt also durch seine fokussierende Eigenschaft die Wirkung der Embleme an dieser Stelle und unterstreicht damit die Bedeutung der ihnen innewohnenden Botschaft. Die eigentlich den ganzen v. 6 bestimmende Stilfigur der Verdoppelung bewirkt, dass die stilwirksamen Elemente in der ersten Zeile (6ab) auch strukturell wirksam werden. Das 'direct doubling' sorgt an dieser Stelle für zusätzliche Verstärkung, Erweiterung und Kontrast. Dabei kommt hier auch schon ein weiteres Stilmittel zum Einsatz, das besonders in 7cd sehr schön ausgeprägt ist: die *Anadiplosis* oder der *Klimax*, der in 6ab über die Wurzel *hdl* auch schon wieder die nächste Verdoppelung in 7ab vorbereitet, die diesmal jedoch nicht parallel, sondern chiastisch organisiert ist. Die Thematik von 6ab erfährt eine Erweiterung auf die zweite Strophe und erfasst schließlich auch die letzte Strophe¹⁰² und damit auch die ganze Stanze: Wenn man es genau betrachtet wird in der ganzen Stanze II nämlich *ein* Grundmotiv verarbeitet: der Mangel an lebenserhaltender Unterstützung und dessen Abhilfe. Die erste Zeile eröffnet lediglich programmatisch den Themenkreis.

99 Ex. 4,17

100 1. Sam. 13,19-22; dass Israel sich zur Zeit der Richter in einer ähnlichen Situation befunden haben muss, geht aus der letzten Zeile von Stanze II (v. 8cd) selbst hervor. Außerdem weist der Hinweis auf die „eisernen Wagen“ in Ri. 4,3 unmissverständlich darauf hin, dass Israel auch oder besonders in der Konfrontation mit Jabin, dieser 'Übermacht' eigentlich nichts Vergleichbares entgegenzusetzen hatte. Damit gäbe es einen weiteren Berührungspunkt zwischen der prosaischen und der lyrischen 'Version' der aktuellen Geschichte.

101 1. Sam. 17,47; vgl. auch Fokkelman 1995: 605

102 vgl. Fn. 99

d Freiwillige vor!

Abgesehen davon, dass Stanze III in der ersten Strophe den Chiasmus der ersten Strophe von Stanze I mit dem Gottesnamen und dem Volk nachahmt, findet sich hier auch eine Serie von Qal-Partizipien (v. 10), die als Gegengewicht zu einer Abfolge gedacht zu sein scheint, die in Stanze II von 6b-d reicht.

Wir haben es darüber hinaus in der zweiten Strophe der Stanze mit einer ausgesprochen ein-drucksvollen Manifestation der Verwendung von 'Doppelementen' zu tun.

<i>Stanze III</i>			
ברכו יהוה	המתנרבים בעם	לבי לחוקקי ישראל	9abc
והלכי על דרך שיחו	ישבי על מדין	רכבי אתנות צחרות	10abc
צדקת פרזנו בישראל	שם יתנו צדקות יהוה	מקול מחצצים בין משאבים	11abc
		אז ירדו לשערים עם יהוה	11d
	עורי עורי דברי שיר	עורי עורי דבורה	12ab
	ושבה שביך בן אבינעם	קום ברק	cd
	עם יהוה ירד לי בגבורים	אז ירד שריד לאדירים	13ab

Tabelle 4

Besonders v. 12ab zeigt, wie ausgeprägt 'direct doubling' zum Einsatz kommen kann. Der intensive Aufruf „sich aufzumachen“, um in den Kampf zu ziehen wird von manchen als Schlacht- oder „Weckruf“ interpretiert, um sich für den bevorstehenden Kampf zu rüsten.¹⁰³ Dass dies durchaus zutreffend ist, wird durch einen Umstand verdeutlicht, den der 'Parallelbericht' in Kap. 4,14 beleuchtet: Es ist zunächst Barak, der tatsächlich alle Ermutigung und jede Hilfe braucht.¹⁰⁴ Er muss ganze *zwei* Mal 'eingeladen' werden, der Aufforderung Gottes nachzukommen, Israel in den Kampf gegen den Feind zu führen und damit ein echter Anführer zu werden, der dem Willen Gottes nachkommt. Dabei stellt sich nun die Frage, ob Barak eigentlich von Anfang an bzw. von Haus aus eine Führungsperson in Israel war, oder ob er erst durch die in Kap. 4 geschilderten Ereignisse zu einer geworden ist. Im Kontext des Alten Testaments ist es nämlich sehr wohl denkbar, dass Gott Menschen aus *unbedeutendem* oder einfachem Stand bzw. von unbekannter oder allgemeiner bis *nichtssagender* Herkunft in Füh-

103 s. Fokkelman 1995: 610; Coogan 1978: 148 Fn. 34

104 s. auch 4,8

rungspositionen beruft.¹⁰⁵ Für bessere Beispiele muss man aber gar nicht so weit ausholen. In Wirklichkeit sind die besten Beispiele dieser Art im Buch Richter selbst vertreten. Das Buch ist voll von Biographien, die alle die gleiche Grundidee zum Ausdruck bringen: *Jeder* kann ein Streiter für die Sache Gottes sein und zu einem Anführer werden, unabhängig von seinem Rang oder seiner Herkunft. Entscheidend dabei ist nur, ob er sich dazu *bereiterklärt*. Daher werden in der ersten Zeile der ersten und dritten Stanze die *Führer* immer unmittelbar 'parallel' (über eine Doppelung der Kola!) zu den *Freiwilligen* aufgeführt. Sich für irgendetwas freiwillig zu melden beinhaltet ja eigentlich schon die Charaktereigenschaft und -qualität, in einer Sache 'voranzugehen' und damit zum Ersten zu werden, dem andere folgen können, die dadurch wieder selbst zu Ersten für andere werden, usw. Schlussendlich sollen *alle* Führer werden, was einem schon alten und bekannten Ideal entsprechen würde.¹⁰⁶

So werden zum Lobgesang nicht nur die Führer/Freiwilligen eingeladen (v. 9), sondern auch eine ganze Reihe anderer, die insgesamt als 'von Groß bis Klein' bezeichnet werden können (v. 10). *Alle* werden dazu aufgerufen, Jahwe zu verherrlichen (v. 11a-c), um einerseits damit zu bekunden, wie groß Gottes Allmacht ist und andererseits darauf hinzuweisen, dass Einsatz für die Sache Jahwes und Mitwirkung bei seinen Unternehmungen *immer* in einem Erfolg und Triumph resultieren. Denn auf der Seite Gottes zu stehen, bedeutet, immer zu obsiegen und voranzuschreiten, weil *er* immer siegreich und erfolgreich ist. Mit der Aufforderung zum Gesang an alle sind daher zwei Absichten verbunden: Einerseits wird damit die unbedingte Übermacht Jahwes als realpolitische Tatsache und damit glaubensstärkende Perspektive unterstrichen, andererseits wird dazu eingeladen, Teilhaber dieser unanfechtbaren Überlegenheit zu werden. Indem man nämlich Gottes Allmacht preist, gesteht man (sich selbst) ein, dass Gottes Kraft tatsächlich wirksam ist. Es wäre regelrecht schizophoren, Gottes Allmacht zu bestätigen und dann aus dieser Erkenntnis heraus keine Konsequenzen für das eigene Handeln abzuleiten und zuzulassen. Diejenigen, die schon von der Macht Gottes überzeugt sind und sie zur Grundlage ihres eigenen Einsatzes machen, sind schon Helden und Führer und legen lediglich Zeugnis von ihrer Entschlossenheit ab. Die anderen, die sich Jahwe noch nicht anvertraut haben, leisten durch Anstimmen eines Loblieds auf ihren Gott ihren ersten Beitrag dazu und sind auf dem besten Weg, ebenfalls Anführer zu werden, die einen 'Geist der Freiwilligkeit' an den Tag legen. Der Lobpreis fungiert also als Katalysator bei der Etablierung einer zuvorsichtlichen Gesinnung. Die Vergegenwärtigung von Gottes Größe und Macht, die wirksam

¹⁰⁵ Hierher sind ganz gewiss Elia, Amos u.ä. zu rechnen.

¹⁰⁶ Ex. 19,6

ist, ermöglicht die Entwicklung der Bereitschaft, auch selbst Taten zu vollbringen, da man sich der allmächtigen Unterstützung sicher sein kann.

Die – wohlgermerkt *zweimal* verdoppelte - Aufforderung an Deborah in 12ab nun doch „tätig zu werden“ appelliert daher in erster Linie nicht an ihre unter Umständen mangelnde Einsatzbereitschaft, wie es vielleicht auf den ersten Blick erscheinen mag, sondern 'feuert' sie regelrecht an, ihre Tätigkeit der Ermutigung und Stärkung aufzunehmen bzw. fortzusetzen. Selbst ein echter Führer voller Zuversicht ist sie in der Lage, *andere* aufzurichten und zu festigen. Deborah wird nämlich in 12b aufgefordert, nichts weniger als „Verse zu rezitieren“ oder – wie es landläufig übersetzt wird – einfach „ein Lied zu singen“. Ein Lobpreis auf Jahwe ist das ideale Mittel, um auf einen Kampf gegen den Feind eingestimmt und gestärkt zu werden (s.o). Der Appell an Deborah, ihre Tätigkeit der Erbauung aufzunehmen ist also eigentlich indirekt eine Maßnahme der *Auffordernden*, sich selber oder zumindest denen, die es dringend notwendig haben, den notwendigen moralischen Beistand zu verschaffen. Damit wären die Zutaten für einen wirkungsvollen Schlacht- bzw. 'Weckruf' beisammen: Die Serie von Imperativen in 12ab, die als *klimaktischer Parallelismus* aufgebaut ist, ist zwar primär an Deborah gerichtet, wirkt aber in zweiter Linie auf das Volk (oder die Truppen) zurück, die sich mit dieser Aufforderung an sie wenden. Pikant dabei ist, dass der Prosabericht in Kap. 4 bezeugt, dass Deborah ihren Dienst der Ermutigung – zwar nicht mit Worten unbedingt lyrischen, jedoch sicher epischen Charakters - nachgewiesenerweise tatsächlich 'zwei Mal' an einer bedürftigen Seele verrichtet (s.o). Die Verdoppelung des Imperativs - zunächst in 12a - kann sicher als Reflex dieser Begebenheiten aufgefasst werden. Immerhin versäumt es der Autor des Lieds nicht, Barak in 12c mit dem in 4,14 ebenfalls erscheinenden קום zu bedenken. Die zusätzliche, 'zweite' Verdoppelung (12d) ist zunächst sicher stilistisch motiviert (s.o.), offenbart aber sekundär ein weiteres faszinierendes Detail: Die sich aus der Struktur in 12ab insgesamt *viermalige* Verwendung des Imperativs von 'ūr kann durchaus ein Hinweis auf eine andere 'bedürftige' Gruppe sein, der man sich dringend annehmen muss. Diese Gruppe erscheint in Stanze IV (vv. 15d-17). Es ist die Gruppe der Stämme, die nicht bereit sind bzw. waren, am Kampf teilzunehmen. Jede einzelne Imperativform in 12ab kann als Aufruf an jeweils einen Stamm verstanden werden, sich – vielleicht doch noch – am Kampf (und sicheren Sieg) zu beteiligen.

Insgesamt jedoch scheint die Mobilisierung aber zu funktionieren: In 11d und 13a löst die Wortgruppe עם יהודה den bisher gebräuchlichen Begriff ישראל ab und deutet damit an,

dass der Großteil des Volkes nun doch bereit ist, sich auf die Seite Jahwes zu stellen. Aus der bloßen 'Nation' wird damit nun ein „Bundesvolk“, das bereit ist, seinen Verpflichtungen nachzukommen und damit als 'echtes' Heer in den Kampf zu ziehen.

Von der unerschütterlichen Bereitschaft, dem Feind mutig gegenüberzutreten, legt auch der Gebrauch einer Stilfigur Zeugnis ab, bei der diesmal die Wurzel *yrd* eine wichtige Rolle spielt. Sie erscheint insgesamt dreimal in der zweiten Strophe von Stanze III (11d.13). Da sich ihre Verwendung noch bis in Stanze IV fortsetzt (14c), wollen wir unsere Beobachtungen in diese Richtung dort fortsetzen.

e Vier gewinnt!

Das direct doubling schlägt auch in Stanze IV wieder zu und entwickelt in der Kombination mit einem anderen Stilmittel eine (weitere) höchst interessante Ausprägung.

Die Wurzel *yrd* bildet in 14c zusammen mit den anderen drei Vorkommen in Stanze III (s.o.) eine symmetrische Struktur aus, die auch die Achse mit einschließt.¹⁰⁷ Sowohl in der zweiten Strophe von Stanze III als auch in der ersten Strophe in Stanze IV wird durch das verwendete Verb zum Ausdruck gebracht, dass Israel – d.h. der Teil davon, der dazu bereit ist – sich aufmacht, Jahwe in den Kampf zu folgen. Fokkelman weist in seiner Arbeit darauf hin, dass das Verb in Stanze IV zwar nur ein Mal *sichtbar* aber dafür „eigentlich“ noch weitere zwei Male – in 14ad - *wirksam* ist („virtual presence“).¹⁰⁸ Neben dem 'Bundesvolk' in 11d.13b und den 'Übrigen' (שרייד) in 13a sind es nun in 14c (augenscheinlich!) die Führer (מוחקים) und in 14ad (jeweils 'verborgen') die „Würdenträger“ (שרשם)¹⁰⁹ und diejenigen „die den Stab des Amtmanns tragen“, die zum „Abstieg“ bereit sind. Es sind insgesamt alles nun sehr 'ehrenvolle' Verbände, die hier genannt werden. Zu ihnen gesellen sich noch Issachar und Benjamin. Benjamin erfährt sogar eine 'Spezialbehandlung', weil er mit einem eigenem, weiteren

¹⁰⁷ s. dazu Anhang C; es korrespondieren formal jeweils die Formen in 11d, 14c und 13ab.

¹⁰⁸ Fokkelman 1995: 612 Fn. 47; die von ihm postulierte „virtual presence“ kommt durch die in der Poesie – und besonders auch in vorliegendem Lied – beliebte Stilfigur der *Ellipse* zustande, die hier das direct doubling quasi ablöst und auf einer anderen Ebene fortführt. Das in der Strophe dreimal zum Einsatz kommende מן bewirkt, dass die 'nicht sichtbaren' Teile Anschluss an die 'sichtbaren' finden.

¹⁰⁹ nach HALOT „שריט“; wir wollen gar nicht lange mit dieser Form herumexperimentieren, indem wir sie in irgendeiner Weise emendieren und damit unnötigerweise 'entstellen'. Das Lexikon weist an angegebener Stelle dankenswerterweise darauf hin, dass das Akkadische ohnehin den Ausdruck *ša reši* in der Bedeutung von „(Ober)aufseher“, „Leiter“ u.ä. kennt. Wir mutmaßen daher, es sich bei dem hier verwendeten Ausdruck schlichtweg um ein akkadisches Lehnwort handelt, das seinen Weg in den althebräischen Sprachgebrauch gefunden hat, was uns dazu bewogen hat, uns schlussendlich für die hier gelieferte Übersetzung zu entscheiden.

Schlachtruf bedacht wird.¹¹⁰ Der Bezug auf ihn fällt 'syntaktisch' gesehen eigentlich aus der Aufzählung der Streit willigen („*yārad*-Gruppe“) heraus und stellt so gesehen einen *Einschub* dar. Dieser kann und muss jedoch 'inhaltlich' in die Aufzählung mit aufgenommen werden, da ihn der umgebende 'Strom der Aufzählung' praktisch mitreißt. Benjamin ist daher auch unter die zu rechnen, die beriet sind „hinabzuziehen“. Ähnliches gilt für Issachar. Er ist über die Erwähnung der „Fürsten“ konzeptuell mit der Gruppe verbunden.

<i>Stanze IV</i>			
	אחרִיךְ בנימין בעממִיךְ	מוני אפרים שרשם בעמלק	14ab
	ומזבולן משכים בשבט ספר	מוני מכיר ירדו מחקקים	cd
בעמק שלח ברנליו	ויששכר כן ברק	ושרי ביששכר עם דברה	15abc
	גדלים חקקי לב	בפלגות ראובן	15de
	לשמע שרקות עדרים	למה ישבת בין המשפתים	16ab
	גדולים חקרי לב	לפלגות ראובן	cd
	ודן למה יגור אניות	גלעד בעבר הירדן שכן	17ab
	ועל מפרציו ישכון	אשר ישב לחוף ימים	cd
	ונפתלי על מרומי שדה	זבלון עם חרף נפשו למות	18ab

Tabelle 5

Ohne unnötigerweise zu überzeichnen, muss man schon darauf hinweisen, dass diese Anordnung der Elemente im Text sicherlich nicht ohne stilistische Absichten erfolgt ist. Ähnlich wie in 12ab, wo ein viermaliger Aufruf an die Adresse der vier 'Uninteressierten' gerichtet ist, lässt sich auch die insgesamt 'eigentlich' sechsmalige Verwendung von *yārad* in der letzten Strophe von Stanze III und der ersten Strophe von Stanze IV nicht einfach so ignorieren. Es sind immerhin *sechs Stämme*, die nun 'doch' bereit sind, ihr Leben in die Hände Gottes zu legen. Diese sechs Stämme erfahren verdienen es aufgrund ihrer Einsatzbereitschaft mit 'Geehr-

¹¹⁰ vgl. Hos. 5,8 und Coogan 1978: 164; der 'Schlachtruf' ist unserer Meinung nach eher ein Zeugnis für die beispielhafte Entschlossenheit Benjamins, der allen voranzieht, als einfach nur ein Ausruf im Gefecht, der zur Wachsamkeit auffordert.

ten' und Hochgestellten in Zusammenhang gebracht zu werden.¹¹¹ Sie sind einer erhabenen Stellung und ebenfalls einer besonderen Hervorhebung würdig.¹¹²

Das „Hinabsteigen“ weist sicherlich nicht nur auf den geographischen Umstand hin, dass die Truppen – wie in Kap. 4,14 beschrieben – vom Tabor gegen den Feind 'hinunterziehen' (müssen). Man kann hinter dieser Formulierung sicher militärische bzw. strategische Überlegungen vermuten. Es kann sich bei der Verwendung von *yārad* jedoch tatsächlich auch um einen Hinweis auf das in der „Miniaturhymne“ schon gezeichnete Bild vom 'Niederschlag' handeln, der sich aus dem Himmel und aus den Wolken herab ergießt. Damit würde eine direkte Verknüpfung zwischen dem Wirken Jahwes, der ja – wie wir noch ausführlicher sehen werden – die Naturgewalten gegen seine Feinde aufbietet (20-21b), und den Kampfhandlungen der Truppen auf dem Schlachtfeld hergestellt werden. Im Rahmen dieses Bildes würde sich Gottes Bundesvolk wie eine 'Flut' über seine Gegner ergießen und wäre somit der verlängerte Arm Jahwes, mit dem er seine Feinde bezwingt.¹¹³ Israel erwiese sich auf diese Weise als 'Vollstrecker' der Gerichte Gottes an den Gottlosen.

Der Umstand, dass Israel bis zu diesem Zeitpunkt im Grunde genommen 'lediglich' die Gebirgsregionen des Landes eingenommen hat und noch kaum in die Niederungen des Landes vorgestoßen ist, legt auch nahe, dass die Erwähnung des 'Abstiegs' eine deutliche Reflexion der Notwendigkeit darstellt, sich endlich hinunter *in die Niederungen* zu begeben, um auch diese Teile Kanaans einzunehmen.¹¹⁴ Abgesehen davon, dass die (vollständige) Einnahme Kanaans ohnehin den Israeliten selbst zugute kommt, da sie dann wirklich in Sicherheit und Frie-

111 Naftali wird erst in 18b genannt. Seine Stellung im Text erlaubt es nicht, ihn 'syntaktisch' in die „*yārad*-Gruppe“ aufzunehmen. Da jedoch Sebulon (verborgen!) zu dieser Gruppe gehört und in 18a neben Naftali noch einmal genannt wird, kann man auch hier - natürlich nur inhaltlich - eine Verbindung von Naftali zu den in der ersten Strophe aufgeführten Nennungen herstellen. Diesbezüglich kommt unterstützend hinzu, dass sich die beiden Namen in v. 18 als Subjekte von zwei Kola (infolge einer Ellipse od. einer klimaktischen Konstruktion innerhalb der Zeile) *ein* Prädikat teilen. Es würde sich dann um so etwas wie einen *entfernten Klimax* handeln, der noch von der ersten Strophe der Stanze ausgeht.

Die *yārad*-Gruppe bildet also syntaktisch einen geschlossenen Kreis von sechs Nennungen, von denen jedoch nur drei 'konkrete' Stammesnamen ausweisen. Sie steht stellvertretend für die Gruppe der 'Willigen'. Benjamin, Issachar und Naftali komplettieren diese Gruppe und machen nun alle sechs Stämme des Bündnisses in Stanze IV 'sichtbar' (14-15c.18). Im Aufbau der Stanze stehen damit fünf Stämme 'vor' und ein Stamm 'nach' der Gruppe der 'unwilligen' Stämme, die damit von den vorbildlichen Truppen eingekreist sind (15d-17).

112 Aus dem Umstand, dass *yārad* tatsächlich nur vier Mal wirklich 'sichtbar' erscheint, ergibt sich ein neuerlicher Hinweis auf die vier anderen Stämme, die eben 'nicht' hinabziehen. Er ist jedoch in erster Linie als Kontrast aufzufassen ist. Bei der Aufzählung der sechs Stämme fällt überdies auf, dass zwei von ihnen (Sebulon und Issachar) jeweils doppelt erwähnt werden (14d.15ab.18a). Damit werden insgesamt *acht Namen* positiv erwähnt. Vier dieser Namen stehen in Verbindung mit ehrenvollen 'Personengruppen' (14acd.15a), die anderen vier in Verbindung mit ehrenvollen 'Gesinnungen' (14b.15bc.18). Dadurch wird wiederum unterstrichen, dass erstere ohne letztere nicht denkbar sind bzw. letztere in ersteren resultieren. In acht Nennungen werden die zwei Seiten 'einer' Medaille präsentiert. Die Aufteilung in *zwei mal vier* 'Argumente' ergibt wiederum eine Anspielung auf *die vier*: Die Stämme, die dem Geschehen fernbleiben, haben offensichtlich weder die richtigen, also 'echte' Führer noch eine geeignete Einstellung bzw. Gesinnung.

113 vgl. Psa. 148,8; Jer. 23,19; Jes. 4,4

114 vgl. dazu Jos. 13; Ri. 1-3 und Rasmussen 1997: 104f.

den in dem ihnen verheißenen Land leben können, ist sie ja an sich schon ein Gerichtsakt Gottes.¹¹⁵ Diesem Gerichtsakt gilt es, kompromisslos Geltung zu verschaffen, und dies ist, was nun die zum Kampf entschlossenen Stämme bereit sind zu tun.

Es ergeht also ein Gericht über die Feinde Israels, wenn sich die Freiwilligen aufmachen, um 'hinabzuziehen'. Wenn man jedoch genauer hinsieht, wird man erkennen, dass das Gericht auch an Israel selbst abgehalten wird und schon in vollem Gange ist: Stanze IV teilt das Volk unbarmherzig in Getreue und Untreue auf. Man kann sie leicht über die ihnen beigeordneten Prädikate identifizieren. Sechs Stämme erweisen sich als wahre Bündnispartner Gottes, vier wollen von irgendwelchen Verpflichtungen bzw. Aufgaben nichts wissen, und diese beiden Gruppen werden in der Stanze auch strukturell (relativ) streng voneinander getrennt. Man kann erkennen, wie die Gott Ergebenen (14-15c.18) die 'Abtrünnigen' (15d-17) richtiggehend einkreisen (s. Tab. 5) und sie in die Mitte - man könnte fast sagen 'an den Pranger' - stellen. Um den Effekt noch zu verstärken, wird das 'schönste' Beispiel für Demission – die Beschreibung der Haltung des Stammes Ruben - als eigene Strophe in die Mitte der Stanze zwischen die beiden anderen der drei Strophen gestellt. Ruben, Gilead, Dan und Asser werden mit Prädikaten bedacht, die alle zum Ausdruck bringen, dass die vier Stämme offensichtlich eine kollektive Lethargie erfasst hat. Lediglich bei Ruben kann man 'leichte Zuckungen' feststellen, da der Hinweis auf die „Ergründung des Herzens“ (15e.16d) den Schluss nahelegt, dass er sich noch nicht ganz im klaren darüber ist, was er wirklich tun soll. Deswegen ist Ruben auch zwischen den zweifellos Entschlossenen und den 'hoffnungslosen Fällen' eingeschoben. Er stellt durch seine 'Mittelposition' quasi eine Brücke zwischen den beiden 'eindeutigen' Gruppen dar. Eine Mittelposition ist angesichts einer Entscheidung auf einem Schlachtfeld jedoch das absolut Schlimmste, was man sich in solch einer Situation vorstellen kann. Die Unentschlossenheit bzw. das 'Auf-beiden-Seiten-bleiben-Wollen' ist im Kampf nicht nur sehr leichtsinnig, sondern sogar höchst gefährlich – besonders für die Mitstreiter auf der 'eigenen' Seite. Man kann durch Zögern im Kampf leichter etwas abbekommen oder sogar sehr schnell 'zwischen' die Fronten geraten, denn wer kann garantieren, dass man im Falle eines Falles nicht doch noch zum Feind überläuft und die eigenen Truppen verrät?

Aufgrund der ABSOLUTEN UNMÖGLICHKEIT einer 'mittleren' Position im israelitischen Stammesverband angesichts der Bedrängnis des Volkes und weil auch die (vermeintlich) 'neutrale' Position in Israel wahrscheinlich grundsätzlich zu weit verbreitet war - immerhin hat

115 Num.33,50-55; Lev. 18,25-30; Deut. 9,1-6; 18,9-14; Jos. 23,11-13

sie auch Barak erfasst, bevor ihn Deborah 'überreden' konnte, sich doch noch aufzuraffen –, steht der „Tadel an Ruben“ sogar im *absoluten Zentrum* des gesamten Deborah-Lieds. Er soll Israel eindrücklich vor Augen führen, dass der eigentliche Feind Israels die eigene mangelnde Bereitschaft ist, klar Stellung für Jahwe zu beziehen, denn *sie* ist der Auslöser für die immer wiederkehrende Misere in Israel. Sie gilt es zu überwinden, damit Israel sich auch seiner äußerlichen Feinde entledigen kann, die es bedrängen. Bevor also das Gericht an den heidnischen Nationen vollstreckt werden kann, muss es erst über das eigene Volk ergehen. Erst wenn in Israel klare Verhältnisse herrschen, kann - und will – Jahwe Siege für sein Volk eringen, da es erst dann bereit ist, ein echter Mitarbeiter Jahwes zu sein, der seine Aufgabe auch erfüllen 'kann'.

Diese grundsätzliche Konzeption kommt auch in der Prosaversion der Schilderung der Ereignisse deutlich zum Ausdruck, nämlich in Ri. 4,4f. Wir können damit einen weiteren Berührungspunkt zwischen dem Lied in Kap. 5 und dem Bericht in Kap. 4 ausmachen. Was in letzterem klar 'formuliert' wird, wird in ersterem 'in Szene gesetzt'. Die Erwähnung des Gerichts in 4,5 ist eigentlich die unmittelbare Antwort auf die Ausführungen in vv. 1-3. Konzeptuell ist im Gericht die Wiederherstellung schon mit inbegriffen (Ri. 2,22; 3,4). Der Hinweis auf die praktisch durch das Gericht auch implizierte *Wende* wird in den nachfolgenden Versen eigentlich nur noch kommentiert bzw. narrativ ergänzt. Das Eigentliche ist mit 4,5 schon gesagt, es ist im Verband von Kap. 4 eigentlich der 'Anfang vom Ende'. Der Bericht könnte in v. 24 nahtlos fortsetzen. Die Beschreibung des Gerichts in Stanze IV ist eine meisterhafte Ausgestaltung des 'eigentlichen' Wendepunktes der Ereignisse in Kap. 4. Sie dient als lyrisches Pendant 'und' als Ergänzung zum prosaischen Teil.¹¹⁶ Die Darstellung in dieser Strophe des Lieds leistet damit 'ihren' Beitrag der Verstärkung/Kontrastierung bzw. Ergänzung hinsichtlich des Verhältnisses zwischen den beiden literarischen Abfassungen. Aufgrund der Tragweite der Aussage und seiner Rolle wird Stanze IV mit seiner Botschaft zum zentralen Punkt, über den sich das gesamte Verhältnis zur Prosaversion definiert.¹¹⁷ Obwohl Kap. 4 eigentlich schon sei-

¹¹⁶ Beachte, wie die anfängliche Haltung Baraks die Einstellung Rubens widerspiegelt (Ri. 4,8; 5,15d-16)

¹¹⁷ Vgl. dazu die Erläuterungen zu Stanze I im entsprechenden Unterkapitel, besonders Fn. 90: Mit Stanze IV wird somit die Brücke zur grundsätzlichen Bundesthematik in den zwei Kapiteln aber auch im gesamten Buch geschlagen. Man könnte aber auch sagen, dass man in Stanze IV zum Herz der Bundesthematik vorgestoßen ist. In jedem Fall stehen Bund und Gericht – und damit alle Textabschnitte, die diese beiden Themenkreise behandeln - in Wechselbeziehung zueinander, da bei beidem die Zugehörigkeit des Volkes zu Jahwe im Mittelpunkt steht. Die beiden Themen bedingen einander und ergänzen sich, sie sind aufs äußerste ineinander verstrickt. Wenn man will, kann man ruhig auch den Standpunkt vertreten, dass es somit 'zwei' Zentren im Deborah-Lied, in Kap. 4 und im ganzen Buch Richter gibt. Grundsätzlich sind jedoch beide Schwerpunkte gleicher Natur und können daher problemlos in einem betrachtet werden.

nen eigenen Nervenknotten hat (4,5),¹¹⁸ wird ein ausgelagerter Teil (Stanze IV in Kap. 5) zu seiner Unterstützung beigeordnet. Die beiden Stellen sind zwar direkt parallel, es bedarf jedoch einer 'zusätzlichen' Ausgestaltung, um die Botschaft besser zu vermitteln. Der lyrische Teil übernimmt, was der Prosateil so nicht kann. Dies entspricht genau der Art von Symbiose zwischen den beiden Kapiteln, wie wir sie schon beschrieben haben.

f Zahltag

Stanze V ist nun der Abschnitt, in dem das Gericht definitiv über die Feinde ergeht. Nach gründlicher Vorbereitung und Auseinandersetzung mit Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, setzt sich der Autor nun mit dem 'Eingemachten' der Ereignisse auseinander, nämlich dem eigentlichen Kampf gegen den Feind – und dem Sieg über ihn.

<i>Stanze V</i>			
אז נלחמו מלכי כנען	באו מלכים נלחמו		19ab
בצע כסף לא לקחו	בתענך על מי מגדו		cd
ממסלותם נלחמו עם סיסרא	מן שמים נלחמו הכוכבים		20ab
נחל קדומים נחל קישון	נחל קישון גרפם		21ab
	תדרכי נפשי עז		21c
מדהרות דהרות אביריו	אז הלמו עקבי סוס		22ab
ארו ארור ישביה	אמר מלאך יהוה	אורו מרוז	23abc
	לעזרת יהוה בנבורים	כי לא באו לעזרת יהוה	de

Tabelle 6

Man muss zunächst vorausschicken, dass auch in Stanze V das direct doubling unheimlich beliebt ist (s. Anhang D). In fast jeder Zeile finden wir es in unterschiedlichster Ausprägung am Werk.

So versucht der Feind in der ersten Strophe der Stanze (v. 19ab) entschlossen gegen Israel vorzurücken (Doppelung von Subjekt und Prädikat in der Zeile!). Noch in der selben Strophe

118 vgl. Fn. 90

(19cd) erfahren wir jedoch, dass aus einem leichten Sieg wohl nichts werden wird. Vv. 20-21b machen dann endgültig klar, dass das Heer des Königs von Hazor gegen eine Übermacht der Elemente keinerlei Chance hat, denn die kämpfen mindestens genauso erbittert gegen seinen Heerobersten (Doppelung desselben Prädikats von 19ab in der Zeile!). Sisera muss vor der Streitmacht des Himmels und den Mächten der Erde, die sich offensichtlich mit Israel gegen ihn verbündet haben, seine Niederlage eingestehen. Auch wenn er sich vorgenommen hat, dem Volk Jahwes entschieden zu begegnen, muss er erkennen, dass die Flucht der letzte Ausweg ist (21c.22).

Stilistisch gesehen fällt auf, dass beide Strophen, die den Kampf des Feindes gegen Israel beschreiben, ähnlich beschaffen sind. Jeweils die erste Zeile beschreibt einen Vorstoß, der mit Kraft besetzt ist. Aus diesem ist jedoch *schnell* - schon in der darauffolgenden zweiten Zeile jeder Strophe - die Luft heraus. So schnell wie der entschlossene Kampf zu beginnen scheint, so schnell ist er auch schon wieder vorbei und entschieden. Es entsteht dadurch der Eindruck, dass das Bemühen des Feindes praktisch *im Keim erstickt* wird. Gerade streckt er noch seine Hand zum Schlag aus, schon wird ihm das Schwert aus der Hand geschlagen. Zwischen diesen Strophen, in denen die Kraft des Feindes richtiggehend kollabiert, ist der Grund für den 'Schwächeanfall' eingeschoben: Die Elemente machen Sisera den Garaus. Diese 'Elemente' sind jedoch nichts anderes als Gottes Mittel zur Vollstreckung seines Gerichts. Die Beschreibung in den vv. 20-21b folgt genau dem Bild, das schon in der Miniaturhymne in der ersten Stanze des Liedes von der Erweisung der Macht Jahwes und damit von 'seiner Art' der Kriegsführung gezeichnet wird.¹¹⁹ Außerdem verrät das 'Fortschwemmen' (*grf*) des Kishon in 21a, was der Auslöser für die plötzliche Bewegung der Naturgewalten ist: Das 'Herabsteigen' des Bundesvolkes Israel, das schon in Stanze III und IV die Aufmerksamkeit erregt, resultiert in einer Welle, die alles vor sich her wegspült.¹²⁰ Dass das feindliche Heer es ziemlich eilig haben muss, vom Kriegsschauplatz wieder zu verschwinden, verrät das Schlagen der Hufe in 22a, das sich in 22b sogar als *Onomatopoiia* (רהרות רהרות) – richtiggehend 'Gehör' verschafft.

Es wird wahrscheinlich nicht überraschen, dass genau diese Inszenierung des Geschehens sich genau so in der Prosaversion der Geschichte wiederfindet (Ri. 4,13-16): Sisera zieht an den Kishon und bevor er es sich versehen kann, hat ihn das Heer Israels schon erfasst und schlägt ihn in die Flucht. Sisera muss sogar seinen Wagen zurücklassen und geht nun zu Fuß,

¹¹⁹ Psa. 148,8

¹²⁰ Vgl. noch einmal dazu die Ausführungen im vorigen Unterkapitel und Jes. 4,4; 30,27f.

da Barak die Verfolgung eben der Wagen, dessen Pferde schon im gestreckten Galopp das Weite suchen, bereits aufgenommen hat. Er versucht, sich auf diese Art noch irgendwie 'davonzustehlen'. Die „Verwirrung“, von der in 4,15 die Rede ist, kann durchaus auf das (Ein)wirken der Naturgewalten zurückgeführt werden.¹²¹ Was sich in der Liedfassung also sehr eindrucksvoll ausgestaltet findet, kann man in der Erzählung 'nachlesen'. Auch diese Episode ist ein schönes Beispiel für die Wechselwirkungen zwischen den beiden Fassungen des Geschehens, die einander sehr schön ergänzen.

Dementsprechend findet sich der in der Erzählung erwähnte Umstand, dass sich Sisera zu einem Verbündeten retten kann (4,17), auch im Lied wieder: Genau an der Stelle, wo nun eigentlich der Feind 'endgültig' vernichtet werden könnte, schiebt der Dichter einen *Fluch* gegen die ein, die Israel im Kampf eigentlich unterstützen sollten (23abc). Anstatt Israel dabei behilflich zu sein, die Nachlese unter den Flüchtigen zu halten, um den Sieg vollkommen zu machen, bleiben sie dem Geschehen fern (23de). Einzelnen – so auch Sisera – ist es dadurch möglich sich abzusetzen. Der Fluch gegen Meroz ist also Ausdruck der Abscheu vor den 'falschen Freunden', die Israel im entscheidenden Moment im Stich lassen. Solch ein falscher Freund wird jedoch auch im unmittelbar auf die letzte Strophe der Stanze folgenden Abschnitt (Stanze VI) beschrieben. Dort entpuppt sich der Freund sogar als Feind. V. 23 bildet also einen (thematischen) Übergang, eine Brücke zu Stanze VI und lässt auf diese Weise eine Richtung erkennen, in welche die Entkommenen fliehen (können). Die letzte Strophe weist somit auf das letzte 'Schlupfloch' hin, das Sisera bleibt, um sich zu retten.

g Nägel mit Köpfen

Stanze VI ist also der Abschnitt, in dem alles ein – natürlich für Israel – gutes Ende nehmen soll. Die Versäumnisse bei der Verfolgung der Feinde müssen wiedergutmacht werden (s.o.), doch soll sich auch die Prophezeiung Deborahs erfüllen, dass „die Ehre nicht dir [Barak] zufällt auf dem Weg, den du gehst, denn in die Hand einer Frau wird der HERR den Sisera verkaufen“ (Ri. 4,9; unsere Anmerkung).

Während Meroz in der letzten Strophe von Stanze V noch dafür verflucht wird, dass er seiner Bündnisverpflichtung nicht nachkommt, wird in der ersten Strophe von Stanze VI der Wunsch eines *Segens* über Jael (v. 24) dafür ausgesprochen, dass sie ihrerseits den Bündnispflichten gegenüber König Jabin nicht nachkommt und ihn nicht nur nicht unterstützt, sondern

¹²¹ vgl. Jes. 30,30

ganz klar verrät (vv. 26f.). Nur dadurch ist es aber möglich Israel zum vollständigen Sieg zu führen.

<i>Stanze VI</i>			
מנשים באהל תברך	אשת חבר הקיני	תברך מנשים יעל	24abc
	בספל אדירים הקריבה המאה	מים שאל חלב נתנה	25ab
	וימינה להלמות עמלים	ידה ליתר תשלחנה	26ab
ומחצה וחלפה רקתו	מחקה ראשו	והלמה סיסרא	cde
בין רגליה כרע נפל	נפל שכב	בין רגליה כרע	27abc
	שם נפל שרוד	באשר כרע	de

Tabelle 7

Der durch die Prädikate zum Ausdruck gebrachte Gegensatz in den benachbarten Strophen (Vd, VIa) schafft bei in der Tat *gleichzeitiger* und im Grunde genommen gleicher Sachlage (Verrat des Bündnispartners) ein zusätzliches Verknüpfungsmoment zwischen ihnen: *bārak* und *ʾārar* sind gute Wortpaare, die nicht nur über ein adversatives Verhältnis miteinander verbunden sind, sondern in besonderen Kontexten darüber hinaus auch austauschbar sein können.¹²²

Jaels Heldentat, die Vernichtung des Feindes Israels, die eigentlich Hauptthema der Stanze ist und sich vor allem in der zweiten Strophe (v. 26) kristallisiert, verdient es ebenfalls, etwas näher untersucht zu werden. Zum einen ist es bemerkenswert, wie das Schlagen der Hufe aus

¹²² vgl. Hi. 2,9; Dass in VIa auch eine gewisse Ambivalenz vorherrschend ist, drückt der Umstand aus, dass Jael eigentlich tatsächlich für etwas Gutes gesegnet wird. Erst die folgenden Strophen offenbaren, was hinter ihrer Gastfreundschaft wirklich steckt, dass somit hinter dem 'Segen' eigentlich ein Fluch steckt. Der Verrat an Jabin und - in konkreter Situation - an Sisera, der gleichzeitig eine wunderbare Rettung für Israel darstellt, muss zum Zwecke der Verherrlichung und Darstellung als *Heldentat* nicht erst künstlich 'geschönt' werden. Er ist zunächst ohnehin als Erweis der Ehrerbietung 'getarnt', bevor er sein wahres Gesicht offenbart. Der Autor schlägt mit seiner Art der Darstellung in VIa somit zwei Fliegen mit einer Klappe: Er kann einen Segen über Jael und ihre bedeutende Tat aussprechen, indem er nur den Teil, der auch objektiv tatsächlich lobenswert ist, mit dem Segenswunsch verknüpft. Den 'schmutzigen', jedoch für den Triumph entscheidenden Teil fügt er als unerwartete Folge - sozusagen als 'Überraschung' - einfach asyndetisch in Form zweier eigener Strophen (VIb, VIc; 'beide' Strophen werden unverbunden eingeleitet!) an die Segensstrophe an und entgeht damit der Verlegenheit, die - wiederum objektiv gesehen - unehrenhafte Haltung zu verherrlichen, aus der nun die 'eigentliche' Tat erwächst und die er selbst ohnehin in Vd der Verfluchung anheim gestellt hat. Die zwei Phasen *einer* Tat - gastfreundliche Aufnahme und anschließende 'Hinrichtung' - sind eigentlich inhaltlich eng miteinander verwoben und nicht voneinander zu trennen. Jael hätte Sisera ohne ihre Einladung, sich von ihr bewirten zu lassen, nie dazu gebracht, sich freiwillig in *die* Position zu begeben, in der sie ihn dann sprichwörtlich 'festgenagelt' hat. Poetisch werden sie jedoch strukturell voneinander getrennt. Jaels Heldentat kann somit unter zwei 'politisch korrekten' Gesichtspunkten betrachtet und beurteilt werden.

v. 22 (unter anderem) unter Verwendung des gleichen Verbs von 22a (*hālam*) seine Fortsetzung im (Ein)schlagen des Zeltpflocks findet, den Jael dem Sisera durch die Schläfe schlägt (26cde, mit *hlm* in 26a). Die zweite Zeile von v. 26 bedient sich einer Serie von drei synonymen Prädikaten, die stilistisch ein konstantes Schlagen 'hörbar' machen. Damit wird ein Rhythmus aufgegriffen, den die Prosaversion des Berichts nur 'andeutet' und die Kola 28cd in Stanze VII untermalen.

Nachdem die Erzählung in Kap. 4 sich immer wieder darin ergeht, die „Wagen“ in der Schlacht besonders zu erwähnen (4,3.13.15[2x].16), weist der Bericht auch *zwei* Mal darauf hin, dass Sisera ab einem gewissen Zeitpunkt in der Schlacht offensichtlich gezwungen ist, von seinem Wagen herunterzusteigen, um „zu Fuß“ zu entfliehen (4,15.17). In Abgleichung mit der lyrischen Fassung der Schlacht kann nun folgendes Bild gezeichnet werden: Das 'Getrappel' der *Wagen*pferde, das in v. 22 hörbar ist und ein Fortkommen anzeigt, das einen räumlich ziemlich weit bringen kann, erfährt nun in der Darstellung der Flucht Siseras zu seinem Verbündeten, die nur noch zu Fuß erfolgt und (lediglich einzelne) 'Schritte' erlaubt, eine Art räumliche und quantitative Einschränkung (28cd¹²³). Auch wenn Sisera der unbestimmbaren Menge der Hufschläge nur noch eine begrenzte Anzahl von Schritten entgegensetzen kann, die ihn nicht mehr allzuweit bringen (können), sind seine Schritte immer noch eine Abfolge von klar vernehmbaren Tritten, deren Geräusch erst verstummt, als er bei seinem Ziel ankommt, um dort zur Ruhe zu kommen. Doch dort sind es nun die einzelnen, wenigen, ganz klar vernehmbaren Hammerschläge Jaels, die den Schlagrhythmus wieder aufnehmen. Sie sind zudem räumlich auch noch sehr eingeschränkt, auf *einen* Punkt konzentriert. Das Hämmern hört jedoch auch einmal auf, und nun bleibt nur noch eine letzte Abfolge von Schlägen übrig, die der Dichter in besonderer Weise mit einer ganz besonderen Stilfigur zum Ausdruck bringt: dem *Klimax* in der letzten Strophe der Stanze.

Dort (v. 27) ist der Stufenparallelismus derart gestaltet, dass bei fortschreitender Entwicklung seiner Elemente auf Basis der relativ kurz gehaltenen Kola ein deutlicher, jedoch auch 'stockender' Herz-Schlag zu vernehmen ist, der dann abrupt verstummt. Auch hier ist es eine begrenzte Anzahl von Schlägen an einem Punkt. Insgesamt resultieren quantitative und räumliche Reduktion also in einem zusätzlichen Rückgang des 'Tempos'. Angefangen bei den schnellen Pferden sind wir nun über das langsamere Laufen und das bestimmte Hämmern

¹²³ Stanze VII läuft chronologisch gesehen parallel zu Stanze VI. Die erste Strophe von Stanze VII beschreibt das Geschehen, das sich gleichzeitig an einem anderen Ort abspielt, an dem Sisera nach erfolgreicher Schlacht ja auch schon sein sollte.

beim Pochen eines Herzens im Todeskampf angelangt. Der Klimax in v. 27, der ja als Stilmittel ohnehin auf ein Ziel ausgerichtet ist, verschafft dieser Kaskade durch seine eigentümliche Beschaffenheit noch mehr Geltung. Somit sind eine Abfolge von Akzentuierungen und ein eigens zur Hervorhebung eines Höhepunkts geschaffenes Stilmittel gekommt auf einen gemeinsamen Fixpunkt hin ausgerichtet: das unausbleibliche 'Ende' des Heerobersten der kanaanitischen Streitmacht.

h Säcke voller Löcher

Stanze VII läuft nicht nur chronologisch mit Stanze VI parallel,¹²⁴ auch konzeptuell sind es zwei gleichlaufende Abschnitte: Die Anteilnahme *zweier* Frauen am Schicksal *eines* Mannes. Dennoch scheint es inhaltlich große Differenzen zwischen den beiden Stanzen zu geben. Während die eine (VI) das Ende des Heerobersten der kanaanitischen Truppen beschreibt, setzt sich die andere mit der Sorge einer Mutter und den materiellen Überlegungen auseinander (VII).

Stanze VII			
	אם סיסרא בעד האשנב	בעד החלון נשקפה וחיבב	28ab
	מדוע אחרו פעמי מרכבותיו	מדוע בשש רכבו לבוא	cd
	אף היא תשיב אמריה לה	חכמות שרותיה תענינה	29ab
	רחם רחמתיים לראש גבר	הלא ימצאו יחלקו שלל	30ab
צבע רקמתיים לצוארי שלל	שלל צבעים רקמה	שלל צבעים לסיסרא	cde
	ואהביו כצאת השמש בנברתו	כן יאברו כל אויביך יהוה	31ab

Tabelle 8

Bei näherer Betrachtung stellt man fest, dass besonders das Zentrum von Stanze VII doch sehr merkwürdig ist. Anstatt eines vielleicht zu erwartenden Klagelieds über oder eines Gesangs wehmütiger Sehnsucht nach Sisera, ergehen sich sämtliche – noch dazu sehr üppige – sieben Kola der mittleren Strophe in Phantasien über „Beute“ (שלל). Das Wort ist dermaßen

¹²⁴ vgl. Fn. 123

zentral in der Strophe verankert, dass ihm ganze *vier* Nennungen gewidmet sind (drei Mal nur in 30cde!). Vergleicht man das mit anderen Stellen im Lied, so kommen einem da das vierfache „Auf!“, das die israelitischen Truppen an Deborah richten (12ab), und auch die vierfache Verwendung der Wurzel *hlm* in Stanze V (19ab.20ab) unter. In beiden Fällen offenbart die oftmalige Verwendung, dass es um etwas sehr Wichtiges geht. Ermunterung? Ja. Kampf? Ja. Aber Beute?! Ein Vergleich mit v. 19d zeigt, dass das tatsächlich das Zentrum der Motivation für den Kampf der Kanaaniter gegen Israel gewesen sein muss, um das sich alles dreht. All die Allüren von Macht (19ab.21c) und Stärke (13b.23e¹²⁵) sind nur *einem* größeren 'Sinn' verpflichtet: sich zu bereichern. Selbst im Angesicht der Verzweiflung haben nun die Frauen im Lager Siseras nichts anderes im Kopf als darüber nachzudenken, was für tolle Stoffe ihre Männer nach Hause bringen, anstatt sich zu überlegen, ob sie 'überhaupt' noch zurückkommen. Die Mutter Siseras scheint stellvertretend für die anderen Frauen - eine böse Vorahnung zu haben, doch die wird in der Aussicht auf fette Beute ersäuft. Letztere muss das große Loch stopfen, das sich angesichts einer drohenden Katastrophe vor den Frauen der Soldaten auftut, weil sich über diese Perspektive hinaus nichts anderes findet, was der Seele Trost und Halt bieten kann.

In Bezug auf Stanze VI könnte das bedeuten, dass Jael es satt gehabt hat, die unstillbare Gier der Kanaaniter noch weiter hinzunehmen. Bündnisse wurden im Alten Orient oft unter Leistung von Tributen aufrechterhalten. Es ist durchaus denkbar, dass Jael als Verbündete, deren Haus sicher auch zu 'Schutzgeldern' verpflichtet war, angesichts des Ausgangs der Schlacht gegen Israel die Gelegenheit erkannt und wahrgenommen hat, sich des kanaanitischen Jochs zu entledigen. Damit hat sie sich die Genugtuung verschafft, den Räuber selbst zu 'rauben'. Barak, der im Zuge der Verfolgung der Feinde auch zum Haus Jaels gelangt, wird von ihr aufgefordert, sich bei ihr quasi seine 'Beute', die er „sucht“ (*bqš*) abzuholen (Kap. 4,22). Unter diesem Aspekt erweist sich die ganze Stanze VII als Kontrastprogramm zu den in

125 Es geht hier um den Ausdruck *gibōrīm*, den Fokkelman mit dem Heer der Kanaaniter in Verbindung bringt (s. dazu seine Argumentation in Fokkelman 1995: 609f. (Fn. 36!), 618f. Wir wollen hier dieser Auffassung folgen, da sie a.a.O. doch schlüssig begründet wird und auch in vorliegendem Text Reibungen vermeiden hilft.) Dass die Gottlosen im Text als 'Helden' bezeichnet werden können, liegt nur daran, dass das Hebräische so etwas wie eine „inverse Denotation“ kennt (s. dazu ebenfalls Fokkelman 1995: 625 Fn. 72: Er verwendet den Ausdruck „inverted quotation“ und führt a.a.O. einige Beispiele dafür an, die alle in 2. Sam.1 zu finden sind.). Ein Beispiel für dieses Phänomen haben wir schon in Fn. 122 vorgestellt. Im aktuellen Fall (*בַּגְּבוּרִים*) hieße das, dass die Bezeichnung 'Held' in Bezug auf die Feinde Israels das wiedergibt, was die Feinde selbst von sich halten zu sein. Interessanterweise wird das dadurch bestätigt, dass die Frauen in der vorliegenden Strophe tatsächlich ein mit diesem Begriff verwandtes Wort (*גִּבּוֹר*) zur Bezeichnung ihrer Kämpfer verwenden (30b).

Stanze VI formulierten Inhalten und erfüllt dadurch seine Aufgabe als Parallelabschnitt, der perspektiverweiternd fungiert.

Es gibt aber noch eine andere Richtung, in die der Beutehunger der Kanaaniter zeigt: Der scheinbar einzige 'Lebensinhalt' der Kanaaniter, für den sie bereit sind sich bis zum äußersten einzusetzen, ist also das Erwerben von Beute. Doch aus der wird wohl nichts mehr werden. Die ganze Welt von Geltung, Ansehen, Besitz, Macht und Einfluss bricht vor dem Hintergrund einer aufziehenden Katastrophe mit einem Mal in sich zusammen. Die Gier nach Beute, die das Hauptthema in vv. 29f. darstellt, offenbart vor dem Hintergrund der in v. 28 geäußerten Sorge das wahre Gesicht und Wesen der von den Kanaanitern geschätzten und gepflegten Lebensphilosophie: die Leere des materiell eingestellten Herzens. Das Streben nach Unstetem und Vergänglichem wird oft mit bitterer Enttäuschung und sogar mit dem Tod belohnt. Das Schicksal der Gottlosen ist allzuoft die Überlieferung ins unendliche Nichts. V. 31a schlägt nun genau in diese Kerbe und formuliert: „So sollen umkommen alle deine Feinde, HERR!“ (unsere Hervorhebung). Diesem Hinweis auf den Lohn der Gottlosen folgt aber noch ein herrlicher Ausblick für alle die, welche „ihn [den Herrn] lieben“ (31b, unsere Ergänzung). Er ist mit einem Bild der aufgehenden Sonne verbunden, der an eine Zeile in der Miniaturhymne von Stanze I erinnert: 4ab. Dadurch dass die Sonne auch 'in Kraft' aufgeht (בגברתו), wird zusätzlich eine Verknüpfung zu den anderen beiden wichtigen Nennungen von *gbr* geschaffen: 13b und 23e.¹²⁶ Diese Nennungen befinden sich überdies an wichtigen Schnittstellen im Lied, nämlich an Abschnittsübergängen. Die drei wichtigen Vorkommen sind so an wichtigen strategischen Punkten im Lied lokalisiert. Über die „inverse Denotation“ entsteht zudem eine wichtige inhaltliche Kontrastierung. Die letzte Strophe von Stanze VII ist somit inhaltlich, strukturell und stilistisch nicht nur mit der Stanze, in der sie steht, sondern auch mit dem gesamten Lied fest verbunden und verwoben. Durch eine so gute und feste Verankerung offenbart sie eine hervorragende Eignung, das gesamte Lied als Extrakt zusammenzufassen, zu kommentieren und damit abzuschließen. Damit wäre nicht nur ein sehr wichtiges Argument dafür geliefert, dass sie tatsächlich (schon immer) fest im Text des Liedes eingebaut war, sondern auch, dass die Strophe 'kolophonartige' Qualitäten offenbart, die es für eine übergeordnete strukturelle Bewertung interessant machen. Damit sollten einige strukturelle und redaktionelle Punkte, die wir am Ende des vorigen Unterkapitels erwähnt haben, geklärt sein.¹²⁷

126 s. Fn. 125

127 s. dazu Fokkelman 1995: 624f.

Abschließend – in Bezug auf das ganze Lied - sollten wir noch einen offenen Punkt zum Thema *Stilistik* klären und eine zusammenfassende Bewertung vornehmen, da noch eine (andere) wichtige redaktionelle Frage offengeblieben ist. 'Unüblicherweise' beginnen wir zunächst mit der *Bewertung*.

Wir können aus dem, was wir bisher ans Licht gebracht haben, ersehen, dass das Verhältnis zwischen der prosaischen und lyrischen Version *einer* überlieferten Begebenheit sehr eng ist. Ri. 4 und 5 arbeiten sehr sehr eng zusammen und sind nicht nur bloß zwei unterschiedliche Verarbeitungen eines Stoffes. Sie können zwar getrennt voneinander betrachtet und untersucht werden. Zusammen gesehen lassen sich jedoch noch viel mehr interessante Gesichtspunkte zur Beleuchtung 'offensichtlicher' aber auch noch sehr schwierig zu deutender Zusammenhänge und Inhalte ermitteln. Manches ergibt tatsächlich erst in der Synopse einen echten 'Sinn'. Ohne einer differenzierten Schau ausweichen zu wollen, wollen wir aus unseren Beobachtungen daher schließen, dass Ri. 4 und 5 tatsächlich *aus einer Hand* stammen müssen. Gemäß dem schon Gesagten, können wir nicht ausschließen, dass es vielleicht eine ursprünglichere oder ähnliche Vor- oder Parallelversion zum Lied in Kap. 5 gegeben hat. Die *im Richterbuch überlieferte Version* ist jedoch mit Sicherheit zusammen mit der 'Erzählung' in Kap. 4 von *einem* „Redaktor“ bearbeitet worden. Die Berührungspunkte zwischen und in den beiden Texten erscheinen in höchstem Grade, das Ergebnis einer beabsichtigten Konzeption zu sein, die beide Abschnitte so nebeneinander positioniert, dass sie in einer Wechselbeziehung sowohl nach innen als auch nach außen miteinander 'kommunizieren'. Ausgehend von dieser Position ist es nun überhaupt nicht mehr schwer, ein Argument dafür zu finden, dass v. 31c von Kap. 5 eigentlich ein 'notwendiger' struktureller Bestandteil eines *Komplexes Ri. 4/5* ist.¹²⁸ Es ist genau dieses einzelne Kolon, das in der Lage ist, das Lied in eine 'größere Struktur' „einzubetten“.¹²⁹ Was somit zunächst auf inhaltlicher und konzeptueller Ebene schon deutlich sichtbar ist, wird auf struktureller Ebene nur noch unterstrichen: Die deutlich ausgeprägte *Einheit* von Ri. 4 und 5.

Diese Einheit, die das Ergebnis einer sehr deutlichen Verflechtung ist, führt uns nun aber zu unserem zweiten Anliegen, dem noch zu klärenden Punkt. Dieser dreht sich generell um das Verhältnis zwischen 'Prosa' und 'Lyrik'. Sind es lediglich die Eigentümlichkeiten von Prosa und Lyrik, welche zwangsläufig die Einheit der beiden Texte zur Folge haben? Reicht es zu

¹²⁸ Ob er nun eigentlich zu Kap. 5 zu zählen oder noch ein Reflex von Kap. 4 ist, hätte sicher metrische und strukturelle Konsequenzen für das Lied selbst. Sie wären jedoch zugegebenermaßen nicht allzu dramatisch und würden das Gesamtgefüge nur unmerklich verändern.

¹²⁹ s. dazu noch einmal die Ausführungen zu Stanze I (II.2.b)

einer Einheit, dass der eine Teil die zu berichtende Geschichte lediglich 'erzählt' und der andere das Erzählte dann einfach 'inszeniert'? Wir wollen diese Frage deutlich mit Ja UND Nein beantworten. Ja, weil ein solches Verhältnis zwischen Kap. 4 und 5 sicher vorliegt und dies schon ein einigendes Element darstellen kann. Nein, weil das alleine noch kein Kriterium für die Einheit eines Textes darstellt. Prosa und Lyrik haben ihre eigenen Spielregeln. In vorliegendem Fall basiert die Einheit der zur Diskussion stehenden Texte nicht unbedingt darauf, 'dass' sie sich wie auch immer ergänzen, sondern darauf 'wie' sie es tun. Bei der Untersuchung dieses Miteinander kann man viel darüber erfahren, was Prosa und Lyrik - jeweils für sich betrachtet - in einem altorientalischen/ althebräischen Kontext - eigentlich ausmacht.

Grundsätzlich kann man zur *Prosa* sagen, dass sie *linear* konzipiert ist. Wenn man die häufigste und wichtigste Erscheinungsform der Prosa - die narrative Prosa - näher untersucht, kann man sogar feststellen, wie sich das Konzept der Linearität sogar in der Auffassung einzelner Begriffe des hebräischen Wortschatzes niederschlägt.¹³⁰ Wie auf eine Perlenkette die einzelnen Teile aufgefädelt werden, so werden in der Prosa die einzelnen Ausdruckselemente und damit auch Inhalte auf ein bestimmtes Ziel hin ausgerichtet aneinandergereiht. Dabei spielt die grammatische Syntax natürlich eine sehr wichtige Rolle. Hinter Abweichungen in der Syntax stecken daher oft Hinweise auf 'versteckte' oder zusätzliche Informationen. Die (narrative) Prosa ist in der Lage auch parallele Führungen zu leisten. Das ganze mündet jedoch oft in ein - manchmal recht unübersichtliches - System von Reprisen, Vorgriffen und/oder Einschüben.¹³¹ Alles in allem bemüht sich die Prosa, der Stoffverarbeitung eine gewisse 'Logik' zu unterlegen. Sie spricht die Verarbeitungsfähigkeit des Hörers/Lesers an, wenn sie (verschiedene) Fäden 'zusammenführt'.

Lyrik 'entwickelt' einen behandelten Stoff auf eine andere sehr eigentümliche Weise. Hier steht die 'Wirkung' im Mittelpunkt. Lyrik verarbeitet grundsätzlich *parallel und vielschichtig*. Bei der Beschreibung dieser Verarbeitungsform bieten sich gleich *zwei* Bilder an: So wie ein

¹³⁰ So dient die Wurzel *spr* in ihrer Ausprägung als Verb landläufig dazu, die Bedeutung „erzählen, berichten“ zum Ausdruck zu bringen. Grundsätzlich liegt der Wurzel jedoch die Bedeutung von „zählen, aufzählen“ zugrunde. Das Verständnis davon, etwas eigentlich bloß 'aneinanderzureihen', führt also dazu, diesen Vorgang durchaus universeller zu sehen und ihn auch auf 'abstraktere' Handlungen zu beziehen. So überrascht es nicht, dass sich auch die Bedeutung „schreiben“ unter den Denotaten findet. Bei der Wurzel *dbr* hingegen beeindruckt der Umstand, dass das Verb tatsächlich in der Lage ist, 'Realien' („Wort, Sache“) als Tätigkeit ausdrücken. So müsste das Zeitwort eigentlich mit „wörteln“ oder „dingeln“ wiedergegeben werden. Dass es jedoch „reden, sprechen“ bedeutet, spiegelt den Umstand wider, dass sich offensichtlich doch die Vorstellung durchgesetzt hat, es geht eigentlich um „Wörter aneinanderreihen“, bzw. im Piel um „Worte machen“. So transportieren im Grunde genommen beide Wurzeln das Prinzip der sukzessiven (linearen) Entfaltung von Strukturen und Inhalten, das dem Sprechakt zugrunde liegt.

¹³¹ vgl. die Rolle von Ri. 4,11 im Kontext der Erzählführung oder den chronologisch in sich verschachtelten Aufbau von Ri. 1 und 2; Ri. 18ff. gibt in Sachen sukzessiver (Handlungs)entwicklung auch einige Rätsel auf.

Gemälde seinen Informationsgehalt 'auf einmal' übermittelt und man als Betrachter die Eindrücke des Bildes 'in einem' empfängt, sendet der lyrische Stil 'Pakete' von Mitteilungen an sein Publikum. Man kann aber auch das Beispiel von Obertönen in der Musik heranziehen. Obwohl beim Hervorbringen eines Tons lediglich *eine* Frequenz angesprochen wird, schwingen parallel dazu obere und untere Frequenzen einfach mit. Es entsteht die Klangfarbe. In der Literatur wäre das etwa mit dem 'Charakter' eines Begriffs, einer Wendung, o.ä. vergleichbar. Der lyrische Stil erweist sich daher oft als sehr gedrängt. Der Verfasser von lyrischen Texten reduziert Sätze oft auf seine Hauptbestandteile (Subjekt – Prädikat – [Objekt]) oder lässt letztere als bedeutungstragende oder -bildende Kondensate überhaupt nur isoliert (im Verband mit anderen isolierten (Satz)elementen) einfach 'wirken'. Anschauungsbeispiele lassen sich an vielen Stellen im Deborah-Lied finden.

Das Besondere an der Wechselbeziehung zwischen Kap. 4 und 5 im Richterbuch ist nun, dass eine Einheit tatsächlich oft über die Besonderheiten der Beschaffenheit von Prosa und Lyrik zustande kommt.¹³² An genau der Stelle, wo der Prosateil eine Verständnis- bzw. Folgeschlusslücke hinterlässt, springt der Lyrikteil ein und umgekehrt. Es handelt sich jedoch nicht um eine bloße Ergänzung: Die Teile greifen auf der Ebene des Duktus ineinander. Wir können nun also auch auf *stilistischer Ebene* ein gute Argumente dafür finden, dass die beiden Berichte vom Kampf Israels gegen die Kanaaniter *aus einem Geist geboren* sind. Neben dem Duktus, den wir hier nun näher untersucht haben, ist es auch der allgemeine Umgang mit *Metaphorik* und *Symbolik* in den beiden Texten, der einerseits ein weiteres verbindendes Element darstellt, andererseits aber auch Zeugnis davon ablegt, wie verbunden sich der Autor der Texte der im Alten Orient üblichen Art der Textabfassung gefühlt hat. Charakter und Kraft altorientalischer Textgestaltung manifestieren sich im Deborah-Lied aber auch im Parallelbericht in besonderer Weise auf unterschiedlichen Ebenen. Der Autor wendet viele der in der orientalischen Literatur bekannten Elemente zur Gestaltung von Texten an und weiß auch um ihr wirkungsvolles Zusammenspiel. Das Deborah-Lied fügt sich damit in eine Texttradition ein, die nicht selbstgefälligen Ausdruck forciert, sondern ein Zeugnis für 'angewandte Kunst' darstellt.

¹³² So zeichnen Stanze III und IV des Deborah-Lieds ein Bild von einer Situation, die unweigerlich als 'Gericht' aufzufassen ist, ohne dass der Begriff selbst im Lied jemals in irgendeiner Weise verwendet wird. Der Prosateil hingegen erwähnt den Begriff an vergleichbarer Stelle (Kap. 4,5), führt aber überhaupt nicht aus, was er damit will. Aus dem nachfolgend Geschilderten (vv. 6-10) kann man lediglich 'vage' schließen, welche Bedeutung der Erwähnung des Gerichts in v. 5 'tatsächlich' zukommt. Ähnliches gilt für den Abschnitt, in dem die große 'Verwirrung' bei den kanaanitischen Truppen einsetzt (4,15). Dass Siseras Truppen und auch er selbst vor der „Schärfe des Schwerts“ in Aufregung geraten ist sicher unbestritten. Dass es jedoch eigentlich die 'streitenden Naturgewalten' sind, die bei den Betroffenen die Panik erst auslösen, kann nur Stanze V des Lieds aufklären: Die Witterung muss Kämpfern und Wagen derart zugesetzt haben, dass letztere nicht mehr brauchbar und erstere nur noch verzweifelt gewesen sein müssen.

Hinter der Auswahl von Bildern und Figuren steht eine eigene Art der Wirklichkeitswahrnehmung. Die Art der Darstellung von Inhalten sagt viel über die (im Orient übliche) Verarbeitung der Wirklichkeit aus.

III Das „Deborah-Lied“ II

Ein *literarischer Text* ist in erster Linie ein schöpferisches Produkt, das Ergebnis vielschichtiger geistiger Aktivität, das nicht darauf aus ist, vornehmlich (bloß) Information zu übermitteln - oder wenn doch, dann immer unter bestimmten, ausgewählten Vorzeichen. Selbst der neutralste *Bericht* ist vom Auge des Betrachters 'gefärbt' und gibt immer nur das wieder, was letzterer als 'berichtenswert' einstuft. Oft wird einem Text dabei immer stillschweigend unterstellt, das er als Manipulationsmittel/Propaganda ge- oder eher missbraucht wird. Dem Imperativ der Objektivität und Authentizität wird jedoch nur in unseren (westlichen) kulturellen Breiten so viel Bedeutung beigemessen.¹³³ Nicht dass ein altorientalischer Text etwa ohne jegliche *Glaubwürdigkeit* o.ä. in der damaligen wie auch der heutigen Zeit auskommen müsste oder könnte: Altorientalische Texte *sind* glaubwürdig, weil sie eine ganz *spezifische Art der Verarbeitung* von Stoff und Stil aufweisen, die sowohl dem Wahrheitsanspruch als auch künstlerischen Bedürfnissen gerecht werden.

Auch in der sog. abendländischen (modernen) Welt haben Texte ihren geisteskulturell prägenden und gesellschaftspolitisch bestimmenden Platz. Ein ausgeklügeltes und ausgefeiltes System der Beurteilung und Einordnung literarischer Produktion erlaubt es jedoch, Schrifttum (relativ) akkurat in Kategorien mit spezifischer Funktionalität einzuteilen. Bei solcherart Bewertung von Texten spielt die Form eine wesentliche Rolle. Im allgemeinen sind Form und Inhalt von Texten auch aufeinander abgestimmt, so dass eine (exakte) Zuordnung von Literatur erleichtert wird. Liest man also einen Zeitungsartikel, weiß man in der Regel auch schon, wie man ihn einzuordnen hat. Hat man es mit einer (Roman)erzählung zu tun, weiß man, welchen Stellenwert man ihr beimessen kann. Ähnliches gilt für wissenschaftliche Abhandlungen, Werbetexte, Briefe, etc. Es ist dies das Regelwerk der Gattungen und Genres, die uns dabei behilflich ist, Information effektiv zu filtern und zu sortieren. In einer Kultur, die sehr stark ausdifferenziert (ist), helfen derlei Kategorisierungen schon, da man sich bei einem relativ hohen Grad der Abstraktion auch dementsprechend schnell orientieren muss, worum es bei der Auseinandersetzung mit einer textlichen Darstellung überhaupt geht. Ein beliebiger Text wird dadurch einer Art 'Vorurteil' unterworfen, sein Gehalt trifft nicht mehr 'frei' oder unmittelbar auf den Rezipienten, sondern wird *in 'vorgefilterter' Form* wahrgenommen. Auf diese Weise wird in der Folge auch eine Reihe von ganz spezifischen Fragen an den Text gestellt, die auf die 'Textsorte' abgestimmt sind. So kommt es dann, dass bestimmte Texte sich viel

¹³³ vgl. dazu die Ausführungen in I.2

eher die Frage beispielsweise nach Authentizität oder Herkunft gefallen lassen müssen als andere. Natürlich spielt der Inhalt selbst eine wichtige Rolle, jedoch hat er in der Auseinandersetzung mit dem Genre einen sehr schweren Stand.

Dass eine Anwendung von (westlichen) Genren und Gattungen auf altorientalische Literatur sehr problematisch ist, belegen ja schon einige Untersuchungen auf diesem Gebiet.¹³⁴ Dass sie jedoch im Grunde genommen gar nicht notwendig ist, wollen wir in vorliegender Abhandlung etwas eingehender nachweisen und gleichzeitig aufzeigen, wie sich die Literatur des Vorderen Orients im Grunde genommen anderen, der orientalischen Kultur sehr eigentümlichen Paradigmen verpflichtet fühlt. Die Literatur Vorderasiens kennt zwar auch 'Kategorien', unterwirft diese jedoch eher funktionalen als formalen Kriterien. Grundsätzlich ist der Text hier wirklich *frei* und trifft gerichtet oder gelenkt höchstens 'situativ', also bei bestimmten Gelegenheiten/Anlässen oder in bestimmten Situationen auf den Rezipienten. Dies wird dadurch ermöglicht, dass Text (mit Ausnahme formularischer Produktion wie z.B. Urkunden, Briefe ...) im Kontext des Alten Orients tatsächlich in erster Linie *Mitteilung* und erst in zweiter Linie Information darstellt. Da uns auch interessiert, wo und wie biblische Literatur – und hier im besonderen das Deborah-Lied – einzuordnen ist, wollen wir auch einige Anstrengungen dahingehend unternehmen, herauszufinden, wie 'altorientalisch' biblisches Schrifttum wirklich ist und welche konkreten direkten Berührungspunkte (Parallelen) oder indirekten Verknüpfungen es zwischen etwaigen Äquivalenten innerhalb der gemeinsamen kulturellen Sphäre gibt.

Sowohl die allgemeine altorientalische Literatur - wir wollen uns hier im besonderen der mesopotamischen, respektive akkadischen Literatur widmen - als auch das biblische, althebräische Schrifttum teilen sich Merkmale, die sie einerseits von abendländischer Literatur abheben und ihnen gebührende Originalität bescheinigen und andererseits auch einen reizvollen gegenseitigen Vergleich anregen, der Gemeinsamkeiten aber auch Unterschiede erkennen lässt. Im folgenden wollen wir daher auf einer möglichst breiten Basis Hinweisen nachgehen, die uns sowohl das Wesen altorientalischer Literatur als auch die Stellung biblischer Poesie besser verstehen lassen.

134 vgl. I.1

1 Matrices und Folien

Information und *Wissen* sind ohnehin bloß in der modernen westlichen Gesellschaft unverzichtbare feste Größen, die strukturtragende und -prägende Funktion haben. Fälschlicherweise wird ihnen als altorientalisches Pendant oft die *Weisheit* oder das *Verständnis* gegenübergestellt. Damit wird Wissen jedoch nur auf seinen Gehalt, seine Essenz reduziert. Im Kontext einer individualistisch-materialistisch ausgerichteten Wahrnehmung der Umwelt ist eine verstärkte Konzentration auf und ein bewusster Umgang mit *Fakten* auch nachvollziehbar und sinnvoll. Über eine (oft mühsame) Registrierung, Erfassung oder Sammlung von Einzeldaten ist es erst möglich, sich ein (einigermaßen) adäquates Bild von einem Gegenstand oder Sachverhalt zu machen. In einem weiteren Schritt müssen dann die einzelnen Informationen ausgewertet werden, d.h., sie müssen in irgendeiner Form in Beziehung zueinander gesetzt werden. Ist man schließlich zu einer 'Einsicht' oder 'Meinung' gelangt, kann diese nun als Grundlage für weiteres Vorgehen herangezogen werden. Der Fortschritt des empirisch-rationalistischen Geistes ist somit (in der Regel) auf dem Fundament des 'unbedingten' und (damit assoziierten) untrüglichen Zeugnisses der *Einzelaussage* gegründet. Damit wird klar, dass dem abendländischen Wissensbegriff im Kontext der altorientalischen Kultur und Literatur nicht die 'Weisheit' gegenübergestellt werden kann, sondern eher das Konzept der *Offenbarung*. Sie ist es, die den Einzelnen mit dem versorgt, worüber er 'Bescheid wissen' muss. Da aber nicht 'jedem' Offenbarung zuteil wird, versteht es sich von selbst, dass Wissen im Alten Orient keinesfalls den gleichen Stellenwert und die gleiche Funktion wie in modernen Gesellschaften haben kann. (Individuelle) Handlungsfähigkeit und Fortschritt auf unterschiedlichen Ebenen und in unterschiedlichen sozialen Schichten muss jedoch auch hier gewährleistet werden. An dieser Stelle kommt nun das 'Verständnis' parallel zu den schon formulierten Begriffen Einsicht und Meinung ins Spiel, das jedoch nicht – wie in 'aufgeklärten' Gesellschaften – primär dem Wissen erwächst, sondern schon in vorgegebener Form vorhanden ist und lediglich ins Leben integriert und darin umgesetzt werden muss. Partikuläres Wissen ist dabei dann nicht die Grundlage für eine angenommene Haltung oder erworbene Meinung, sondern ein aus ihnen hervorgehendes Produkt. Fakten dienen in erster Linie nicht dazu, Ordnung zu schaffen, sondern eine (bereits vorgegebene) Ordnung zu beschreiben und zu rechtfertigen. Altorientalisches Verständnis, od. auch 'Weisheit', muss daher eigentlich als Synonym für das westliche

Konzept von Begreifen und Verstehen angesehen und damit mit dem im Abendland etablierten Begriff der *Bildung* gleichgesetzt werden, auch wenn sich letzterer anders konstituiert.

Es versteht sich von selbst, dass die vorgebrachten erkenntnistheoretischen Überlegungen auch in Bezug auf die Rezeption von Literatur von Relevanz sind. Um den Gehalt von Literatur richtig verarbeiten zu können, muss er entsprechend aufbereitet sein. Je nach kulturellem Hintergrund gestaltet sich diese Aufbereitung – besonders unter formalen Gesichtspunkten – mehr oder weniger spezifisch. Während die formalen Aufbereitungskriterien für eine zufriedenstellende Zuordnung und Bewertung in der (modernen) abendländischen Literatur ziemlich präzise formuliert sind (s.o.), begnügt sich die altorientalische literarische Textredaktion im Grunde genommen mit einer überschaubaren Menge von *Konstanten*¹³⁵, um unterschiedliche Textsorten zu kennzeichnen. Diese 'Kennzeichen' färben jedoch den Text(gehalt) nicht ein, sondern weisen einen Text lediglich als in einem bestimmten 'Modus' abgefasst aus. Da Texte ohnehin selten 'für sich allein' auftreten, sondern meist 'eingebettet' vorliegen (s.o.), müssen sie nicht erst umständlich ihren Status unter Beweis stellen, damit man weiß, wie sie zu verstehen sind, sondern können ihre Fracht unmittelbar anbringen. Fragen nach Herkunft, Echtheit, Bestimmung sind zwar nicht unwichtig, ihre Beantwortung wird jedoch nicht primär über formale Gesichtspunkte, sondern tatsächlich über das Ausgesagte selbst abgewickelt. Der Gehalt des Textes ist tatsächlich und im wahrsten Sinne des Wortes sein eigener Beweis für Authentizität und seine eigene Referenz für seine Ein- und Zuordnung. Ermöglicht wird dies durch eine besondere Textgestaltung einerseits, jedoch aber auch über ein spezifisches, in der orientalischen Ontologie wurzelndes Textverständnis. Diese Auffassung von Text kann vielleicht am ehesten einer ähnlichen, frühen (ebenfalls antiken) und überraschenderweise (?) im Abendland zum Ausdruck gebrachten Ansicht bezüglich der Natur von literarischer Überlieferung gegenübergestellt werden:

„Das Erzählen im Alltag ist vom literarischen Erzählen grundsätzlich zu trennen. Die Abgrenzung >wahrer< Geschichten von erfundenen, fingierten Erzählungen (lat. *fingere* >bilden, erdichten<) findet sich bereits in der Antike. ARISTOTELES bestimmte in seiner *Poetik* die Mimesis (griech. *mimēsis*), die Nachahmung bzw. nachahmende Darstellung handelnder Menschen, als Charakteristikum und Ziel der Dichtung. Er behauptete, dass man den Unterschied zwischen Realität und Dichtung, zwischen tatsächlich ereigneten und ausgedachten Geschichten nicht an der sprachlichen Form festmachen könne, sondern nur daran, wovon erzählt werde:

»Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt [...]; sie unterscheiden

135 s. Foster 1996: 13-19

sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.«¹³⁶

Das Faszinierende an Aristoteles Sichtweise ist, dass er die schon angesprochene *Selbstreferenz* eines Textes thematisiert. Durch ein in der Moderne mittlerweile schon sehr ausdifferenziertes Genresystem ist dem Rezipienten eines Textes das eigentliche 'Gefühl' für einen Text schon irgendwie quasi 'abgezogen' worden, da ihm ja (v.a. formale) Textsortenmerkmale landläufig die Arbeit abnehmen, ihn zu *erspüren*.

Wir wollen nun nicht einem unseriösen, unwissenschaftlichen 'Bauchgefühl' das Wort reden, wenn wir eine alternative Sicht auf Text und Dichtung diskutieren und fördern wollen. Es geht uns lediglich in einem ersten Schritt darum, dafür sensibel zu machen, dass Texte nie in einem luftleeren Raum existieren. Literarische Produkte entstehen immer unter dem Einfluss einer bestimmten Sicht des Autors auf die Dinge, von denen er schreibt.

“Heroic poetry, then, seems to be on the whole a poor substitute for history. Though it contains real persons and real events, it often connects them in unreal relations, and may even add unreal persons and unreal events when the fullness of the narrative demands them. This means that, except in a few exceptional cases, we have no right to approach heroic poetry as if it were a record of fact. Its materials are largely historical, but its arrangement and adaptation of them are not. But of course it has a great relevance to history in a different way. It does not record truthfully what happened, but it shows what men believed and felt.”¹³⁷

Grundsätzlich liegt ja der Reiz beim Schreiben oder Verfassen darin, einen Sachverhalt oder einen bestimmten Gegenstand derart darzustellen, dass er nicht nur die größtmögliche Aufmerksamkeit des Rezipienten erregt, sondern auch seine Vorstellungskraft in höchstem Maße stimuliert. Was dann landläufig als 'Kunst' bezeichnet wird, ist lediglich der Weg, auf dem diese beiden Ziele erreicht werden. Die eigentliche 'Information' zu oder über etwas steht daher immer in einer engen Wechselbeziehung zur *künstlerischen Darstellung*. Die Realität – als urteilsfreie oder objektiv wahrgenommene Form der Wirklichkeit – übernimmt dabei die Rolle einer *Referenz*, einer Vergleichsgröße, an der Aussagen oder Behauptungen gemessen werden können, oder eines *Katalysators*, der einer Darstellung erst die 'richtige' oder erwünschte Wirkung verleiht.

Es verwundert also nicht, dass Aristoteles der Mimesis eine solch große Bedeutung in der Dichtung beimisst. Nur sie kann – im Wechselspiel mit der Realität – den Geist dazu anregen,

136 Sander 2008: 109f.

137 Bowra 1952: 535

sich (neu) zu orientieren und bisher unbekannte oder unbewusste Verknüpfungen in seiner Umgebung herzustellen, so dass eine 'neue' Sicht auf unterschiedlichste Objekte oder Verhältnisse ermöglicht wird. In diesem Prozess der sog. *Meinungsbildung* fungiert das Wissen oder die Vorstellung von der 'Realität' als Motor für die erforderlichen Abläufe: 1. Nur aufgrund der Vergleichsmöglichkeit mit 'wahren' oder reellen Dingen lässt sich überhaupt erst beurteilen, was 'wirklich' und was 'fiktiv' ist. (Hier spielen Faktenwissen und die menschliche Erfahrung eine entscheidende Rolle.) 2. Auf Grundlage einer Vergleichsmöglichkeit lässt sich jedoch auch ermitteln, *wie* wahr oder erfunden eine Darstellung ist. Sowohl die zunächst allgemeine (1) als auch dann speziellere Bewertung (2) resultieren in einem Gesamteindruck, der am Ende des 'Genusses' von künstlerischer Darbietung steht. Neben dieser 'logischen' Ebene spielt aber auch der spezifische Hintergrund, die sog. *Folie* eine wichtige Rolle. Diese(r) kann eine bestimmte Weltanschauung, ein Denkmuster oder eine allgemeine oder spezifische Ansicht sein. Dieser Hintergrund ist auch dann da, wenn man unter dem Einfluss einer (geistes)kulturellen Übereinkunft steht, dass es keinen (besonders ausgeprägten) Hintergrund gibt. In einem solchen Fall ist dann eben diese allgemein anerkannte Prämisse die Folie dafür, vor dem sich das abspielt, was der Autor geschickt 'inszeniert'. Es kann daher nicht ausbleiben, dass die unterschiedliche Beschaffenheit der Folie so auf ihre Weise das Realitätsempfinden maßgeblich beeinflusst, so dass man sie unbedingt als einen weiteren entscheidenden Faktor im Rahmen der individuellen Rezeption künstlerischer Produktion ansehen muss.

Insgesamt gesehen zählt aber schlussendlich die *Wirkung*, und genau sie ist es, die unter verschiedenen Bedingungen unterschiedlich ausfällt, jedoch immer ein Ergebnis des Wechselspiels zwischen Wirklichkeit und Fiktion, bzw. des Urteils über diese beiden ist. So kommt es, dass die Qualität und Bedeutung von Dichtung in jedem Fall tatsächlich daran gemessen wird, in welchem Verhältnis sie zu den greifbaren Dingen des Lebens steht: ob, inwieweit und wie sie Fakten und Zusammenhänge des 'Reellen' aufarbeiten und in Beziehung setzen kann.¹³⁸ Während die Fragen in Hinblick auf die Bezugsgröße(n) im Abendland von unterge-

138 Ein kleiner Vergleich aus dem Alltag soll die doch recht komplizierten und vielschichtigen Verhältnisse diesbezüglich veranschaulichen. Wir wollen dabei das Beispiel einer mit einem 'guten' Film gemachten Erfahrung herausgreifen. Man kann hier davon ausgehen, dass der Film gut in Bezug auf die darin umgesetzten Effekte oder die in denselben angewandten Techniken ist. Damit hätte man es mit einer Bewertung auf technischer Ebene zu tun, die für sich selbst gesehen schon die Wirklichkeit als Bezug benötigt, da eine Aussage hinsichtlich der *realistischen* bzw. *realen Verarbeitung* gemacht würde. Auf einer abstrakteren (und für unsere Betrachtung viel ergiebigeren) Ebene kann das Prädikat 'gut' jedoch auch ausdrücken, dass Abläufe, Wechselwirkungen und Problematiken des 'richtigen Lebens', u.U. also auch elementare und allgemeingültige Sachverhalte in Bezug auf das (menschliche) Dasein (sog. Grundwahrheiten) gut verarbeitet, d.h. also aufgearbeitet und inszeniert worden sind. Auch hier dient die sog. 'Realität' als Maßstab für eine etwaige Bewertung. Obwohl letztere sowohl auf technischer als auch auf inhaltlicher, thematischer Ebene zutiefst subjektiv erfolgt, trägt sie zu einer zutiefst objektiven Meinungsbildung in Bezug auf das 'Gesehene' bei. Da unsere (Um)welt

ordneter oder eigentlich stilistischer Bedeutung sind, spielen sie als Schlüsselfragen in der altorientalischen Dichtung eine entscheidende Rolle. Wirkungskreis und Funktionalität literarischer Produktion ist genau in diesem Bereich angesiedelt und entscheidend ausgeprägt: Der altorientalische 'Schreiber' setzt durch den bewussten Einsatz ausgewählter Stilmittel und die intentionale Auswahl distinkter 'Bilder' sein Werk in ein ganz bestimmtes *Setting*. Da die Welt des Alten Orients in seiner holistisch angelegten Grundstruktur ohnehin von vornherein ein regelrechtes 'System' von miteinander in mehrschichtigem Bezug stehenden Bildern darstellt, stellen die Formulierungen und Bilder literarischer Produktion einen *Ausschnitt* aus dem Gesamtspektrum der Möglichkeiten des strukturierenden und metaphorischen Ausdrucks dar. Dieser Ausschnitt ist jedoch so gestaltet, dass der Rezipient ganz genau darüber informiert wird, welcher Bereich des Spektrums angesprochen wird, sofern er ausreichende Kenntnisse über die Beschaffenheit und Bandbreite des letzteren verfügt. Wer die Zusammenhänge und Bilder des Alten Orients (einigermaßen) kennt und durchschaut, begreift sehr schnell, *was* ein Schreiber ihm eigentlich nahelegen will und was die Hintergründe dafür sind, *wie* er dies tut. Da das altorientalische Ordnungs- und Symbolsystem darüber hinaus den Anspruch erhebt, die Dinge und Sachverhalte der 'realen' Welt ihrem Wesen nach getreu widerzuspiegeln, sind alle im Einklang mit den Regeln und Konventionen dieses Systems stehenden Arten der Darstellung und Erläuterung von Gegenständen und Zusammenhängen auch gleichsam Wege, Aussagen über die wirkliche Welt, also die Realität zu treffen. Die in literarischen Werken gewählten Ausdrucksformen, deren jeweilige Ausgestaltung im Einklang mit bereits im kulturellen Bewusstsein gefestigten Vorbildern stehen, vermitteln also in der Tat 'reelle' Information, stellen konventionskonform Verbindungen zu in der Realität verankerten Inhalten her. Die Wirkung dieses Mechanismus wird durch die Vorstellung zusätzlich verstärkt, dass manche

sehr vielschichtig ist und auch so wahrgenommen werden kann, ist das Gesicht der 'wirklichen Welt', des 'echten Lebens' unter mehreren und verschiedenen Gesichtspunkten erkennbar. Der Genuss eines Films, der immer eine spezifische Darstellung einer Sache oder eines Sachverhalts darstellt, trägt daher in jedem Fall dazu bei, etwas aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Wird er darüber hinaus noch als 'gut' eingestuft, hat er sich als wertvoller Beitrag erwiesen, *die Welt besser zu verstehen*, da er – aus der subjektiven Sicht des Betrachters – dem (geistigen) Auge vorher Verborgenes ins Bewusstsein gerückt und es mit Offenkundigem in schlüssiger Art und Weise verknüpft hat, so dass sich dem Individuum die Sicht auf einen (neuen) Teil der Wirklichkeit eröffnet. Man darf dabei jedoch nicht übersehen, dass, gerade weil die subjektive Sicht in alledem eine so große Rolle spielt, die 'Vorstellung' davon, was Realität ist, also die individuelle *Phantasie*, einen entscheidenden Faktor darstellt. Wir meinen aber, dass genau *das* einen entscheidenden Reiz der Rezeption künstlerischer Produktion im allgemeinen und der von Literatur im besonderen ausmacht: die Möglichkeit, die vermeintliche Realität (Phantasie) einer erwiesenen (Fakten, Erfahrung, ...) in einem beständigen Entwicklungsprozess gegenüberzustellen, um so Bereicherung und geistiges Wachstum zu ermöglichen und zu erzielen. Wir können sogar davon ausgehen, dass dies neben dem ästhetischen Anspruch (vgl. Hummel 2008a: 37-41) die eigentliche Existenzberechtigung jeglicher künstlerischen Produktion ist. Sie soll dem im Menschen angelegten Bedürfnis nach geistiger Entwicklung entgegenkommen, dies jedoch nicht unbedingt rational sondern primär emotional.

Typen mit ihren Antitypen unmittelbar, stofflich zusammenfallen. Ein Symbol verweist damit nicht mehr auf ein außerhalb von ihm liegenden Referenten, sondern verkörpert das Denotat selbst.¹³⁹

Altorientalische Dichtung hat also viel mehr über die Wirklichkeit zu sagen, als man gemeinhin annehmen würde. Trägt man der Tatsache Rechnung, dass Bildlichkeit, Kunstfertigkeit und Ästhetik ohnehin feste Größen in der allgemeinen Ausprägung vorderasiatischer Kultur sind,¹⁴⁰ muss man sogar zum Schluss kommen, dass Dichtung in Wahrheit eine spezifische Erscheinungsform der Beschreibung der realen Welt im Kontext des Alten Orients ist, da sie diese quasi unmittelbar abbildet. Die Frage, wo Dichtung im Alten Orient anfängt und aufhört, kann vor diesem Hintergrund dann aber eigentlich nicht mehr genau beantwortet werden. Dies würde auch einer allgemein beobachtbaren Tatsache entsprechen. In einer Kultur, in der 'Zierrat' nicht einfach sekundär der Verschönerung allein dient, sondern reale Substanz darstellt, sollte man sich die Frage gefallen lassen, ob die Ausschmückungen, Stilfiguren und Bilder nicht doch wertvolle Hinweise auf handfeste Inhalte liefern. So kann sich so manch 'geschmücktes', scheinbar bloß romantisch oder pathetisch anmutendes literarisches Erzeugnis als Quelle wertvoller Informationen zur Klärung von wichtigen Fragen in Bezug auf Authentizität und Glaubwürdigkeit von Darstellungen in literarischer Produktion entpuppen.

2 Zwei Stimmen, *eine* Klangfarbe

Wenn wir im folgenden einen Vergleich zwischen einem Beispiel akkadischer Dichtung und einem althebräischen poetischen Werk vornehmen, wollen wir in erster Linie untersuchen, wie sich die im vorangegangenen Abschnitt herausgearbeiteten Sachverhalte in den beiden Vertretern vorderasiatischer Literatur praktisch gestalten. Wir wollen beobachten, wie stilistische Werkzeuge dazu verwendet werden können, distinkte und konkrete Inhalte zu vermitteln, die Aussagen über reale Verhältnisse sowohl in Bezug auf Ort und Zeit beschriebener Ereignisse und Personen als auch hinsichtlich der Abfassung der zur Diskussion stehenden Werke erlauben. Wir wollen keinesfalls ein gemeinsames 'Genre' ermitteln, da dies wahrscheinlich widernatürlich zum Wesen vorderasiatischer Literatur ist¹⁴¹ und da es aufgrund der mangel-

139 vgl. Bahrani 2003: 133-38

140 vgl. I.3

141 Wir sprechen nicht davon, dass vorderasiatische Schreiber, 'Autoren' nicht unterschiedliche Textsorten gekannt haben. Jeder Text, der zu einem bestimmten Zweck verfasst wurde, hatte sicher seine eigenen gestalterischen Konventionen, die bei der Abfassung berücksichtigt werden mussten. Es geht vielmehr darum, dass es vermutlich kein ausgefeilt ausgeprägtes Gattungssystem gegeben hat.

den, wirklich direkten Vergleichsmöglichkeiten zwischen nordwestsemitischer und ostsemitisch-akkadischer Literatur und den doch deutlich merkbaren Unterschieden zwischen ihnen nur äußerst schwierig ist, wirklich sinnvolle literaturtheoretische Aussagen zu machen.¹⁴² Der Vergleich wird daher eher in die Richtung gehen, in den zu vergleichenden Werken die Auswahl von Stoffen und die Strategien in ihrer Verarbeitung und Umsetzung zu verfolgen und sie einander gegenüberzustellen.

Konkret wird es hier nun um einen Vergleich zwischen dem Tukulti-Ninurta-Epos und (natürlich) dem Deborah-Lied gehen. Beide Werke werden vorerst einmal zeitlich in relativer Nähe zueinander angesetzt: in die (mittlere bis späte) zweite Hälfte des 2. Jtsds. v. Chr.¹⁴³ Es handelt sich bei beiden Dichtungen, um sog. 'Sieges-Dichtung' (victory poetry), was eigentlich keine echte Bezeichnung für eine bestimmte Gattung, sondern eher der Versuch einer Beschreibung des Charakters dieser und ihnen entsprechender literarischer Werke sein soll.¹⁴⁴

Beide Kompositionen sind - rein oberflächlich betrachtet – zunächst einmal bloß Denkmäler für den vorteilhaften Ausgang einer militärischen Auseinandersetzung. Unter diesem Aspekt können sie in der Tat – besonders das Epos – in die Kategorie 'Propaganda' eingeordnet werden.¹⁴⁵ Bei näherer Untersuchung – und bei Berücksichtigung der schon im vorigen Unterkapitel aufgezeigten Gesichtspunkte – sind beide Werke jedoch das Zeugnis eines einzigartigen sozialpolitischen, kulturellen und religiösen Manifests, dem durchaus ein kanonischer Charakter zugeschrieben werden kann.

Peter Machinist setzt sich in seinem Aufsatz „Literature as Politics: The Tukulti-Ninurta Epic and the Bible“¹⁴⁶ eingehend mit der Frage auseinander, welchen hintergründigeren Zweck die Abfassung einer solch eindrucksvollen Dichtung wie des Tukulti-Ninurta-Epos haben könnte. Er kommt zu dem Schluss, dass das Epos durchaus als auf einer breiten Basis angelegte Legitimation für die Installation und Konsolidierung einer umfangreichen politischen und kulturellen Neuordnung angesehen werden kann:

“To put it another way, the growth of the Middle Assyrian state, and its political and cultural consolidation, depended in large measure upon coming to terms with Babylonia, both

142 vgl. Craigie 1969b: 253, 265, der sich demgegenüber *doch* Gedanken zu einem etwaigen gemeinsamen Genre macht (p. 264f.)

143 Machinist 1976: 460, 478; Craigie 1969b: 255. Vom Epos existieren mittelassyrische und neuassyrische Textzeugen (Lambert 1957/1958: 38ff.). Das Lied passt aufgrund seiner Sprache gut in die vormonarchische Zeit Israels (Sáenz-Badillos 1993: 52, 56, 68) und lässt einen Stil erkennen, der sich in den vorderasiatischen Dichtung des ausklingenden 2. Jtsds. gut einfügt (Globe 1974: 497; Fensham 1992: 1158). Letzteres gilt es, im Rahmen dieser Arbeit noch eingehender zu untersuchen.

144 Craigie 1969b: 253

145 Ebeling 1938

146 Machinist 1976

with her territorial ambitions and with the lure of what was perceived as her more sophisticated culture. The problem with Babylonia, therefore, especially from Aššur-uballit I on, may be epitomized as a *Kulturkampf*. ...

If the problem is so viewed, then we can explain how Babylonia was treated by Tukulti-Ninurta I ...

Perhaps goaded by Babylonian advances into Assyrian territory, as the Epic asserts ... he responded not merely by pushing them out. This time he went further than any of his predecessors had done or had wanted to do, and evidently in two campaigns, entered the heart of Babylonia itself, conquered it and its dependent territories, sacked its leading city Babylon, and left the whole as a vassal of Assyria. What was going on, it may be suggested, was Tukulti-Ninurta's 'final solution' to the longstanding Babylonian *Kulturkampf*. In this context, the Tukulti-Ninurta Epic enters, composed to explain and celebrate what the solution accomplished.

The accomplishments, implies the Epic, are on two levels. First, with Babylonia conquered and made a vassal, the military-political conflict is ended But at the same time, Tukulti-Ninurta's conquest also solves the cultural issue, for it makes Assyria the new center of Mesopotamian culture, with Assur the new Babylon, as it were. In a variety of ways the Epic underscores this cultural shift.¹⁴⁷

Im Rahmen dieser Überlegungen können mit dem Deborah-Lied einige Berührungspunkte festgestellt werden, obwohl sie nicht unbedingt auf *dem* Gebiet liegen, das Machinist selbst in Betracht zieht, wenn er von Parallelen zu biblisch-literarischer Literatur spricht.¹⁴⁸

Man kann schon sagen, dass das Deborah-Lied als solches auch soziopolitisches Potential entfaltet. Wenn es aus einem rein funktionellen Blickwinkel betrachtet wird, kann es zunächst durchaus als 'motivations(be)fördernde' Dichtung eingestuft werden. Im Grunde genommen, ist moralische und ethische Unterstützung ja auch *ein* wesentliches und durchaus legitimes Anliegen, das der Anfertigung von 'Helden-Dichtung' unterliegt. Der Sieg der Truppen unter der Führung Deborahs und Baraks hatte sicher seine (gesellschafts)politische Auswirkung auf das Gefüge der israelitischen 'Allianz' in jenen Tagen. Da sich der Zusammenhalt von Volk und Land aufgrund der vorherrschenden Verhältnisse, wie sie zumindest das Richterbuch darstellt, nicht unbedingt sehr gefestigt präsentiert und noch keine Monarchie die Stämme einigen kann, hatte die Dichtung - schon in der Zeit ihrer Entstehung (unmittelbar) nach den in ihr beschriebenen Ereignissen, aber auch danach - gewiss die Funktion inne, ein 'einigendes' Band zwischen den israelitischen Stämmen zu knüpfen. Diese Einigung wird jedoch nicht (nur) auf einer rein realpolitischen Ebene vorangetrieben, indem einfach bloß heldenhafter *Einsatz*, selbstlose *Aufopferung* und bedingungsloses *Zusammenhalten und -stehen* eingemahnt und die Vorteile und der Lohn dieser Tugenden in Aussicht gestellt werden.

147 Machinist 1976: 470f.

148 In seinem Aufsatz hat Machinist da mehr die (sozio-)politischen Komponenten im Blickfeld, besonders zur Zeit Davids und Salomos. Er vertritt den Standpunkt, dass es besonders in dieser Periode Literatur gibt, die zu 'propagandistischen' Zwecken genutzt wurde (Machinist 1976: 478ff.).

Neben diesem im Grunde genommen rein *horizontalen* Charakter hat die *Erbauung* jedoch auch eine zusätzliche, im altorientalischen Kontext sogar eigentlich 'zwingende' erweiterte Ausprägung. Im vorderasiatischen holistischen Gefüge, wo grundsätzlich alles mit allem etwas zu tun hat, kann und darf ein *vertikal* (aus)gerichteter Bezug keinesfalls fehlen. Die *religiöse Sphäre* auszusparen, hieße ohnehin, der altorientalischen Kultur, ein Auge auszustechen, einen Arm und ein Bein zu amputieren. Ist doch alles Physische dem Metaphysischen unterworfen und alles Immanente ein Ausfluss des Transzendenten. So gesehen muss vorderasiatische Literatur auch aufzeigen, wie die diesseitigen Dinge Vorgänge im Verhältnis zu den jenseitigen stehen. Das beginnt dann u.a. damit, dass aufgezeigt wird, ob oder in welchem Ausmaß die Götter das Handeln der Sterblichen gutheißen und mündet dann dementsprechend in die Ankündigung oder Versicherung göttlichen Widerstands bzw. Beistands. Literatur fungiert unter diesen (erweiterten) Vorzeichen dann als *züchtigend* (zurechtweisend/ermahnend) oder aber *glaubensstärkend* (bewährend). Im Falle des Deborah-Lieds ist es sehr deutlich, dass Jahwe das Vorgehen gegen die Kanaaniter nicht nur billigt, sondern sie einfordert und sogar den Kampfhandlungen gegen den Unterdrücker voransteht. Eigentlich ist es er selbst, der den Kampf führt, während seine getreuen Knechte ihm lediglich in den Kampf folgen.¹⁴⁹ Dadurch nimmt die Dichtung aber einen mehr als instrumentalen Charakter an. Sie mutiert vom bloßen Träger einer bestimmten *Botschaft* zum Vermittler eines klar umrissenen *Programms*. Die Dichtung beschwört die eigentlichen Grundlagen der Existenz Israels und wird damit zu einem identitätsstiftenden Denkmal ersten Grades. Dieses Denkmal soll gewährleisten, dass besonders das gesellschaftliche und kulturelle Leben den Anforderungen des Bundesverhältnisses zwischen Jahwe und Israel entspricht.¹⁵⁰

Das Epos entfaltet demgegenüber eine etwas andere Dynamik. Die sozio-politischen und kulturellen Ansätze sind hier etwas anders verarbeitet. Während das Deborah-Lied eine klassisch 'reformierende' Stoßrichtung aufweist, gibt sich das Epos Mühe, sein 'konservatives' Anliegen zu kommunizieren. Ziel der Ausführungen ist es, das Publikum davon zu überzeugen, dass sich durch die Machtverschiebung zu Assyriens Gunsten 'kosmopolitisch' eigentlich gar nichts geändert hat. Die nationalpolitische Niederlage Babylons wird geschickt kaschiert, indem auf eine 'höhere' Ebene der staatlichen Ordnung, auf die umfassendere altorientalische

¹⁴⁹ Besonders die Stanzen III-V sind diesem Aspekt gewidmet (Ri. 5,9-23).

¹⁵⁰ Durch den besonderen Hinweis auf den Bund zwischen Jahwe und Israel (Ri. 5,4-5,31ab - „Miniaturhymne u. Schluss) verweist das Deborah-Lied in unmissverständlicher Weise auf die Zusammengehörigkeit von Gott und Volk, Volk und Volk und damit auch auf die aus dem *Bundesverhältnis* resultierende Verpflichtung, *alle* Bereiche des Lebens der Einhaltung der von Jahwe erlassenen Ordnungen und Bestimmungen zu unterstellen.

Weltordnung verwiesen wird. Nach dem Prinzip des altehrwürdigen 'Stadtstaatentums', das in Sumer seinen Ursprung hat und über Akkad schließlich an Babylon weitervererbt wurde, beansprucht Tukulti-Ninurta I, seinen Platz unter denen einzunehmen, die nun offenbar *nach* Babylon an der Reihe sind, die Verantwortung der Aufrechterhaltung altehrwürdiger Ordnung durch Ausübung allumfassender Macht zu übernehmen.¹⁵¹

Dies bedarf nun natürlich auch einer Einbindung der göttlichen Sphäre. Auch hier ist es vonnöten, die Vertikale zu berücksichtigen, da die Oberhoheit über die Zentren der altorientalischen Götter natürlich immer an ihre Gunst bzw. Unterstützung gebunden war. Schließlich erfolgt die Ausübung solch umfassender Macht immer 'im Auftrag' der Götter. So weist das Epos auch nachdrücklich darauf hin, dass Tukulti-Ninurta in Übereinstimmung mit dem göttlichen Willen vorgeht, d.h. durch die Götter bevollmächtigt ist.¹⁵² Insgesamt gesehen bildet die transzendente Ebene eigentlich erst die alles zusammenhaltende Klammer im Epos, da ein zentrales (wenn nicht sogar *das* zentrale) Thema des Epos die Pflege eines schon früher zwischen Babylon und Assur geschlossenen Vertrags ist, der nun von babylonischer Seite - Kaštiliaš IV – (vermeintlich) gebrochen wird und dessen (selbsternannter) Advokat – Tukulti-Ninurta I – nun die Ratifizierung der Bruchklauseln mit göttlichem Beistand vollzieht, also als Vollstrecker der von göttlicher Seite vorgesehenen Sanktionen auftritt.¹⁵³ Gemäß altorientalischer Gepflogenheit treten die Götter beim Abschluss von Verträgen gern als Schutzherren von Abkommen auf, um als ewige Zeugen die unbeschränkte Gültigkeit von Verträgen zu gewährleisten und vermittelt ihrer übernatürlichen Kräfte als Wächter über ihre Einhaltung zu fungieren, d.h. etwaige Übertretungen dann auch dementsprechend zu ahnden. Im Rahmen der Vertragsabwicklung und -pflege übernehmen die Götter ordnungsstiftende und -erhaltende Rollen, Rollen die ohnehin ihre allgemein göttliche Natur kennzeichnen und ausmachen. Ohne die Vermittlung der Götter ist im Alten Orient ohnehin keine echte gesellschaftliche oder sonstige andere Struktur denkbar, geschweige denn realisierbar. Damit wird jedoch nun klar, dass das Epos in der Tat darauf ausgelegt ist, programmatisches Handeln zu rechtfertigen.¹⁵⁴ Dieses steht natürlich ausschließlich unter dem Vorzeichen der Aufrechterhaltung all-

151 IIIA 13'-18', VIB 36'f.40'f. (Kennzeichnung und Nummerierung der Spalten und Zeilen des Epos folgen – in Übereinstimmung mit Machinist 1981 - der Anordnung und Einteilung W. G. Lamberts in Lambert 1957/1958: 38ff.)

152 IA 7'f.19'

153 IIA 12'-26', D obv 7f., IIIA 9'.13'f.19'f.; Machinist 1981: 41ff.

154 Machinist 1981: 43f.: "It [the Epic] is an historical narrative poem describing a connected episode, the war between Tukulti-Ninurta and Kaštiliaš; but far from being a nonpartisan account, it is clearly an Assyrian effort to laud and justify the Assyrian prosecution of that war. The narration in heroic fashion centers on the major participants within the wider framework of the war, namely, the opposing kings Tukulti-Ninurta and Kaštiliaš, whose behavior and mutual relationship are seen as dominating, if not determinative of all else that

gemeiner Ordnung.¹⁵⁵ Es versteht sich dabei von selbst, dass der neue Herr im Haus auch alle zur Erhaltung dieser Ordnung notwendigen Maßnahmen ergreifen muss.

Das Deborah-Lied und der Tukulti-Ninurta-Epos weichen in Umfang und Inhalt deutlich voneinander ab. Dem althebräischen Hymnus mit seinen 30 bzw. 31 (masoretischen) Versen, die 50/51 Zeilen entsprechen,¹⁵⁶ steht ein Werk mit 529 erhaltenen von insgesamt mindestens 750 veranschlagten Zeilen gegenüber.¹⁵⁷ Beide Werke widmen sich zwar entscheidenden Schlachten samt ihrer weitreichenden Auswirkungen und Bedeutung und preisen diejenigen, die ihren erfolgreichen Ausgang herbeigeführt haben. Dennoch setzen sie dabei sich klar voneinander unterscheidende Schwerpunkte. Dies darf aufgrund eines zwar nicht allzu großen, doch entscheidenden und deutlich ausgeprägten unterschiedlichen Hintergrunds (sozial, politisch, religiös, ...), vor dem diese Dichtungen entstanden sind, keinesfalls überraschen. Umso erstaunlicher ist dann jedoch gegenüber alldem die Beobachtung, dass die beiden Werke trotzdem ihre Inhalte unter Zuhilfenahme *einer* gemeinsamen Folie aufarbeiten. Beide Dichtungen verarbeiten ihren Stoff, indem sie ihn in einen der semitischen Kultur zutiefst eigenen Themenkreis einbetten: das Motiv des *Bundes* und des *Gerichts*. Obwohl sie dies – auch hier wiederum – unterschiedlich angehen¹⁵⁸ und obwohl in beiden Werken oft unterschiedliche Konnotationen aktiviert und transportiert werden, bleibt der Grundton des Bundes- und Gerichtsthemas deutlich erkennbar. Wir wollen diese deutliche Gemeinsamkeit keinesfalls überbewerten. Es wäre jedoch sträflich, nicht nachdrücklich auf diese offensichtliche Brücke zwischen den beiden Kompositionen hinzuweisen. Immerhin zeugt sie von einer in beiden Kulturkreisen gepflegten Tradition, die ein (relativ) festes Band zwischen ihnen knüpft. Diese Tradition dürfte tatsächlich darin verwurzelt sein, dass beide Kulturkreise ein hoch entwickeltes Rechts- und Vertragssystem prägt, das sich in vielen allgemeinen und auch spezifischen Punkten ähnelt oder sogar deckt.¹⁵⁹

Um nun herauszufinden, wie eng konzeptuelle Bezüge im Fall der hier untersuchten Texte eventuell auch auf sprachlicher bzw. sogar literarischer Ebene ausgeprägt sind, kann eine direkte, unmittelbare idiomatische, syntagmatische oder syntaktische Untersuchung nur sehr eingeschränkt vorgenommen werden, da der gemeinsame Nenner in den beiden Dichtungen - wie schon oben ausgeführt - zu weit unten ansetzt. Während das Epos klare Züge eines in der

relates to the war.” [unsere Anmerkung]

155 IIIA 15'f.

156 s. Fn. 83

157 Machinist 1976: 456

158 vgl. dazu die Ausführungen in II.2.e

159 Bienkowski 2000: 175f.

alttestamentlichen Wissenschaft unter dem Begriff *rīb* (Bundesbruchgerichtsverfahren) bekannten Schemas der Gerichtsbarkeit zeigt,¹⁶⁰ das auch literarisch als Gattungselement seinen Niederschlag findet,¹⁶¹ begnügt sich das Deborah-Lied selbst, lediglich unter Verwendung einiger weniger, aber dafür aussagekräftiger Bilder deutliche Hinweise auf Gerichtsstand, Parteien, Rechtsverhältnisse und -verpflichtungen zu geben. So weist das Miniaturlied (Ri. 5,4f.) einmal bloß grundsätzlich auf die Existenz eines Bundes hin, der eigentlich noch aufrecht ist. Die in Stanze III und IV vorgenommene Gegenüberstellung von 'Getreuen' und 'Nachlässigen' hat keinen wirklich verurteilenden, sondern eher einen mahnenden Charakter. Lediglich die Verfluchung Meroz' in v. 23 des Lieds stellt in der Gerichtssprache ein deutliches Urteil dar, steht aber außerhalb der Israel direkt betreffenden Bundesthematik. Zusammen mit der Segnung Jaels in v. 24 bildet die Verurteilung des 'anderen' Verbündeten ein distinktes duales Paar, das in seiner klassischen Ausprägung von „Segen und Fluch“ nicht nur der biblischen, sondern auch insgesamt altorientalischen Rechtsprechung nur allzu vertraut ist. Dass aber nur die 'ungleichen' Verbündeten einer unmittelbaren Gerichtsterminologie unterworfen werden kann zweierlei bedeuten: 1. Das an den 'Bündnispartnern' deutlich vollzogene Rechtsprechung dient als Anschauungsbeispiel, respektive Folie für das im Lied bereits 'angedeutete' und entscheidendere Gericht, welches das Verhältnis zwischen Jahwe und Israel thematisiert. Meroz und Jael sind jeweils *Typen* für den Bundesbruch bzw. die Bundestreue und dienen somit als Abschreckung und Vorbild. 2. Der Bund zwischen Jahwe und Israel ist ja (noch) nicht formal gebrochen, droht sich aber in diese Richtung zu entwickeln, wird sozusagen als in 'Quarantäne' befindlich angesehen.¹⁶² Da das Lied stark motivierenden, eigentlich 'gewinnenden' Charakter hat und ein viel dringlicheres Urteil am 'Feind' ansteht, das dann auch einen breiten Raum im Lied einnimmt (Stanze V-VII), sind die 'deutlichen' Worte eben für die 'offensichtlichen' Feinde Jahwes reserviert. Die, welche sich noch nicht festgelegt haben, erhalten angesichts der klaren Urteilsverkündung und -vollstreckung eine Chance sich zu entscheiden, ob sie zu den 'richtigen' Feinden Jahwes zählen und damit auch ihr Schicksal teilen wollen oder nicht.

Wenn man es wirklich darauf anlegt, könnte man schon ins Feld führen, dass in den vv. 8a(b) und 16a(b) in der Tat deutliche Hinweise auf ein *rīb* zu finden sind. Auch v. 31 ab könnte unter Umständen dazugehören. Wir sind hier jedoch der Meinung, dass wenn ein *rīb* über-

160 Harvey 1962: 180-183

161 Beyerlin 1963: 18f.

162 s. vv. 15f., mit besonderem Augenmerk auf 16ab

haupt zur Diskussion steht, es außerhalb des Lieds zu suchen ist und es von dort ins Lied hineinstrahlt. So können wir hier die Stelle in Ri. 4,5 anführen, die das Ganze kontextuell stützen würde, aber auch ganz besonders den Abschnitt Ri. 2,1-5, der deutliche Merkmale eines rīb trägt.¹⁶³ Wenn die Bundes(bruch)thematik in den Eröffnungskapiteln des Richterbuches programmatisch eingeführt wird,¹⁶⁴ brauchen wir uns allerdings nicht zu wundern, dass sie an verschiedenen Stellen im Buch wieder in Erscheinung tritt. Es ist nur billig, dass sich Reflexe davon auch im Deborah-Lied wiederfinden. Zusammen mit Ri. 4 stellt das Lied ja ohnehin 'eine' der im Richterbuch präsentierten Episoden dar, welche die Thematik von Kap. 1 und 2 auf ihre eigene Art und Weise aufarbeiten, jedoch immer auch einen klar ausgeprägten eigenen Schwerpunkt aufweisen. In diesem Rahmen unterstreicht das Deborah-Lied grundsätzlich das Hauptanliegen des Kapitelpaares 4+5, welches die Reformation und Mobilisierung des Volkes zum Gegenstand hat. Wiederherstellung und Rettung Israels sind zweifellos die Hauptthemen dieses weiter gefassten Abschnitts. Im Rahmen der stofflichen Aufarbeitung bilden dann andere, verwandte Themenkreise wie z.B. Bund oder Gericht lediglich Plattformen, über welche die übergeordnete Verarbeitung von Inhalten abgewickelt werden kann. Biblisch-theologische Themenverarbeitung stellt ohnehin ein in sich komplexes System mit eigenen Regeln und Konventionen dar. Gesellschaftliche oder kulturelle Rahmenbedingungen, die sich in konkreten (Ge)bräuchen und Gewohnheiten manifestieren werden dabei instrumentalisiert, eigene Anliegen, Verhältnisse und Zusammenhänge darzulegen. Dies liegt schlichtweg daran, dass biblische Theologie selbst den Anspruch erhebt, eigene Normen und Konventionen zu vermitteln und selbst kulturell schöpferisch auftritt. Es kann daher auch vorkommen, dass lediglich Teile aus im kulturellen, gesellschaftlichen, etc. Umfeld existierenden Vorgaben aus ihrem Kontext herausgelöst werden, um in einen 'biblischen' Kontext integriert zu werden, da sie bestimmte Gesichtspunkte eines Sachverhalts besonders gut veranschaulichen. Das hat dann nichts mit Synkretismus zu tun, da der ursprüngliche Rahmen bei einem solchen Vorgang zur Bedeutungslosigkeit verblasst und nur die dem Teilaspekt innewohnende Idee oder Aussage für sich betrachtet wird und als Modell für etwaige eigene Überlegungen fungiert.¹⁶⁵ So ist es zwar möglich, Teile von bekannten altorientalischen Strukturen in biblischen

163 Yuichi 1991: 157f.

164 Ri. 2,1-5 stellt einen wesentlichen Bestandteil der Paarkonstruktion von Kap. 1 u. 2 dar (s. II.2.b).

165 So ist auch nur so zu verstehen, wie die vornehmlich von Samuel auf 'Höhen' vorgenommenen Opfer, von denen im Samuelbuch berichtet wird, keinen wirklich inhaltlichen Bezug zu heidnischen Höhenopfern haben können, auch wenn sie Berührungspunkte zu ihnen aufweisen. Gleichfalls kann ein biblischer Schöpfungsbericht einem Schöpfungsepos wie Enūma eliš vielleicht nachempfunden sein, ohne ihm inhaltlich oder konzeptuell in irgendeiner Weise verpflichtet zu sein. Auch der salomonische Tempel mag viele altorientalische Vorbilder haben, grundsätzlich werden aber alle theologisch relevanten Anknüpfungspunkte und Parallelen

Kontexten anzutreffen, jedoch muss das nicht auch zwangsläufig bedeuten, dass dort eben diese Strukturen in ihrer ursprünglichen Form (mit der Gesamtheit ihrer etwaigen Konnotationen) impliziert sind. Rīb-Anteile im Deborah-Lied anzutreffen, *kann*, jedoch *muss* nicht unbedingt bedeuten, dass auch rīb-Thematik in seinem vollen Umfang präsent ist. Es kann durchaus sein, dass rīb-Sprache und -thematik an manchen Stellen 'geborgt' wird, um lediglich dessen Charakter in einen bestehenden Sinnzusammenhang mit einfließen zu lassen.

Ein schönes Beispiel für eben Dargelegtes findet sich in einem weiteren (vermeintlichen) Berührungspunkt zwischen dem Epos und dem Lied. P. C. Craigie weist in seinem Aufsatz, der sich mit einigen Parallelen zwischen den hier diskutierten Werken auseinandersetzt, darauf hin, dass in beiden Kompositionen Bezug auf ein sog. 'Sturm'-Motiv genommen wird.¹⁶⁶ Während das Epos ohne Zweifel solch ein Motiv erkennen lässt,¹⁶⁷ muss man sich beim Lied besonders an der von Craigie angeführten Stelle¹⁶⁸ ziemlich anstrengen, um ein Sturm-Motiv ausfindig zu machen. Doch genau hier erweisen sich unsere zuvor gezogenen Schlüsse als richtig: Hinweise auf bekannte Strukturen können durchaus lediglich aufgrund ihres Wiedererkennungswertes in die stoffliche Verarbeitung einfließen, jedoch ihren Aussagegehalt gegen neue Inhalte eintauschen. So muss ein in Ri. 5,21 erwähnter Kishon, der offensichtlich über seine Ufer getreten ist, nicht unbedingt bedeuten, dass dies das Ergebnis anhaltenden Regens oder Sturms vor Ort gewesen ist. Ein umfangreicherer Wassereintrag kann durchaus an weiter entfernter Stelle erfolgt sein, was dann vielleicht doch auf Niederschläge oder aber auch auf unbekannte Faktoren zurückgeführt werden kann.¹⁶⁹ Berücksichtigt man saisonale Umstände,¹⁷⁰ ist der Hinweis auf die Sterne in v. 20 dann auch nicht eine Metapher für das Walten witterungswirksamer Kräfte,¹⁷¹ sondern eigentlich ein klarer Bezug zu einer Verschiebung im kosmischen Gleichgewicht: Die Sterne, die nach alttestamentlicher Auffassung ihren Beitrag zur Regulation der 'natürlichen' Abläufe leisten (Gen.1,14.16), scheinen ihren ordnungswirksamen Einfluss auf die Elemente gegen den Feind Israels aufzubringen, wenn sie das Hochwasser als regelrecht zur 'Unzeit' einsetzen lassen. Würde mit dem Hinweis auf die Sterne gar ein Bezug zum allgemeinen Wirken der Naturkräfte geschaffen, ließe sich sogar erklären,

über eine bewusste, mitunter bloß geringfügige, aber dafür wohlüberlegte Abänderung an empfindlichen Punkten der architektonischen Planung durch 'eigene', der Verehrung Jahwes verpflichtete Ideen und Konzepte neutralisiert und sogar zu Knotenpunkten der Kontroverse umfunktioniert (zu letzterem s. Geraty 1989: 56-61).

166 Craigie 1969b: 262f.

167 VA 37'.49'-51'

168 Ri. 5,20f.

169 vgl. die Begebenheit in 2. Kön. 3,4-27 mit besonderem Augenmerk auf vv. 9.16f.20

170 Gray 1977: 225

171 s. Craigie 1969b: 262

warum ihre Erwähnung an überhaupt so reizvoll ist. Dass nämlich plötzlich Wasser *ohne* Regen oder ohne einen anderen nachvollziehbaren Grund in so großen Mengen auftritt, so dass es einen Fluss über seine Ufer treten lässt, kann dann nur als abnormes, 'außerordentliches' oder eben übernatürliches Wirken der himmlischen/kosmischen Gewalten interpretiert werden und wird im Lied an angegebener Stelle dann auch dementsprechend vermerkt. Dass die kosmischen Gewalten oder einfach die Kräfte der Natur nichts anderes als synonyme Konzeptionen der Allmacht Jahwes selbst sind, geht aus dem Umstand hervor, dass sie an anderer Stelle im Lied genau so kontextualisiert werden. Das Miniaturlied in der Dichtung (vv. 4f.) macht unmissverständlich klar, dass die Naturgewalten unter der Kontrolle Jahwes stehen. Das Miniaturlied kann daher in paralleler Stellung zu vv. 20f. als Folie dafür angesehen werden. Da jedoch hier - im Miniaturlied - endlich vom Regen die Rede ist, kann man – wenn man dies unbedingt will – schlussfolgern, dass die Wassermassen in v. 21 nun doch auf einen Niederschlag zurückzuführen sind. Dennoch reichen die Angaben zur Identifizierung eines Sturm-Motivs nicht aus. Im besten Fall kann ein Motiv angesetzt werden, dass die umfassende Allmacht Jahwes zum Ausdruck bringt.

Damit kommen wir aber auch schon zu einem (vorläufig) letzten größeren Anknüpfungspunkt zwischen dem Lied und dem Epos - der Verherrlichung der Hauptfigur. Das Lied lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass alle Ehre Jahwe zukommt. Besonders das Miniaturlied (vv. 4f.) sorgt als in sich geschlossener 'Block' gleich in der ersten Stanze dafür, dass dieser Gesichtspunkt deutlich zur Geltung kommt. Es geht dabei nicht allein um Verherrlichung. Zusammen mit der ersten Strophe in Stanze I setzt das Miniaturlied gleich zu Beginn des Werkes quasi den Grundton für die Entfaltung der nachfolgenden Ideen und Gedanken fest. Der Aspekt der Ehrerbietung gegenüber dem Bundesgott stellt dabei *einen* wesentlichen Bestandteil der somit eigentlich programmatischen 'Einleitungs'-Stanze dar. Grundsätzlich führt die Stanze nämlich schon die Grundgedanken und fundamentalen Konzepte ein, die dem ganzen restlichen Lied durchziehen: Überlegenheit der Allmacht Jahwes, Vorzüglichkeit der Getreuen Jahwes, Nichtigkeit der Feinde Jahwes u.a. Wenn man all dies nun mit dem Epos kontrastiert, wird man feststellen, dass es interessante Parallelen gibt. Leider ist der Beginn des Epos nicht vollständig genug erhalten, um wirklich verbindliche Schlüsse zu ziehen. Wir können aufgrund dessen, *was* jedoch erhalten ist, durchaus Beobachtungen machen, die Gemeinsamkeiten mit dem Lied erkennen lassen. Auch hier, im Epos, begegnet uns – wiederum recht weit vorne im Werk – ein in sich geschlossener Block, der die Verherrlichung des siegreichen

Königs, Tukulti-Ninurta I, zum Inhalt hat.¹⁷² Er stellt quasi eine 'Hymne' dar und schlägt mit dem Rest dessen, was noch zum einleitenden ersten großen Abschnitt des Epos gehört,¹⁷³ eine gute Brücke zur Einleitungsstanz des Deborah-Lieds. Der ganze erste Abschnitt scheint auch im Epos quasi einen konzeptuellen und thematischen Abriss der Gesamtkomposition darzustellen: Verherrlichung des göttlichen Helden, Wiederherstellung göttlicher Ordnung und Autorität, Verurteilung der Treulosigkeit (des in Ungnade Gefallenen) und dgl. Es ist sicher kein Zufall, dass solcherart strukturelle Ähnlichkeit in beiden Werken auftaucht.¹⁷⁴ Widmet man sich besonders der Hymnen in den jeweiligen Dichtungen, eröffnen sich einem noch interessantere Zusammenhänge.

Machinist weist in seinem Aufsatz (1976) auf die enge Beziehung zwischen dem gesamten Epos – im besonderen der Einleitung mit Hymne - und den Einleitungspassagen Assyrischer Königsinschriften hin.¹⁷⁵ Er betont jedoch auch, dass – wiederum besonders bei der Hymne - deutlich 'südlichere', d.h. sumero-babylonische Merkmale in die Gestaltung mit eingeflossen sind.¹⁷⁶ So stellt die Hymne auf den König einmal grundsätzlich ein frühes Beispiel für einen assyrischen Vertreter dieser 'Gattung' dar. Königshymnen sind aus dem Süden bereits bekannt, befinden sich zur Zeit der Abfassung des Epos jedoch schon im Aussterben. Bemerkenswerterweise weist der Hymnus im Epos aber etliche Gemeinsamkeiten mit seinen früheren Vorbildern auf. Bei allen Gemeinsamkeiten muss jedoch erwähnt werden, dass der assyrische Autor des Epos keineswegs nur ein höriger Nachahmer traditioneller literarischer Gepflogenheiten war. Es gibt genügend Anhaltspunkte, die aufzeigen, wie 'assyrisch' geprägt die Verarbeitung des Materials dennoch erfolgt ist.¹⁷⁷ Das Ergebnis von alledem ist die Schaffung eines regelrechten *Crossover*, das assyrischen mit sumero-babylonischem Stil harmonisiert.

Beispielsweise wird in der Hymne bei der Beschreibung der Vorzüglichkeit des Königs erwähnt, wie furchterregend doch sein „Schreckensglanz“ (*melammu*) ist.¹⁷⁸ Für assyrische Verhältnisse schon einmal genug aufsehenerregend ist die alleinige Nennung dieses Begriffs je-

172 IA/F 10'-27'

173 s. Machinist 1981: 39; Neben dem schon erwähnten Preis-Hymnus auf den König behandeln die Passagen IA 1'-9' die Rolle des Königs als Vollstrecker des göttlichen Gerichts, IB 1'-31' u. IA 28'-33' den tadelswerten Verrat Kaštiliašs und der Abschnitt in IB 32'-47' den Protest der Götter gegen das Verhalten des babylonischen Königs, der sich in einem Verlassen ihrer angestammten Sitze äußert.

174 Noch interessanter ist in diesem Zusammenhang vielleicht die Tatsache, dass beide Kompositionen einem dreigliedrigen Aufbau in der Anordnung der großen Abschnitte folgen (Fokkelman 1995: 596; Machinist 1981: 39).

175 Machinist 1976: 458f., 464f.

176 Machinist 1976: 460, 464-467

177 Machinist 1976: 467f.

178 IA/F 12'

doch noch nichts wirklich Revolutionäres. Es ist vielmehr seine Einbettung in ein größeres neues Konzept, das literarisch und epochal zwar spektakulär, jedoch nicht wirklich 'neu' ist: Die Vergöttlichung des Herrschers.¹⁷⁹ Göttlich geboren, aufgezogen und mit besonderen, von den Göttern verliehenen Fähigkeiten ausgestattet,¹⁸⁰ hebt er sich von allen anderen Sterblichen einzigartig ab. Damit trägt der Begriff *melammu* zur Unterstreichung der göttlichen Natur des Königs entscheidend bei, entstammt er doch selbst einem Bedeutungskreis der Charakterisierung göttlicher Eigenschaften und taucht auch in der Literatur des Südens von den gleichen Attributen begleitet auf, wie sie im Lied zu finden sind.¹⁸¹ Obwohl Motive, Konzepte, Begriffe und Wendungen offensichtlich aus dem Süden 'ausgeborgt' sind, wird ihre Wirkung in der Dichtung durch andere stilistische Maßnahmen abgeschwächt. Der König wird – anders als in der südlichen (literarischen) Tradition - nicht 'ausdrücklich' vergöttlicht. Es erfolgt keine Kennzeichnung seines Namens mit dem Gottesdeterminativ (DINGIR) und auch der Hinweis in IA/F 20' auf die Vaterschaft Enlils wird gewählt formuliert, wenn es dort heißt, dass er 'wie' (*kīma*) ein Vater für den König ist. Offensichtlich geschieht dies als Rücksicht auf die noch vorherrschende, traditionelle assyrische Sicht auf den König, die man (noch) nicht offen kompromittieren will. In jedem Fall führt dieses Vorgehen jedoch dazu, dass traditionellem Material eine besondere 'assyrische Note' verliehen wird. Die Verarbeitung des Motivs der Göttlichkeit des Königs leistet – beispielhaft für das gesamte Werk – seinen Beitrag dazu, 'fremde' Inhalte in 'eigener' Manier umzusetzen.

Im direkten Vergleich mit dem Deborah-Lied ergibt sich nun, dass *beide* Werke schon quasi zu Beginn auf das Motiv des göttlichen Helden mithilfe eines Hymnus zurückgreifen. Beide Dichtungen nutzen damit die Hymne als programmatisches Element in der Einleitung, um einen wichtigen Schwerpunkt in der Komposition zu setzen: Die außer Diskussion stehende Überlegenheit des göttlich Wirkenden wird derart in den Vordergrund gestellt, dass damit gleichsam der Effekt einer Art 'Vorentscheidung' für den Ausgang der nachfolgend geschilderten Ereignisse erzeugt wird. Die alles bestimmende und entscheidende göttliche Macht kann gar nicht anders, als in jedem Kampf zu obsiegen. Genau hier kristallisiert sich jedoch noch eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den Hymnen in beiden Texten heraus. Neben der Tatsache, *dass* sie beide die unumstrittene göttliche Überlegenheit betonen, verdient auch die Art, *wie* sie dies tun, besondere Aufmerksamkeit. Vergleicht man beide Hymnen unter diesem

179 Machinist 1976: 465ff.

180 IA/F 16'-20'

181 Machinist 1976: 466 Fn. 36 (mit Quellverweis auf die vorangehende Fußnote), 467

Aspekt, stellt man fest, dass sich einerseits nicht nur die Konzeption des *melammu* in der Miniaturhymne des Lieds wiederfindet, sondern dass sich auch die Metaphorik rund um das Motiv des „Schreckensglanzes“ in beiden Dichtungen sehr ähnelt. Neben dem gemeinsamen Aspekt des 'Strahlens' der göttlichen Macht¹⁸² finden sich auch Übereinstimmungen in der Beschreibung der göttlichen Allmacht.¹⁸³

Abgesehen von den bisher behandelten Verknüpfungen zwischen dem Tukulti-Ninurta-Epos und dem Deborah-Lied, die umfassendere thematische und vor allem literarische Bedeutung haben, gibt es noch einige 'kleinere' Parallelen, die zwar nicht weniger wichtig, jedoch unseres Erachtens nach von untergeordnetem Stellenwert sind. Wir wollen sie zusammenfassend nennen und nur kurz kommentieren.¹⁸⁴

- *Schlachtrufe*

Beide Werke geben Passagen wieder, die als 'Schlachtrufe', welche im Kampf zuweilen üblich sind, um die Moral zu fördern, bezeichnet werden können.¹⁸⁵

- *Spottlieder*

Wahrscheinlich wäre es besser, die in beiden Dichtungen vorhandenen Stellen, welche den Feind der Lächerlichkeit preisgeben, eher als *Spottzeilen* zu bezeichnen.¹⁸⁶

- *'Telegramm'-Stil*

Diese Bezeichnung für die in beiden Kompositionen an manchen Stellen anzutreffende Ausprägung im Duktus soll lediglich als Hilfsausdruck für den ebenda anzutreffenden 'kurzen', staccatoähnlichen Stil in der Verarbeitung dienen.¹⁸⁷

182 Ri. 5,4a

183 Vgl. Ri. 5,4c-5a und IA/F 14'f. Grundsätzlich ist nichts gegen ein gemeinsames Sturm-Motiv in den angegebenen Abschnitten einzuwenden. Immerhin sind die Beschreibungen in Ri. 5,5a und im zweiten Teil der Zeile IA/F 14' des Epos praktisch identisch. Dennoch beschreibt die Stelle in Richter – in Anlehnung zur parallel laufenden Konzeption in V. 20 – eher das Vergehen der Elemente bzw. der allgemeine Ordnung vor der Herrlichkeit Jahwes (vgl. Fokkelman 1995: 602). Genau letzterer Aspekt wird aber auch in IA/F 15' deutlich zum Ausdruck gebracht, weshalb wir umso mehr die Auffassung vertreten, dass beide Abschnitte zunächst einmal diesen Gedankengang verfolgen und erst sekundär ein Sturm-Motiv zusätzlich mit hinein verarbeiten.

184 vgl. dazu Craigie 1969b: 257f., 261-64

185 Ri. 5,12.14b.21c und VA 43'f.

186 Ri. 5,28ff. und IVA 11'-28'

187 Ri. 5,19-21.26f.(!) und (beispielhaft) VA 43'.45'f.50'f. Obwohl abrupter, stichwortartiger Stil eigentlich ein allgemeines Merkmal lyrischer Poesie darstellt (vgl. II [Schluss]), zeichnet seine altorientalische Anwendung besonders die Fähigkeit aus, umfangreicher angelegte Bilder in einem raschen Wechsel auch strukturell anspruchsvoll (chiastisch, parallel usw.) miteinander in Beziehung zu setzen.

Neben dem zusätzlichen, ganz praktischen Nutzen, den die ersten beiden aufgeführten Elemente zweifellos bei ihrer Anwendung in den tatsächlichen Kampfhandlungen gehabt haben (müssen), wenn sie als Mittel im Rahmen der psychologischen Kriegsführung eingesetzt worden sind, verfügten und verfügen bestimmt alle drei Ausdrucksmittel über ein wirksames literarisches Potential. Als literarische Stilmittel sind sie sehr gut dazu geeignet, poetische Dynamik zu verstärken, indem sie den Ausführungen mehr Intensität und Dramatik verleihen. Ihr literarischer Einsatz ist vielleicht nicht von so vorrangiger Bedeutung, da er mitunter eher bloß 'allgemeinen' Wert hat. Sie tragen jedoch deutlich zur Wahrnehmung eines *deutlichen gemeinsamen Charakters* beider Kompositionen bei.

Wir können abschließend zusammenfassend festhalten, dass das Deborah-Lied und der Tulkuti-Ninurta-Epos zwei Beispiele feinsten altorientalischer Heldendichtung sind, die ein gleich hohes Niveau in der Verarbeitung des jeweiligen Stoffes auszeichnet. Auswahl und Umsetzung von Themen und Motiven erfolgt auf sehr professionelle Weise und zeugen von einer gut durchdachten Planung und Strukturierung. Die streckenweise deutlichen aber auch lediglich 'zufälligen' oder allgemeinen Parallelen in beiden Werken erwecken durchaus den Eindruck, dass ihre Komposition vor dem Hintergrund kultureller und literarischer Traditionen erfolgt ist, die zwar jeweils eine deutlich *eigene* Ausprägung, jedoch auch einen *gemeinsamen* Zugang zu einem Reservoir von Konzepten, Motiven und Bildern sowie literarischen Verarbeitungstechniken gehabt haben. Dieser 'Ideenpool' wird zwar im altorientalischen Kulturraum gemeinsam – mehr oder weniger gleichberechtigt – gespeist, jedoch sehr selektiv angezapft und dann auch noch differenziert verarbeitet. Gemeinsam genutztes Material wird oft regelrecht 'benutzerdefiniert' verarbeitet. Vieles findet in allen altorientalischen Gesellschaften als 'gemeinsames' Kulturgut des Vorderen Orients Anklang und Akzeptanz, etliches obliegt jedoch der Filterung durch das spezifisch ausgeprägte Weltbild in dieser oder jeder Gegend. Gerade aus diesem Grund ist es oft sehr schwierig, 'direkte' Parallelen in Thematik und Bildlichkeit aufzuzeigen. Bei aller 'autonomen' Umsetzung und regionsspezifischen Adaptierung überwiegt dennoch (oft) der Charakter einer allgemeinen Verbundenheit, der sich dann auch literarisch äußern kann.¹⁸⁸ Das Epos und das Lied können daher sicher mit zwei Musikstücken verglichen werden, deren Tonart, Motive oder Liedformen sich gleichen und die auf gleichen Instrumenten gespielt werden. Die Melodien der Stücke unterscheiden sich jedoch merklich voneinander, auch wenn sie gleich oder ähnlich wahrgenommen werden.

188 Globe 1974: 496-499

3 Chronologische Bande

Durch eine beachtliche Menge an Berührungspunkten zwischen dem Epos und dem Lied ergibt sich jedoch nicht nur eine geographisch-kulturell, sondern auch chronologisch enge Beziehung zwischen den beiden Werken.

“Unfortunately the Song of Deborah is virtually the sole Hebrew survivor of its type. ... Part of the poetic background may, however, be reconstructed from the Assyrian and Egyptian victory odes of the late second millennium B.C. ...

Significantly, a substantial number of the themes and images of the Song of Deborah recur in one or more of this victory odes. They also have the same mixture of the "secular" epic style and "sacred" religious style as in the Song of Deborah. The inescapable conclusion that emerges from a comparative study is that there is nothing in Judges 5 that could not have been written during the twelfth or eleventh century B.C.”¹⁸⁹

Es sind jedoch nicht nur strukturelle, stilistische und thematische Gemeinsamkeiten mit außerbiblischer Literatur des späten 2. Jtsds. v. Chr., die eine relativ genaue zeitliche Einordnung des Lieds ermöglichen und fördern. Auch auf linguistischer und semantischer Ebene gibt es brauchbare Hinweise, dass die Komposition in die frühe Zeit der Geschichte Israels vor der Monarchie einzuordnen ist.

Wenn wir nun über sog. 'Archaismen' sprechen wollen, sind wir uns der Tatsache bewusst, dass nicht alles, was *alt* ist, auch zwangsläufig ein bestimmtes *Alter* zur Folge hat. So muss in literarischen Werken zwischen dem (gelegentlichen) 'Einstreuen' von alten Formen und/oder Begriffen, die einem 'modernen' Text einen gewissen 'alten' Charakter verleihen sollen, und der im modernen Kontext (konsequent) praktizierten Verwendung alter Elemente, die einen Bezug zu früherer Konvention oder Tradition bzw. deren Einfluss reflektieren, unterschieden werden. Obwohl beim Deborah-Lied der Einsatz von Archaismen durchaus unter dem erstgenannten Gesichtspunkt erfolgt sein kann, spricht der im Lied vorliegende Befund deutlich für das Vorliegen des anderen Falles, bei dem die archaischen Formen und Begriffe eher Ausdruck einer (noch) aufrechten wesenhaften Verbundenheit mit althergebrachtem Sprachgebrauch sind. Die Positionierung der Archaismen im Deborah-Lied erfolgt in zu 'einschlägiger', authentischer Manier, als dass sie einfach nur das Ergebnis einer künstlerisch geschickten, stilistisch oder konzeptuell motivierten, gleichmäßigen Verteilung bestimmter Elemente ist. Sie kann und sollte eher als die Reflexion einer Handhabung der Sprache, wie sie für das ausklin-

189 Globe 1974: 496f.

gende 2. Jtsd. typisch ist, angesehen werden. Ginge man davon aus, dass jemand das Lied zu viel späterer Zeit in einem deutlich moderneren Kontext abgefasst hätte - wobei man dann eine vorsätzliche, künstliche 'Archaisierung' des Materials voraussetzen müsste -, müsste man in der Tat davon ausgehen, dass derjenige, der das bewerkstelligt hätte, nicht nur ein echter Meister seines Fachs sein, sondern darüber hinaus auch eine Menge Ahnung von stilistischer und syntaktischer Gepflogenheit bei der Abfassung spätbronzezeitlicher Literatur haben hätte müssen. Letzteres hätte sogar noch sehr gute semantische und morphologische Kenntnisse erfordert. Er hätte das Werk unter dem Druck sprachlicher Fortentwicklung, die unter dem Einfluss kultureller, sozialer und ökonomischer Veränderungen steht, nicht nur antik aufsetzen und verarbeiten, sondern auch gleichzeitig Sorge dafür tragen müssen, es in geeigneter Weise in seine Umwelt zu implementieren, damit es irgendeinen nutzbringenden Wert für ein etwaiges Publikum bekäme. Ansonsten wäre es ja nur eine regelrechte 'akademische' Übung geblieben. Ersteres hätte er noch irgendwie hingekriegt, obwohl man sich da auch die Frage stellen sollte, welche Quellen ihm überhaupt zur Verfügung gestanden wären. Das eigentliche, viel schwerer zu bewältigende Problem wäre sicher die Mobilisierung eines geeigneten Publikums für solcherart Dichtung gewesen. Nur als hoffnungsloser Liebhaber der alten Kunst, als von einer bestimmten Vorstellung getriebener Idealist oder gar als zur Exzentriz neigender Künstler hätte man in Kauf genommen, dass ein Großteil der Rezipienten nichts mit dem Werk anfangen hätte können. Dichtung muss ihren Platz im Geflecht ihrer unmittelbaren Umgebung einnehmen. Andernfalls droht ihr sehr leicht, aus dem lebendigen kulturellen Gefüge ausgegliedert zu werden und in Vergessenheit zu geraten. Unter diesem Aspekt wäre es dann tatsächlich ein Wunder, wenn es sich noch so lange wie das Deborah-Lied halten könnte. Meist sind es nämlich die bereits 'etablierten' bzw. (geistes)kulturell relevanten Werke, die im Zuge der Traditionspflege Beachtung bei der Weitergabe finden.

Wir wollen nun im folgenden die wichtigsten in Frage kommenden archaischen Besonderheiten des Deborah-Lieds aufführen und sie auch etwas kommentieren.¹⁹⁰

- das Adverb **אז** („dann, damals“)

Es begegnet uns fünf Mal im Text - Ri. 5,8b.11d.13a.19b.22a - und spiegelt eine Verwendung wider, die eher ugaritischer oder früher hebräischer Gepflogenheit ent-

¹⁹⁰ Auf die hier angesprochenen Formen wird in Globe 1974: 509 u. Sáenz-Badillos 1993: 57ff. mit entsprechender Diskussion/Bewertung Bezug genommen. Die Hauptaussagen der dort vorliegenden Ergebnisse fließen konzeptuell in die nachfolgende Darstellung mit ein und werden daher nicht gesondert mit eigenen Referenzen bedacht.

spricht, wenn es im Grunde genommen zu einem Tempusmarker verblasst, der die Zeitstufe, aber auch die Modalität für das ihm folgende Verb festlegt.

- das Personalpronomen **אני**

Obwohl es gerne als 'Langform' im Vergleich zum kürzeren ^anī empfunden wird, muss darauf hingewiesen werden, dass es nicht einfach eine Alternativschreibweise zu letzterem, sondern in der Tat eine eigenständige Form daneben darstellt. Nicht nur, dass es in Ri 5,3cd gleich doppelt als ein schönes Beispiel für eine ursprüngliche Form vorkommt, die ein archaisches *k* in der Endung erkennen lässt, es ist auch überdies häufiger in der früheren als der späteren biblischen Literatur zu finden, was seinen alten Charakter nur noch zusätzlich unterstreicht.¹⁹¹

- das Demonstrativpronomen **זה**

In Übereinstimmung mit alter, nordkanaanäischer und nordarabischer Verwendung des Demonstrativpronomens (*d* bzw. *d̄*) übernimmt es in Ri. 5,5b die Funktion eines Relativpronomens bzw. *Definit*-pronomens. Dies ergibt sich aus dem Umstand, dass das Demonstrativpronomen – wohl ähnlich wie im Ugaritischen – aus einem sog. „Determinativpronomen“ hervorgeht, welches seinerseits eng mit dem Relativpronomen verknüpft ist bzw. sich mit letzterem sogar deckt.¹⁹² Bei der Übersetzung der an angegebener Stelle stehenden Form tritt der determinative Charakter stark in den Vordergrund.¹⁹³

- das Relativpartikel **-ש**

Als Präformativelement tritt diese Form des Relativpronomens in archaischen Texten – so auch an zwei Stellen im Deborah-Lied, Ri 5,7cd, mit den dortigen Verbformen verbunden – gerne an die Stelle des längeren ^ašer. In der Verbindung mit dem unmittelbar vorausgehenden **ער** leitet es einen Relativsatz ohne Bezugswort ein, der daher als relativisch eingeleiteter Objektsatz anzusehen ist.¹⁹⁴

191 Joüon/Muraoka 2006: 109f. (§ 39a), 122 (§ 42f)

192 Albright 1936: 30; Tropper 2002: 26 (§ 43.1., § 44); Waltke/O'Connor 1990: 331f., 336ff.

193 vgl. Coogan 1978: 146

194 Waltke/O'Connor 1990: 331f., 335f.

- Flexion

Die Form **קָמַתִּי** in Ri 5,7cd, die in beiden Fällen mit dem Präformativ **-שׁ** verbunden ist (s.o.), und **מָדַיִן** in Ri 5,10b sind jeweils nach den Mustern archaischer Beugungen flektiert. So stellt das Morphem **-ti(!)**¹⁹⁵ in der ersteren eine alte Konjugationsendung für die 2. f. sg. und **-m** in der letzteren eine früh (im Hebräischen) verwendete Endung für den m. pl. abs. dar.¹⁹⁶

Bei der Untersuchung aller hier aufgeführten Formen muss nun doch fairerweise auch auf den Umstand hingewiesen werden, dass die aufgeführten Vorkommen nicht *nur* unter dem Vorzeichen der (zeitlichen) Sprach-Stufe, sondern auch der Sprach-Varianz zu beurteilen sind. So findet sich an mehreren Stellen immer wieder der Hinweis darauf, dass bei der Analyse sog. archaischer Formen nicht nur das Alter der Sprache, sondern auch seine spezifische Ausprägung als *Dialekt* eine wichtige Rolle spielen.¹⁹⁷ So können die im Text enthaltenen archaischen Besonderheiten durchaus als Belege für eigenständig entwickelte sprachliche Besonderheiten angesehen werden. Letztere können zwar einerseits auf ein mit verwandten Sprachkreisen gemeinsames – besonders auch literarisches - Substrat, aber auch auf einen Einfluss des sprachlichen Umfelds zurückgeführt werden. Alter und Varianz schließen als kennzeichnende Faktoren jedoch nicht einander aus. Ganz im Gegenteil: Das Alter sprachlicher Ausdrucksmittel kann den Stellenwert ihrer Varianz definieren, während die Varianz – so wie im Fall des Deborah-Lieds - das Alter sprachlicher Elemente unterstreichen kann.

“If, in various ways, we recognize in Hebrew elements that differentiate it from the neighbouring Canaanite dialects, we do not believe that these are derived from the Aramaic or Amorite that the Israelites might perhaps have spoken before they settled in Canaan, but instead that they result, for example, from linguistic conservatism, from independent linguistic developments within Hebrew, and from dialect diversity There are notable differences between the type of language used for poetry (which seems to be closer to the languages found in neighbouring countries) and that employed for classical prose”¹⁹⁸

“The characteristic language of archaic Hebrew poetry could be due to the poems' great antiquity and also to their possible provenance in the north, an area which was more exposed to the cultural preferences and innovations of neighbouring peoples and which had

195 Der Vokal ist als kurz anzusehen

196 Joüon/Muraoka 2006: 122 (§ 42f); Gesenius/Kautzsch 1909: 251f. (§ 87e); McCarter 2008: 54f.

197 z.B. Beispielhaft für eine Reihe von entsprechenden Positionen sei die Stellungnahme von Craigie hier vorgebracht (Craigie 1969b: 254): “It is true that on linguistic criteria alone, the early date of the song in its written form cannot be proved, but there are certain other factors, which bear out this position. Perhaps one of the most significant is the amount of apparent corruption in the text of the song (although possibly the text is not corrupt, but is an example of an early northern dialect of Hebrew).”

198 Sáenz-Badillos 1993: 56

more contact with their literature. But it is unlikely that this language is simply the dialect spoken by the northern tribes in contrast to the southern dialect which later became dominant. Comparison with the situation in the Northwest Semitic area would seem to suggest that these poems reflect a literary language which we lack the data to describe in full, but which should, nonetheless, be clearly distinguished from the everyday spoken language¹⁹⁹

Ganz im Sinne dessen wollen wir noch die beiden letzten im Lied beobachtbaren Besonderheiten vorstellen:

- Stil

Ein sehr eindrucksvolles Stilelement begegnet uns im Deborah-Lied an mehreren Stellen in Form des sog. *repetitiven Parallelismus*. Anders als sein kanaanäisches Pendant ist er hier nicht immer klassisch 'dreigliedrig', sondern auch in einer abgewandelten Form, als zweigliedrige Figur zu finden. So finden sich z.B. in Ri. 5,3cd.12ab.23de.30cde und an anderen Stellen im Lied Beispiele für unterschiedliche Realisierungen dieses interessanten Stilelements.²⁰⁰

Grundsätzlich muss gesagt werden, dass vor allem anderen das Prinzip des 'direct doubling', des gezielten Wiederholens einzelner Wörter oder Wortgruppen, im Lied zweifelsohne im Vordergrund steht.²⁰¹ (Ab)änderungen der metrischen Struktur zugunsten einer 'schöneren' Symmetrie, die v.a. 'doppelte' Anordnungen od. Konstruktionen mit mehrfachen Verdoppelungen bevorzugen, können sicher als Folge dieser stilistischen Fokussierung angesehen werden. Insgesamt gesehen bindet die offenkundige Vorliebe für das Stilmittel der Wiederholung das Lied jedoch eng an die zeitgenössische Literatur des ausgehenden 2. Jtsds. im kanaanäischen Raum – und hier besonders an die ugaritische Literatur –, in der der repetitive Stil ein charakteristisches Merkmal darstellt. Diese enge Bindung hat W. F. Albright sogar in die Lage versetzt ein relativ enges Zeitfenster für das Deborah-Lied anzusetzen. Seiner Meinung nach, lässt sich die Dichtung bequem um 1150 v. Chr. ansetzen.²⁰²

199 Sáenz-Badillos 1993: 61f.

200 vgl. Albright 1990: 13ff.; Fokkelman 1995: 606 Fig. 4, 619 Fig. 9, 625 Fig. 12; die verschiedenen prosodischen Einheiten mit ihren jeweiligen Mustern verteilen sich auf die angeführten Stellen wie folgt: 2+2 – 3cd; 3+4 – 12ab(aab:aab'[!]c).23de(abc:bcd); 3+3+3 – 30cde(abc:abd:bda').

201 Fokkelman 1995: 600

202 Albright 1990: 13

- Wortschatz

Was nun die sog. archaischen Ausdrücke im Lied angeht, müssen wir gezielt auf das weiter oben Gesagte hinweisen und nachdrücklich betonen, dass man nicht davon ausgehen kann, es hätte einfach einen ungefilterten Eintrag von Ausdrücken von auswärts ins Hebräische gegeben. Gerade hier weisen Parallelen im sprachlichen Umfeld einfach darauf hin, dass es Berührungspunkte gibt, die zwar sehr als Hinweise für einen unmittelbaren Import aus verwandten Sprachkreisen gedeutet werden, jedoch auch ebenso sicher das Ergebnis unabhängiger gleichzeitiger Verwendungen darstellen können, die jedoch auf gemeinsame Ursprünge zurückgehen können.²⁰³

Im besonderen geht es um folgende Begriffe, die wir hier lediglich exemplarisch anführen und mit Parallelen in den jeweiligen anderen Sprachen kontrastieren wollen:

מדִּין – der in dieser Form enthaltene Begriff trägt nicht nur eine altsemitische Pluralendung (s.o), er kann durchaus dem ugaritischen *md* gegenübergestellt werden, das mit zwei distinkten Bedeutungen in Erscheinung tritt: „messen“; „Gewand, Decke“²⁰⁴. In Ri. 5,10b kann der Ausdruck als „Satteldecke“ wiedergegeben werden.²⁰⁵

pāra^c – die hebräische Wurzel in Ri. 5,2a korrespondiert mit dem ugaritischen *pr*^c, „der/das erste, Beste“. Nach inhaltlichen Gesichtspunkten und im Vergleich mit der Septuaginta (LXX^A) kann sie durchaus in der Bedeutung „führen, Führer“ erscheinen. M. D. Coogan will das Eingangskolon des eigentlichen Lieds, wo die Wurzel gleich zweimal auftritt, als „Ganz am Anfang, in Israel“ wiedergeben.²⁰⁶ Dagegen würde einmal grundsätzlich nichts sprechen. Man müsste dann jedoch durchaus eingestehen, dass eine solche Übersetzung eher schal ist und lediglich wie eine leere Hülse wirkt. Die Revidierte Elberfelder Übersetzung hat da schon einen viel eleganteren Zugang dazu gefunden, wenn sie die gleiche Stelle mit „Weil Führer führten in Israel“ übersetzt. Dem Griechi-

203 Sáenz-Badillos 1993: 61: “Some of the roots peculiar to archaic poetry are also found in other Northwest Semitic dialects. ... Probably this situation arises not so much from any direct influence of other languages on Hebrew as from the existence of isoglosses shared by the dialects of the area at the time these texts were written, or from the sort of evident literary contact attested in the well-known example of common word pairs.”

204 Globe 1974: 509 Fn. 36; Tropper 2002: 141

205 Fokkelman 1995: 609

206 Coogan 1974: 145: „In the very beginning“

schen folgend (LXX^A: ἐν τῷ ἄρξασθαι ἀρχηγούς ἐν Ἰσραηλ²⁰⁷) verleiht sie der Fügung in 2a überdies eine interessante Note, wenn sie die Infinitivkonstruktion kausal interpretiert. Der gesamte Ausdruck gleich im ersten Kolon der ersten Zeile des Lieds ist durch seinen kausalen Charakter nicht nur - zusammen mit der Wendung in 2b, die gleichsam kausal wiederzugeben ist - auf das letzte Kolon in der Zeile hin ausgerichtet, so dass der präsentische Charakter der ganzen ersten Strophe sehr schön zur Geltung kommt, sondern tritt auch in seiner kausalen Konzeption als programmatische Figur in Erscheinung, die einen wichtigen thematischen Schwerpunkt im Lied formuliert: die Kontrastierung der initiativfreudigen Helden mit den demissionierenden Feiglingen.²⁰⁸

מִדְּהָרוֹת מִדְּהָרוֹת אֲבִירָיו („vom Rennen, vom Rennen ihrer Pferde“) - die Wendung in Ri. 5,22b enthält gleich zwei kanaänische Wurzeln (**dhr* - „Wagen rennen lassen“; **br* - „Hengst“), die aus dem Ägyptischen isoliert werden können, wobei eine davon auch eine Entsprechung im Ugaritischen und Akkadischen hat (**br* // ug. *ibr* - „junger Stier“; akk. *ab/pru(m)* - „stark, robust“).²⁰⁹

פְּרִזוֹן/פְּרִזוֹן – der Ausdruck in Ri. 5,7a.11c stellt ein Kollektivum oder Abstraktum dar, das offensichtlich einer lexikalischen Bedeutung der rekonstruierten Wurzel **prz* entspringt. Während sich die Bewertung seines zweiten Vorkommens im Lied (11c) wirklich sehr problematisch gestaltet, kann unter Berufung auf die Septuaginta (LXX^B) und eine Parallelstelle in Hab. 3,14 zumindest 'etwas' Licht auf die Bedeutung an ersterer Stelle (7a) geworfen werden.

So unterstützt die LXX-Form δυνάτοϊ in 7a unsere bevorzugte und sehr zu empfehlende Übersetzung des Begriffs als „Führung, Leitung“ bzw. „Führer, Leiter“²¹⁰, wengleich eingeräumt werden muss, dass diese eigentlich eine Erweiterung der von einigen ursprünglich angesetzten Deutung als „Krieger“ oder „Tapferkeit“ darstellt.²¹¹ Es mag aber wohl trösten, dass die schon erwähnte Parallele in Habakuk unsere Übersetzung stützt, wenn sie κεφαλὰς δυναστῶν, „die

207 Rahlfs 1979

208 Tropper 2002: 141; HALOT „פרע“, „פָּרַע II“; Fokkelman 1995: 603 Fn. 21

209 Albright 1936: 30; Aistleitner 1974; CDA „abru(m) II“

210 Fokkelman 1995: 606; HALOT „פְּרִזוֹן“

211 Albright 1990: 49, Fn. 101; HALOT „פְּרִזוֹן“

Köpfe ihrer (An)führer“, für [פְּרָזִי] (פְּרָזִי) שָׂאָה²¹² wiedergibt und über den Ausdruck **pārāz* mit einem Synonym(!) eine Brücke zur hier favorisierten Interpretation schlägt.²¹³

Wir wollen nun hier einen abrupten Schnitt machen und nur noch einen letzten Aspekt behandeln, der uns aber gleichzeitig auch helfen soll, unsere Betrachtung abzurunden und eine Zusammenfassung dieses Kapitels zu geben.

Wir haben schon gesehen, dass das Deborah-Lied verschiedene Themen aufarbeitet, die sowohl von allgemein altorientalischer aber auch spezifisch biblisch-theologischer Relevanz sind. Wir haben auch gesehen, dass diese Aufarbeitung in einem adäquaten Rahmen hinsichtlich seiner Einbettung in einen übergeordneten Kontext erfolgt. Während also das eigentliche Thema des Richterbuches – vorgegeben durch das einleitende Kapitelpaar (1+2) - die Wiederbelebung des Bundesverhältnisses zwischen Jahwe und Israel darstellt, bildet das Deborah-Lied im Verband mit Kap. 4 eine Episode in diesem größer angelegten Zyklus von (relativ) eigenständigen Erzählungen.

Trotz einiger bereits (sicher auch teilweise berechtigt) vorgebrachter Einwände gegen einen ursprünglich einheitlich verfassten literarischen 'Rahmen' im Richterbuch²¹⁴ kommen wir dennoch nicht umhin zugeben zu müssen, dass die Zusammenstellung der einzelnen Erzählungen des Richterbuches nicht einfach eine dem Zufall überlassene Angelegenheit sein kann. Es mag vielleicht sein, dass die einzelnen Berichte über die Richter mit der Zeit einfach 'zueinandergefunden' haben, bis sie schließlich in eine einheitliche Form gebracht wurden. Es wäre aber sicher gerade deswegen unvernünftig anzunehmen, dass eine solche 'Sammlung nicht schon sehr früh aufgelegt wäre. Von der Notwendigkeit der Relevanz literarischer Produktion für die unmittelbare Zeit ihrer Entstehung und ihren davon abhängigen Einfluss auf das in Frage kommende Publikum haben wir auch schon gehört. In Anbetracht der einzigartigen Verarbeitung jedes einzelnen Berichts im Richterbuch – denn jede Episode hebt sich literarisch von der anderen ab – muss man doch davon ausgehen, dass diese Berichte schon unmittelbar nach ihrer Entstehung eine wie auch immer geartete, jedoch gezielte, auf ein potenzielles Publikum genau abgestimmte Wirkung gehabt haben müssen.²¹⁵ Das liegt in der Natur der Sache, da Dichtung ja nicht Selbstzweck ist. Wenn also eine kulturgesellschaftliche Relevanz

212 () K, [] Q

213 Lust/Eynikel/Hauspie „δυναστης“, „δυνατός“; HALOT „פְּרָזִי“; alle Rahlfs 1979

214 Beyerlin 1963

215 vgl. Fensham 1992: 1158

besteht, müssen wir aber davon ausgehen, dass diese mit fortschreitender Zeit verblasst, wenn sie ihre Stärke aus der Kraft des spezifischen Ausdrucks und der eigentümlichen Verarbeitung von Themen bezieht. Natürlich hat Literatur auch einen Wert über seine Zeit hinaus, aber im Falle der Richtererzählungen sind die Merkmale so spezifisch, dass lediglich 'allgemeine' Kriterien nicht ausgereicht hätten ihr literarisches Überleben zu sichern. Das Deborah-Lied ist in diesem Zusammenhang ein sehr eindrucksvolles Beispiel dafür. Dichtung kann nicht überleben, wenn sie nicht schon in ihrer Zeit einen wie auch immer gearteten 'festen' Platz hat. Diesen festen Platz nimmt Dichtung jedoch nicht durch seine bloße Existenz, sondern gerade durch seine Verbreitung ein. Es wäre also nicht nur 'normal', sondern auch notwendig, dass die Erzählungen in ihrer sehr spezifischen Ausprägung relativ *bald* ins kulturelle Gedächtnis übergehen, da sich geisteskulturelle und gesellschaftliche Umstände ziemlich schnell ändern können und dichterisches Material bald einfach nicht mehr 'verstanden' wird.

Es stimmt zwar, dass die Richtererzählungen und der sie umgebende Rahmen 'deuteronomistisch' gut verwertbar sind und daher eigentlich 'zeitlosen' Charakter haben, bzw. besonders gut zur Situation des Volkes Israel kurz vor, während und unmittelbar nach dem Exil passen. Leider berücksichtigt man dabei nicht, dass die alleinige Existenz eines 'Bundesbruch-Konzepts', das im Rahmen des Vertragswesens bzw. der Rechtspflege tief im altorientalischen gesellschaftlichen Leben verwurzelt ist und eine lange Tradition hat, eine potentielle Quelle für eine entsprechende dichterische bzw. literarische Konzeption darstellt, die als sog. 'Bundesbruch-Motiv' oder „*rīb*“-Gattung somit praktisch wirklich zu *jeder* Zeit in einer bestimmten Form in Erscheinung treten kann.²¹⁶ Vor dem Hintergrund eines Befundes, der den konstituierenden Bestandteilen des Richterbuches ein wirklich glaubhaft hohes Alter attestieren kann,²¹⁷ wäre es dann doch viel plausibler, eine verstärkte Betonung der Bundesthematik eher in der Frühzeit Israels selbst zu erwarten: Welche andere Zeit hätte es – im vergleichbaren Rahmen – auch wohl nötiger gehabt, Bundestreue und Bundesverheißung so intensiv zu thematisieren, als eine Zeit, die in der Phase der Konsolidierung vom Druck äußerer kultureller und gesellschaftlicher, aber vor allem religiöser Einflüsse geprägt ist? Das vorstaatliche Israel zwischen Landnahme und Monarchie mit seiner 'unverbindlichen', relativ lockeren Stammesstruktur liefert genau das Substrat, auf dem Heldendichtung gedeihen und vor allem – was kunst- und literargeschichtlich noch viel wichtiger ist – nachhaltig fixiert werden kann. Die Zeit der retten-

216 Beyerlin 1963: 15-23

217 Beyerlin 1963: 22; was für die meisten „Umrahmungen“ gilt, muss noch viel mehr für die Erzählungen selbst gelten können.

den Interventionen schreit förmlich nach einem geeigneten Mittel, das Festigkeit und Halt vermitteln und das Bewusstsein für eine unverzichtbare, (über)lebensnotwendige Einheit schaffen kann. Genau in dieses geisteskulturelle und emotionale 'Vakuum' passt eine Sammlung von Episoden, wie sie im Richterbuch vorliegen, perfekt hinein. Sie stellt einen 'ideologischen' und spirituellen Leuchtturm dar, der fest gegründet als Ruhepol in der Brandung der Wirrnisse der Zeit steht und gleichzeitig Orientierung für die verlorenen Gemüter bietet. Überdies scheint auch das politisch doch recht instabile Kanaan des ausgehenden 2. Jahrtausends, in dem Bündnisse eine wichtige Rolle spielen, aber auch gleichzeitig inflationär bedroht sind, die perfekte Kulisse für die Basisthemen des Richterbuchs zu bieten. Das Richterbuch scheint regelrecht unmittelbare Antworten auf die Problematik der sehr wechselhaften Bündnislandschaft in Kanaan mit seinen entsprechend negativen Konsequenzen für die dort lebende Bevölkerung zu liefern.

Es ist daher also durchaus möglich anzunehmen, dass ein zeitlich (relativ) naher Redaktor der einzelnen Richterbuchepisoden die einzelnen Berichte nicht nur gesammelt bzw. kleinere Sammlungen zusammengeführt oder eine bereits existierende Sammlung übernommen, sondern die Geschichten auch gleichzeitig adäquat für die unmittelbaren Bedürfnisse der Zeit aufgearbeitet hat. Mit dieser Sicht lassen sich sicher die sog. 'Rahmentexte' gut erklären, auch wenn man zugeben muss, dass es stilistische oder sogar literarische Diskrepanzen gibt. Doch wer will einem - besonders altorientalischen - Autor vorschreiben, sich immer nur an *einen* Stil oder *eine* künstlerische Vorlage zu halten. Künstlerische Gepflogenheiten, die primär den Ausdruck bzw. Effekt und erst sekundär die adäquate Umsetzung, also die *Ausdrucksform* im Blickfeld haben, halten sich nicht sklavisch an Gattungsgrenzen oder Genres, sondern verknüpfen sog. Gattungselemente und Stilmuster als gezielt eingesetzte Ausdrucksmittel miteinander, um den geeignetsten Transport von Inhalten zu gewährleisten. Altorientalische Dichtung ist immer zuerst *pragmatisch* und dann erst *methodisch*. Von daher lässt sich immer wieder ein gemischter oder nicht eindeutig zuordenbarer Stil in literarischer Produktion feststellen.

Einige Stellen, die im Richterbuch tatsächlich nachträglich hinzugefügt sein können, jedoch in Ermangelung ihrer korrekten Interpretation oder aufgrund mangelhafter Kenntnisse auch nicht unbedingt späteren Datums sein müssen, stellen sicher noch eine Herausforderung für eine befriedigende Einordnung des Richterbuches dar. Sie dürfen aber nicht den Blick darauf versperren, dass dem Richterbuch als zeitgenössisch relevanter und vielschichtig bedeutsamer

Dichtung ein wichtiger und fester Platz in der althebräischen Literatur zukommt. Indem es entscheidende geschichtliche Ereignisse registrierend erfasst, kann ihm ein Charakter zugeschrieben werden, aufgrund dessen man es auch tatsächlich als so etwas wie eine 'vormonarchische Chronik' bezeichnen könnte. Seine sehr stark (be)wertenden Anteile unterscheiden es aber deutlich von den 'echten' Chroniken der Folgezeit, obwohl auch letztere bewertend und erklärend angelegt sind. Literarisch steht es eher in der Tradition des Buches Josua, das seinerseits mehr berichthaft angelegt ist und theologische Aussagen entweder in Form direkter Rede oder aus unmittelbar konkreter Handlung heraus vermittelt und damit deutlich in der Tradition des Pentateuchs steht.

Alles in allem erweisen sich das Richterbuch im allgemeinen und das Deborah-Lied im besonderen durch seine Treue zu genuin altorientalischen Konzepten, Bildern und Ausdrucksformen daher als gute Anschauungsobjekte für eine gesunde Implementierung in die literarische Landschaft des Alten Orients. Natürlich erfolgen die Verarbeitung und Präsentation von Inhalten sehr kultur- und gesellschaftsspezifisch, doch die zur Umsetzung notwendigen Stilmittel und Bilder können aus dem altorientalischen Umfeld problemlos erschlossen werden. Angesichts dessen können wir beruhigt mit einer Aussage schließen, die zwar schon einmal weiter oben Verwendung gefunden hat, jedoch nichtsdestotrotz einen wichtigen Standpunkt noch einmal besonders unterstreicht:

“The inescapable conclusion that emerges from a comparative study is that there is nothing in Judges 5 that could not have been written during the twelfth or eleventh century B.C.”²¹⁸

218 Globe 1974: 497

Resümee

Die vorliegende Abhandlung hat versucht, einige wichtige Gesichtspunkte im Zusammenhang mit der Einschätzung und Untersuchung althebräischer Literatur im besonderen und altorientalischer Literatur im allgemeinen herauszuarbeiten. Neben der Erkenntnis, dass altorientalische künstlerische Produktion nur sehr schwer – wenn überhaupt – in modernen westeuropäischen Kategorien zu fassen ist und daher auch nur dementsprechend unzulänglich beschrieben werden kann, konnten wir andererseits aber auch den Eindruck gewinnen, dass das Verständnis für altorientalische Komposition eben in dem Maß wächst, in dem man die ihr zugrundeliegenden Mechanismen und Muster erkennt.

Zu den wichtigsten dieser Mechanismen zählt eine für die altorientalische Welt charakteristische Art der *weltanschaulich erweiterten Deutung* von 'natürlichen' Referenten, um auf 'übergeordnete' Wahrheiten hinzuweisen. Um in diesem System zu den jeweils 'richtigen' Inhalten zu gelangen, die mithilfe bestimmter Ausdrucksformen vermittelt werden, muss man sich mit der sog. 'Welt' des (alten) Vorderen Orients vertraut machen. Je besser man die Realien, Vorgänge und Umstände des täglichen Lebens kennt, desto größere Chancen hat man, das zu entdecken, was in dichterischer Form assoziativ angelegt ist. Ein charakteristisches Muster in der altorientalischen Dichtung stellt hingegen der oft *unerbittliche Pragmatismus* dar, mit dem vorgegangen wird, um diverse Inhalte zu vermitteln. So kommt es immer wieder vor, dass konventionell festgelegte Gedankenverbindungen, die durch bestimmte Formen oder Bilder aktiviert werden, lediglich 'missbraucht' werden, um Brücken zu Inhalten zu schaffen, die sonst nur sehr umständlich vermittelt werden können. Bekannte Assoziationswege werden praktisch 'geborgt', um zunächst auf vorgezeichneten Bahnen, schließlich jedoch über einen 'Versatz' zu einer beabsichtigten Aussage hinzuführen. Der Pragmatismus äußert sich abgesehen davon aber auch einfach in der Gepflogenheit, Stilelemente oder -formen im Dienste des treffenden Ausdrucks nach Bedarf miteinander zu kombinieren oder zu vermischen.

Das Deborah-Lied als berühmter Vertreter althebräischer Poesie weist etliche typische Merkmale altorientalischer Dichtung auf und kann nicht nur deshalb, sondern auch aufgrund deutlicher Hinweise auf gesellschaftliche und politische Begleitumstände durchaus als ein 'typisch' vorderasiatisches literarisches Werk des späten 2. Jtsds. v. Chr. bezeichnet werden. Gerade seine eigentümlich wirkende Verarbeitung von Themen und Bildern und sein charakteristischer Stil stellen nicht ein ausschließendes Element bei seiner Bewertung dar, sondern be-

legen nur noch eindrücklicher, dass die Komposition ein fester Bestandteil altorientalischen künstlerischen Schaffens ist: Das Lied folgt bei der stofflichen Verarbeitung einer gängigen Praxis, im Alten Orient allgemein verbreitete Konzepte und Vorstellungen eigenen - zunächst religiösen und kulturellen und dann auch künstlerischen bzw. literarischen - Bedürfnissen anzupassen und unterstreicht damit nur noch seine 'Echtheit' und Integrität. Die Adaptierung erfolgt dabei jedoch nicht auf Kosten der *ideologischen Integrität*. Dem Ausdruck liegt kein klassischer Synkretismus zugrunde, sondern lediglich das Bestreben (altorientalisch) systemisch 'verständlich' zu bleiben.

Anhang (A–E)

Anhang A

Nachfolgende Diagramme (Anhang B-E) stellen eine graphisch aufbereitete literarische Analyse des Deborah-Lieds dar. Diese basiert auf den Ergebnissen der Arbeit von Jan P. Fokkelman (1995). Die Isolierung und Visualisierung verschiedener Stil- und Strukturelemente berücksichtigt dabei einerseits die a.a.O. beschriebenen stilistischen Merkmale, verarbeitet jedoch andererseits auch Elemente, die infolge eigener Beobachtungen identifiziert werden konnten. Die vorliegende Darstellung erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit – was naturgemäß sicherlich auch weder möglich noch sinnvoll ist – und soll primär dazu dienen, die Ausführungen in den vorangehenden Kapiteln unterstützend zu ergänzen. In zweiter Hinsicht soll sie grundsätzlich die Möglichkeit bieten, einzelne im Lied herausgearbeitete Wechselbeziehungen und Strukturen zu erkennen und *eine* mögliche, plausible und durchaus überzeugende literarische Gesamtkonzeption zu überblicken, welche die beeindruckende Integrität des Deborah-Lieds bekräftigen soll.

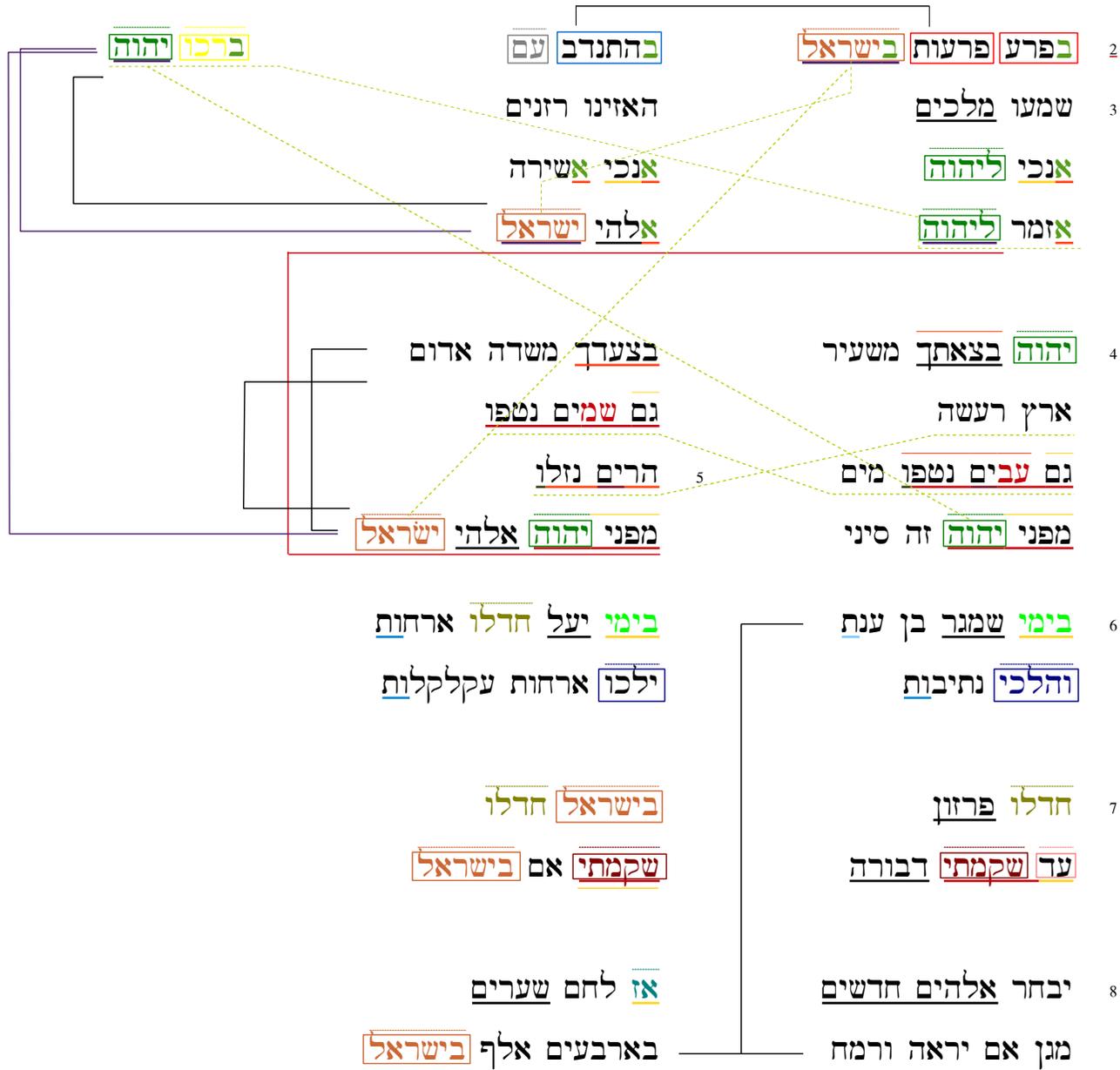
Legende:

- בימי – stilistisch u. thematisch relevante *Formen*, die *mindestens zwei Mal* im Lied Verwendung finden
- בהתנדב – stilistisch u. thematisch relevante *Wurzeln*, die *mindestens zwei Mal* im Lied Verwendung finden
- - stilistisch u. thematisch relevante *Formen/Wurzeln*, die *mehr als zwei Mal* im Lied Verwendung finden
- _____ - stilistisch oder thematisch relevante *Ausdrücke/Fügungen*, die *mindestens einmal* im Lied Verwendung finden
- _____ - stilistisch oder thematisch relevante *Ausdrücke/Fügungen*, die vor allem dem Direct Doubling unterworfen sind
- strukturelles Direct Doubling (=Parallelismus)
- Parallelismus
- Inclusio
- / - Chiasmus
- - nicht zugeordnete bzw. näher spezifizierte Verknüpfungen

Abkürzungen:

- DD – Direct Doubling
- ell. – elliptisch
- hor. – horizontal
- red. – reduziert
- ver. – vertikal
- 2-f. – zweifach, doppelt angelegt

Anhang B



la

DD (hor.; 2x ver.; 3x 2-f. 9) Alliteration (4 ← DD)
 Inclusio (2;2) 2/9

DD (hor.; ver.) Anapher Assonanz (3 ← DD)
 Alliteration (5 ← DD)
 Assonanz

lb

Assonanz 4ab//31b

DD (ver.) Merismus
 Anapher lb → 12cd 4c-5a//Vb
 Assonanz (2-f.) Reim (2-f.)

DD (2-f.) Anapher (2)

IIa

DD
 Reim (4)
 DD

Anapher

IIb

DD (hor; 2x ver.)

DD (2-f. red.)

Anapher (2, red.)

IIc

DD

Anapher (ell.)

9 לבו! לחוקקו ישראל המתנדבים בעם
 10 רכבי אתנות צחרות ישבי על מדין והלכי על דרך שיחו
 11 מקול מחצצים בין משאבים שם! יתנו צדקות יהוה צדקת פרזנו בישראל

DD (2x ver.; 3x 2-f. 2) !9a ↔ !13b 9//2
 Inclusio (2;2) 9a ↔ 15e
 Anapher (3x Q. Part. m. sg.) !Inclusio (IIIa-Vd)
 9a+10+11c → 14acd+15a
 !11b → 27d

12 אז ירדו לשערים עם יהוה עורי עורי דברי שיר
 ושה שביך בן אבינעם עורי עורי דבורה
 13 אז ירד שרוד לאדירים קום ברק
 עם יהוה ירד לי! בגבורים!!

DD (2x 2-f. ver.; 14c) Anapher (2, 13) Inclusio (4)
 DD (2x) Anapher (2x 2)
 12cd ← lb; Vb
 DD Reim
 13ab//23de: !..!..b !13b ↔ !9a !!13b//!23e; !31b

14 מזני אפרים שרשם בעמלק אחריך בנימין בעממך
 ומזבולן! משכים בשבט ספר מזני מכיר ירדו מחקקים
 15 ושרי ביששכר עם דברה ויששכר כן ברק
 בעמק שלח ברנליו

14acd+15a ← 9a+10+11c
 Anapher (2)
 DD (2x 2-f. !hor., ver.; 11d)
 DD

16 גדלים חקקי לב בפלגות ראובן
 לשמע שרקות עדרים למה ישבת בין המשפתים
 גדולים חקרי לב לפלגות ראובן

Inclusio Assonanz (16d) 15e ↔ 9a
 IVb

17 גלעד בעבר הירדן שכן ודן למה יגור אניות
 אשר ישב לחוף ימים ועל מפרציו ישכון
 18 זבלון עם חרף נפשו למות ונפתלי על מרומי שדה

DD (ver.)
 IVc

<p>אז נלחמו מלכי כנען</p> <p>בצע כסף לא לקחו</p> <p>ממסלותם נלחמו עם סיסרא</p> <p>נחל קדומים נחל קישון</p> <p>תדרכי נפשי עז</p> <p>מדהרות דהרות אביריו</p> <p>אמר מלאך יהוה</p> <p>לעזרת יהוה בנבורים!</p>	<p>באו מלכים נלחמו</p> <p>בתענך על מי מגדו</p> <p>מן שמים נלחמו הכוכבים</p> <p>נחל קישון גרפם</p> <p>אז הלמו עקבי סוס</p> <p>אמר מלאך יהוה</p> <p>לעזרת יהוה בנבורים!</p>	<p>19</p> <p>Va</p> <p>DD (2x hor.; ver.; 22a) Inclusio</p> <p>20</p> <p>Vb</p> <p>DD</p> <p>Vb//4c-5a; → 12cd</p> <p>DD (2x 2-f. ← DD)</p> <p>21</p> <p>Vc</p> <p>DD (hor.; 26c) 22//26cde; → 28cd</p> <p>22</p> <p>Vd</p> <p>DD (2x ← DD; ver.)</p> <p>!Inclusio (IIIa-Vd)</p> <p>DD (2-f.) 23de//13ab: !..!b !23e//!13b; !31b</p> <p>23</p> <p>Vla</p> <p>DD (2x) Assonanz 24abc//23abc</p> <p>24</p> <p>25</p> <p>Vlb</p> <p>Reim</p> <p>DD (2x ← DD; 22a) Reim 26cde//22</p> <p>26</p> <p>Vlc</p> <p>DD (!2x 2-f.; 2x ver.)</p> <p>!27e ← 11b !!27e//!30e</p> <p>27</p>	<p>אז נלחמו מלכי כנען</p> <p>בצע כסף לא לקחו</p> <p>ממסלותם נלחמו עם סיסרא</p> <p>נחל קדומים נחל קישון</p> <p>תדרכי נפשי עז</p> <p>מדהרות דהרות אביריו</p> <p>אמר מלאך יהוה</p> <p>לעזרת יהוה בנבורים!</p> <p>אז נלחמו מלכים</p> <p>בתענך על מי מגדו</p> <p>מן שמים נלחמו הכוכבים</p> <p>נחל קישון גרפם</p> <p>אז הלמו עקבי סוס</p> <p>אמר מלאך יהוה</p> <p>לעזרת יהוה בנבורים!</p> <p>תברך מנשים באהל תברך</p> <p>אשת חבר הקיני</p> <p>בספל אדירים הקריבה חמאה</p> <p>וימינת להלמות עמלים</p> <p>ומחצה וחלפה רקתו</p> <p>נפל שכב</p> <p>שם! נפל שדוד!!</p> <p>ידה ליתד תשלחנה</p> <p>והלמה סיסרא</p> <p>בין רגליה כרע</p> <p>באשר כרע</p>
--	---	--	--

28 בעד החלון נשקפה ותיכב אם סיסרא בעד האשנב
מדוע בשש רכבו לבוא מדוע אחרו פעמי מרכבותיו!

VIIa DD (2-f.)
 DD Anapher Assonanz Alliteration 28cd ← 22

29 חכמות שרותיה תענינה אף היא תשיב אמריה לה
 30 הלא ימצאו יחלקו שלל רחם רחמתיים לראש גבר
שלל צבעים לסיסרא שלל צבעים רקמה צבע רקמתיים לצוארי שלל!

VIIb DD (ver.)
 DD (2-f.; 2x [2x ← DD]) 30 ← 19d; ← Vab; ← 12
 Anapher (2) !30e//!!27

31 כן יאבדו כל אויביך יהוה ואהביו כצאת השמש בגברתו!

VIIc 31b//4ab !31b//!!13b; !23e

Literaturverzeichnis

Die im Literaturverzeichnis verwendeten Abkürzungen folgen dem aktuellen Abkürzungsverzeichnis des Reallexikons der Assyriologie (RIA; http://www.rla.badw.de/Reallexikon/Abkuerzungsverzeichnisse/downloads/Abkuerzungsverzeichnis_Okt2010.pdf, 22.03.2011) und dem SBL Handbook of Style (Patrick H. Alexander [ed.], *The SBL Handbook of Style. For Ancient Near Eastern, Biblical and Early Christian Studies*, Peabody, MA: Hendrickson, 1999).

Ahlström, G. W. 1977. Judges 5:20 f. and history. *JNES* 36: 287-288.

Aistleitner, J. 1974. *Wörterbuch der ugaritischen Sprache*. 4. Aufl. Hrsg. v. Otto Eißfeldt. Berlin: Akademie-Verlag.

Albright, W. F. 1990. *Yahweh and the gods of Canaan. A historical analysis of two contrasting faiths*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns.

Albright, W. F. 1936. The Song of Deborah in the light of archaeology. *BASOR* 62: 26-31.

Archer, G. L. 1989. *Einleitung in das Alte Testament*. Bd. 2. Bad Liebenzell: Verl. d. Liebenzeller Mission.

Bahrani, Z. 2003. *The graven image. Representation in Babylonia and Assyria*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Bartelmus, R. 1994. *Einführung in das biblische Hebräisch. Mit einem Anhang Biblisches Aramäisch*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich.

Becker, S. 2008. Literaturwissenschaftliche Methoden und Theorien. In *Grundkurs Literaturwissenschaft*, S. Becker, C. Hummel & G. Sander, 219-285. Stuttgart: Reclam.

Becker, S., C. Hummel, G. Sander 2008. *Grundkurs Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Reclam.

Beyerlin, W. 1963. Gattung und Herkunft des Rahmens im Richterbuch. In *Tradition und Situation. Studien zur alttestamentlichen Prophetie. Artur Weiser zum 70. Geburtstag am 18. 11. 1963 dargebracht von Kollegen, Freunden und Schülern*, Hrsg. E. Würthwein & O. Kaiser, 1-29. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Beyerlin, W. (Hrsg.) 1975. *Religionsgeschichtliches Textbuch zum Alten Testament*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (= Grundrisse zum Alten Testament 1)

Bienkowski, P. 2000. Law. In *Dictionary of the ancient Near East*, eds. P. Bienkowski & A. Millard, 175-176. London: British Museum Press.

Bimson, J. et al. 1992. *Der neue Bibelatlas*. Hrsg. v. Helmut Burkhardt, Fritz Laubach & Gerhard Maier. Wuppertal: Brockhaus.

- Black, J. 1998. *Reading Sumerian poetry*. London: Athlone Press.
- Black, J. 2003-2005. Poesie. In *Reallexikon der Assyriologie 10*, Hrsg. M. P. Streck, 593-597. Berlin: Walter de Gruyter.
- Black, J., A. George, N. Postgate (eds.) 2000. *A concise dictionary of Akkadian*. Wiesbaden: Harrassowitz. (= SANTAG 5, = CDA)
- Black, J., A. Millard 2000. Poetry. In *Dictionary of the ancient Near East*, eds. P. Bienkowski & A. Millard, 232. London: British Museum Press.
- Blenkinsopp, J. 1961. Ballad style and psalm style in the Song of Deborah. A discussion. *Bib* 42: 61-76.
- Boling, R. 1975. *The Anchor Bible 6A: Judges*. Garden City, NY: Doubleday.
- Boling, R. G. 1999. Judges, Book of. In *The Anchor Bible dictionary on CD-ROM*, ed. D. N. Freedman. New York: Doubleday.
- Borger, R. 1981. *Assyrisch-babylonische Zeichenliste*. 2. Aufl. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag. (= AOAT 33/33A)
- Bowra, C. M. 1952. *Heroic poetry*. London: MacMillan.
- Buccellati, G. 1990. On poetry - theirs and ours. In *Lingering over words. Studies in ancient Near Eastern literature in honor of William L. Moran*, eds. T. Abusch, J. Huehnergard & P. Steinkeller, 105-134. Atlanta, GA: Scholars Press. (= HSS 37)
- Bühlmann, W., K. Scherer 1994. *Sprachliche Stilfiguren der Bibel*. 2. Aufl. Giessen: Brunnen.
- Conybeare, F. C., S. G. Stock 1995. *Grammar of Septuagint Greek. With selected readings, vocabularies, and updated indexes*. Peabody, MA: Hendrickson Publishers.
- Coogan, M. D. 1978. A structural and literary analysis of the Song of Deborah. *CBQ* 40: 143-166.
- Craig, K. M. 2003. Judges in recent research. *CBR* 1: 159-185.
- Craigie, P. C. 1969a. The conquest and early Hebrew poetry. *TynBul* 20: 76-94.
- Craigie, P. C. 1969b. The Song of Deborah and the Epic of Tukulti-Ninurta. *JBL* 88: 253-265.
- Davidson, B. 1991. *The analytical Hebrew and Chaldee lexicon*. Grand Rapids, MI: Zondervan.
- Dudenredaktion (Hrsg.) 2007. *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. 6. Aufl. Mannheim: Dudenverlag.

- Ebeling, E. 1938. *Bruchstücke eines politischen Propagandagedichtes aus einer assyrischen Kanzlei*. Leipzig: Harrassowitz. (= MAOG XII, 2)
- Edzard, D. O. 1993-1997. Metrik. In *Reallexikon der Assyriologie* 8, Hrsg. M. P. Streck, 148-149. Berlin: Walter de Gruyter.
- Edzard, D. O. 1994. Sumerische und akkadische Hymnen. In *Hymnen der Alten Welt im Kulturvergleich*, Hrsg. W. Burkert & F. Stolz, 19-31. Freiburg: Universitätsverlag. (= OBO 131)
- Eicher, T., V. Wiemann (Hrsg.) 2001. *Arbeitsbuch - Literaturwissenschaft*. 3. Aufl. Paderborn: Schöningh.
- Elliger, K., W. Rudolph (Hrsg.) 1997. *Biblia Hebraica Stuttgartensia*. 5. Aufl. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Even-Shoshan, A. (ed.) 1990. *Konkordantsyah ḥadashah le-Torah, Nevi'im u-Khetuvim*. 2nd ed. Yerushalayim: Kiryat-Sefer.
- Falkenstein, A., W. von Soden 1953. *Sumerische und akkadische Hymnen und Gebete*. Zürich: Artemis-Verlag.
- Fensham, F. C. 1992. Judges, Book of. In *The international standard Bible encyclopedia* 2, ed. G. W. Bromiley, 1156-1159. Grand Rapids, MI: Eerdmans.
- Feyerabend, K. 1998. *Langenscheidts Taschenwörterbuch Althebräisch-Deutsch zum Alten Testament*. 26. Aufl. Berlin: Langenscheidt.
- Flusser, V. 1995. *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design*. Mannheim: Bollmann.
- Fokkelman, J. P. 1995. The song of Deborah and Barak. Its prosodic levels and structure. In *Pomegranates and golden bells. Studies in biblical, Jewish, and Near Eastern ritual, law, and literature in honor of Jacob Milgrom*, eds. D. P. Wright, D. N. Freedman & A. Hurvitz, 595-628. Winona Lake, IN: Eisenbrauns.
- Foster, B. 1996. *Before the muses. An anthology of Akkadian literature*. 2nd ed. Vol. I-II. Bethesda, MD: CDL Press.
- Freedman, D. N. 1960. Archaic forms in early Hebrew poetry. *ZAW* 72: 101-107.
- Geraty, L. T. 1989. The Jerusalem temple in its ancient Near Eastern context. In *The sanctuary and the atonement. Biblical, theological, and historical studies. Abridged*, eds. A. V. Wallenkampf, W. R. Leshner & F. B. Holbrook, 37-62. Silver Spring, MD: Biblical Research Institute.
- Gerleman, G. 1951. The Song of Deborah in the light of stylistics. *VT* 1: 168-180.

- Gesenius, W. 1991. *Wilhelm Gesenius' hebräisches und aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament*. 17. Aufl. Hrsg. v. Frants Buhl. Berlin: Springer.
- Gesenius, W., E. Kautzsch 1909. *Hebräische Grammatik*. 28. Aufl. Leipzig: F. C. W. Vogel.
- Gibson, J. C. L. 2004. *Canaanite myths and legends*. 2nd ed. London: T&T Clark International.
- Ginsburg, C. D. [o.J.] *Torah, Nevi'im, Ketuvim. Be-'ivrit ve-anglit: The Holy Scriptures. Hebrew and English*. Middlesex, England: Society for Distributing Hebrew Scriptures.
- Globe, A. 1974. The literary structure and unity of the Song of Deborah. *JBL* 93: 493-512.
- Gray, J. 1977. *New Century Bible: Joshua, Judges, Ruth. Revised edition*. London: Oliphants.
- Groneberg, B. 1987. *Syntax, Morphologie und Stil der jungbabylonischen „hymnischen“ Literatur*. Stuttgart: F. Steiner. (= FAOS 14/1-2)
- Groneberg, B. 1996. Towards a definition of literariness as applied to Akkadian literature. In *Mesopotamian poetic language. Sumerian and Akkadian*, eds. M. E. Vogelzang & H. L. J. Vanstiphout, 59-84. Groningen: Styx Publications. (= CunMon 6)
- Harris, L. (ed.) 1980. *Theological wordbook of the Old Testament*. Vol. 1. Chicago: Moody Press. (= TWOT)
- Harris, Z. S. 1939. *Development of the Canaanite dialects. An investigation in linguistic history*. New Haven: American Oriental Society. (= AOS 16)
- Harvey, J. 1962. Le «RÎB-Pattern», réquisitoire prophétique sur la rupture de l'alliance. *Bib* 43: 172-196.
- Hecker, K. 1974. *Untersuchungen zur akkadischen Epik*. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag. (= AOATS 8)
- Heinz, M., D. Bonatz (Hrsg.) 2002. *Bild - Macht - Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient*. Berlin: Reimer.
- Huehnergard, J. 2008. Afro-Asiatic. In *The ancient languages of Syria-Palestine and Arabia*, ed. R. D. Woodard, 225-246. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hummel, C. 2008a. Die Gestaltung literarischer Texte. In *Grundkurs Literaturwissenschaft*, S. Becker, C. Hummel & G. Sander, 37-73. Stuttgart: Reclam.
- Hummel, C. 2008b. Gattungstheorie und Gattungsgrenzen. In *Grundkurs Literaturwissenschaft*, S. Becker, C. Hummel & G. Sander, 75-82. Stuttgart: Reclam.

- Hummel, C. 2008c. Lyrik. In *Grundkurs Literaturwissenschaft*, S. Becker, C. Hummel & G. Sander, 82-108. Stuttgart: Reclam.
- Hunger, H. 1968. *Babylonische und assyrische Kolophone*. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag. (= AOAT 2)
- Hunger, H. 1980-1983. Kolophon. In *Reallexikon der Assyriologie* 6, Hrsg. M. P. Streck, 186-187. Berlin: Walter de Gruyter.
- Idelsohn, A. Z. 1992. *Jewish music. Its historical development*. New York: Dover Publications. (Reprint 1929: *Jewish Music in its historical development*. New York: Henry Holt & Co.)
- Jacobsen, T. 1987. *The harps that once Sumerian poetry in translation*. New Haven: Yale University Press.
- Jenni, E. 1981. *Lehrbuch der hebräischen Sprache des Alten Testaments*. 2. Aufl. Basel: Helbing & Lichtenhahn.
- Joüon, P., T. Muraoka 2006. *A grammar of Biblical Hebrew*. Roma: Editrice Pontificio Istituto Biblico. (= SubBi 27)
- Jung, K. G. 1993. Tabor, Mount. In *The international standard Bible encyclopedia* 4, ed. G. W. Bromiley, 713-714. Grand Rapids, MI: Eerdmans.
- Kawashima, R. S. 2001. From song to story. The genesis of narrative in Judges 4 and 5. *Proof* 21: 151-178.
- Klengel, H. 1989. *Kulturgeschichte des alten Vorderasien*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Kloock, D. 1995. *Von der Schrift- zur Bild(schirm)kultur. Analyse aktueller Medientheorien*. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess.
- Koehler, L., W. Baumgartner, J. J. Stamm 2000. *The Hebrew & Aramaic lexicon of the Old Testament. CD-ROM Edition*. Translated and edited by M. E. J. Richardson. Leiden: Brill. (= HALOT)
- Krahmalkov, C. R. 2000. *Phoenician-Punic dictionary*. Leuven: Peeters.
- Lambdin, T. 1990. *Lehrbuch Bibel-Hebräisch*. Hrsg. v. Heinrich von Siebenthal. Gießen: Brunnen Verlag.
- Lambert, W. G. 1957/1958. Three unpublished fragments of the Tukulti-Ninurta epic. *AfO* 18: 38-51.
- LaSor, W. S. 1980. Samples of early Semitic poetry. In *The Bible world. Essays in honor of Cyrus H. Gordon*, eds. G. Rendsburg et al., 99-121. New York: Ktav.

- Lee, G. A. 1992. Lawsuit. In *The international standard Bible encyclopedia 3*, ed. G. W. Bromiley, 93. Grand Rapids, MI: Eerdmans.
- Leichty, E. 1964. The colophon. In *Studies presented to A. L. Oppenheim, June 7, 1964*, ed. University of Chicago, 147--154. Chicago: Oriental Institute, University of Chicago.
- Lipiński, E. 1997. *Semitic languages. Outline of a comparative grammar*. Leuven: Peeters. (= OLA 80)
- Lust, J., E. Eynikel, K. Hauspie (eds.) 2003. *Greek-English lexicon of the Septuagint. Revised edition*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Luther, M. 1986. *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Textfassung 1912*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Machinist, P. 1976. Literature as politics. The Tukulti-Ninurta Epic and the Bible. *CBQ* 38: 455-482.
- Machinist, P. 1981. *The Epic of Tukulti-Ninurta I. A study in Middle Assyrian literature*. Ann Arbor, MI: University Microfilms Int. (Disseratation: Yale University, New Haven, 1978)
- Mankowski, P. V. 2000. *Akkadian loanwords in Biblical Hebrew*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns. (= HSS 47)
- Margalit, B. 1995. Observations on the Jael-Sisera story (Judges 4-5). In *Pomegranates and golden bells. Studies in biblical, Jewish, and Near Eastern ritual, law, and literature in honor of Jacob Milgrom*, eds. D. P. Wright, D. N. Freedman & A. Hurvitz, 629-641. Winona Lake, IN: Eisenbrauns.
- Matheus, F. 2006. *PONS Kompaktwörterbuch Althebräisch..* Stuttgart: Klett.
- Mayfield, T. 2009. The accounts of Deborah (Judges 4-5) in recent research. *CBR* 7: 306-335.
- McCarter, P. K. 2008. Hebrew. In *The ancient languages of Syria-Palestine and Arabia*, ed. R. D. Woodard, 36-81. Cambridge: Cambridge University Press.
- McDaniel, T. F. 2003. The song of Deborah. Poetry in dialect. PDF-document. [<http://tmcdaniel.palmerseminary.edu>, 08.03.2011]. (1st ed.: Devorah me-'olam lo sharah - Deborah never sang. A philological study of the song of Deborah [Judges Chapter V], Jerusalem: Makor, 1983)
- Menge, H. 1988. *Langenscheidts Taschenwörterbuch der griechischen und deutschen Sprache: Altgriechisch-Deutsch*. 2. Aufl. Hrsg. v. Karl-Heinz Schäfer & Bernhard Zimmermann. Berlin: Langenscheidt.
- Michałowski, P. 1996. Ancient poetics. In *Mesopotamian poetic language. Sumerian and Akkadian*, eds. M. E. Vogelzang & H. L. J. Vanstiphout, 141-153. Groningen: Styx Publications. (= CunMon 6)

- Miller, D. B., R. M. Shipp 1996. *An Akkadian handbook*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns.
- Neef, H.-D. 2003. *Arbeitsbuch Hebräisch*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- O'Connor, M. 1980. *Hebrew verse structure*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns.
- Oates, J. 1990. *Babylon. Stadt und Reich im Brennpunkt des Alten Orient*. Bindlach: Gondrom.
- Oppenheim, A. L. (ed.) 2008. *The Assyrian dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago 8: K*. Chicago: Oriental Institute.
- Orton, D. E. 2000. *Poetry in the Hebrew Bible. Selected studies from Vetus Testamentum*. Leiden: Brill.
- Osumi, Y. 1991. *Die Kompositionsgeschichte des Bundesbuches Exodus 20,22b-23,33*. Freiburg: Universitätsverlag. (= OBO 105)
- Postgate, J. N. 1992. *Early Mesopotamia. Society and economy at the dawn of history*. London: Routledge.
- Pritchard, J. B. (ed.) 1992. *Ancient Near Eastern texts. Relating to the Old Testament*. 3rd ed. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- R. Brockhaus Verlag (Hrsg.) 2000. *Die Heilige Schrift - aus dem Grundtext übersetzt. Elberfelder Bibel - revidierte Fassung*. 3. Aufl. Wuppertal: Brockhaus.
- Rahlfs, A. (Hrsg.) 1979. *Septuaginta*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Rasmussen, C. G. 1997. *Historisch-geografischer Atlas zur Bibel*. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler.
- Reiner, E. 1978. Die akkadische Literatur. In *Altorientalische Literaturen*, Hrsg. W. Röllig, 151-210. Wiesbaden: Athenaion. (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 1)
- Ridderbos, N. H., H. M. Wolf, W. S. LaSor 1992. Poetry, Hebrew. In *The international standard Bible encyclopedia 3*, ed. G. W. Bromiley, 891-898. Grand Rapids, MI: Eerdmans.
- Rienecker, F. 1991. *Lexikon zur Bibel*. 19. Aufl. Wuppertal: R. Brockhaus.
- Röllig, W. 1987-1990. Literatur. In *Reallexikon der Assyriologie 7*, Hrsg. M. P. Streck, 35-66. Berlin: Walter de Gruyter.
- Sander, G. 2008. Epik (Erzähltexte). In *Grundkurs Literaturwissenschaft*, S. Becker, C. Hummel & G. Sander, 109-147. Stuttgart: Reclam.

- Sawyer, J. F. A. 1981. "From heaven fought the stars" (Judges V 20). *VT* 31: 87-89.
- Sáenz-Badillos, A. 1993. *A history of the Hebrew language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schultz, S. 1990. *Die Welt des Alten Testaments*. Marburg an der Lahn: Francke.
- von Soden, W. 1965. *Akkadisches Handwörterbuch I: A-L*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- von Soden, W. 1995. *Grundriss der akkadischen Grammatik*. 3. Aufl. Roma: Pontificium Institutum Biblicum. (=AnOr 33)
- Thompson, J. A. 1992. Covenant (OT). In *The international standard Bible encyclopedia 1*, ed. G. W. Bromiley, 790-793. Grand Rapids, MI: Eerdmans.
- Thompson, R. C., R. W. Hutchinson 1929. The excavations on the Temple of Nabû at Niniveh. *Archaeologia* 79: 103-148, Pl. XLI-LXV.
- Thompson, R. C., M. E. L. Mallowan 1933. The British Museum excavations at Niniveh, 1931-32. *AAA* 20: 71-186, Pl. XXXV-CVI.
- Tropper, J. 2002. *Ugaritisch. Kurzgefasste Grammatik mit Übungstexten und Glossar*. Münster: Ugarit-Verlag.
- Vincent, M. A. 2000. The Song of Deborah. A structural and literary consideration. *JSOT* 91: 61-82.
- Waltke, B. K., M. P. O'Connor 1995. *An introduction to biblical Hebrew syntax*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns.
- Walton, J. H. 1986. *Chronologische Tabellen zum Alten Testament*. 3. Aufl. Marburg an d. Lahn: Francke.
- Watson, W. G. E. 1986. *Classical Hebrew poetry. A guide to its techniques*. 2nd ed. Sheffield: JSOT Press. (= JSOTSup 26)
- Weidner, E. F. 1931/1932. Rezension: R. C. Thompson & R. W. Hutchinson, "A Century of Exploration at Niniveh", "The Excavations on the Temple of Nabû at Niniveh", "The Site of the Palace of Ashurnasirpal at Niniveh". *AfO* 7: 278-282, Taf. I-IV.
- Westenholz, J. G. 1996. Symbolic language in Akkadian narrative poetry. The metaphorical relationship between poetical images and the real world. In *Mesopotamian poetic language. Sumerian and Akkadian*, eds. M. E. Vogelzang & H. L. J. Vanstiphout, 183-206. Groningen: Styx Publications. (= CunMon 6)
- Westenholz, J. G. 1997. Studying poetic language. *Or* 66: 181-195.

Wiemann, V. 2001. Grundbegriffe der Textanalyse. In *Arbeitsbuch - Literaturwissenschaft*, Hrsg. T. Eicher & V. Wiemann, 13-55. 3. Aufl. Paderborn: Schöningh.

Wilcke, C., W. von Soden 1972-1975. Hymne. In *Reallexikon der Assyriologie 4*, Hrsg. M. P. Streck, 539-548. Berlin: Walter de Gruyter.

Wiseman, P. J. 1989. *Die Entstehung der Genesis*. 5. Aufl. Wuppertal: Brockhaus.

Abstract

Die vorliegende Arbeit versucht, einige wichtige Gesichtspunkte im Zusammenhang mit der Untersuchung und Einschätzung althebräischer Literatur im besonderen und altorientalischer Literatur im allgemeinen herauszuarbeiten. Neben der Erkenntnis, dass altorientalische künstlerische Produktion nur sehr schwer – wenn überhaupt – in modernen, westeuropäischen Kategorien zu fassen ist und daher auch nur dementsprechend unzulänglich beschrieben werden kann, können wir dennoch durchaus auch den Eindruck gewinnen, dass das Verständnis für altorientalische Dichtung eben in dem Maß wächst, in dem man die ihr zugrundeliegenden Mechanismen und Muster erkennt.

Die drei Teile dieser Abhandlung decken zunächst eine allgemein literaturtheoretische Betrachtung der erwähnten Problematik, dann eine nähere Untersuchung des „Deborah-Lieds“ als solches und schließlich einen direkten Vergleich des Deborah-Lieds mit einem bemerkenswerten altorientalischen Werk – dem Tukulti-Ninurta-Epos – ab. Nachdem im ersten Teil der Blick dafür geschärft werden soll, wie (eigentlich) unzulänglich ein allein moderner bzw. westeuropäisch od. 'abendländisch' orientierter Zugang zur mündlichen und schriftlichen Dichtung des Alten Vorderasien Form und Charakter derselben erschließt, bemüht sich der zweite Teil darum, einige wichtige Gestalts- und Wesensmerkmale altorientalischer, d.h. zunächst althebräischer Dichtung am praktischen Beispiel – dem Deborah-Lied – sichtbar zu machen und sie zu erläutern. Neben einer strukturellen Analyse erfolgt auch eine semantische und stilistische Untersuchung dieser Dichtung. Der dritte Teil weitet die Beobachtungen auf einen literarischen Vertreter mittelassyrischer Tradition, den Tukulti-Ninurta-Epos aus und zieht in einem direkten Vergleich der beiden Kompositionen wichtige Schlussfolgerungen für eine adäquate Bewertung der Gestalt und Natur altorientalischer Dichtung.

Die Ergebnisse der angestellten Beobachtungen sollen zu einer solch adäquaten Bewertung altorientalischer Literatur insofern beitragen, als sie im Rahmen der dichterischen Komposition auf einen sehr spezifischen Umgang mit Bildlichkeit (Symbolik, Metaphorik), der weltanschaulich begründet und gesteuert und einem kulturellen und gesellschaftlichen Einfluss ausgesetzt ist, und einen (künstlerisch) ausgeprägten stilistischen Pragmatismus, der in erster Linie dem Ausdruck verpflichtet ist, hinweisen. Diese zwei grundsätzlichen Erscheinungen stellen zwar noch kein 'System' für die Aufarbeitung und Klassifizierung altorientalischer Dichtung, jedoch sicherlich einen Schlüssel zu einem 'artgerechten' Umgang damit dar. Insofern

kann und will die vorliegende Arbeit kein neues oder besseres literaturtheoretisches System für die Beurteilung und Einordnung altorientalischer Dichtung liefern, sondern lediglich eine Stoßrichtung eröffnen, in der man u.U. zur Erstellung eines solchen gelangen kann.

Das Deborah-Lied als berühmter Vertreter althebräischer Poesie weist in diesem Zusammenhang etliche typische Merkmale altorientalischer Dichtung auf und kann nicht nur deshalb, sondern auch aufgrund deutlicher Hinweise auf gesellschaftliche und politische Begleitumstände durchaus als ein 'typisch' vorderasiatisches literarisches Werk des späten 2. Jtsds. v. Chr. bezeichnet werden. Es mag als Beispiel dafür dienen, dass *biblische* Komposition nicht bloß *sekundär*, imitierend bestimmte literarische Formen umsetzt, sondern auch selbst *primär*, auktorial solche hervorbringt.

Lebenslauf

Name: Boban Ostrovljanović
Geburtsort: Wien
Geburtsdatum: 24.02.71
Familienstand: verheiratet
Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulbildung

1977–81 Volksschule (Grundschule) in Wien
1981–89 AHS – Bundesgymnasium Wien IX
1990 Matura (Abitur; Bundesgymnasium Wien XV)

Studium

1990-1995 Theologiestudium am Theologischen Seminar
Seminar Schloß Bogenhofen (SSB)
Abschluß: Diplom für Biblische Theologie und
Pastoralarbeit

Berufliche Tätigkeiten

02/1995–06/2002 Unterricht am Oberstufenrealgymnasium (ORG), der Sprachschule (DS) und am Theologischen Seminar (TS) des SSB als Teilzeitlehrkraft in verschiedenen Fächern (v.a. Religion, Englisch, Biblisches Hebräisch).
09/2002–08/2004 Vollzeitliche Anstellung als „Gemeindehelfer“ bei der Kirche der Siebenten-Tags-Adventisten in Deutschland (Baden-Württembergische Vereinigung).
Unterschiedlichste Projekte und Aufgaben in den Bereichen: Seelsorge, Kinder- und Jugendarbeit, Aus- und Weiterbildung (Religionsunterricht bei Kindern, Bibel- und Sprachunterricht bei Erwachsenen u.a.).
03/2005–06/2008 Lehrtätigkeit als DaF-Trainer bei der „Deutsch-Akademie“ (Blaise & Pascal), 1010 Wien

Weitere Ausbildung

10/2001-07/2002 Aufnahme eines Studiums an der Ludwig-Maximilian-Universität München im Studiengang „Semitistik“ zur Erlangung von (vertiefenden) Sprachkenntnissen in semitischen Sprachen.
10/2004- Fortsetzung des Studiums der (alt)semitischen Sprachen an der Universität Wien im Studienfach „Altsemitische Philologie und vorderasiatische Archäologie“ (1. Abschnitt: 01/2008) und Absolvierung der Freifächerkombination „Deutsch als Fremdsprache/Zweitsprache (DaF/DaZ)“ (03/2009).

