

Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet

(WiBiLex)

Sulamit

Anselm Hagedorn

erstellt: Oktober 2021

Permanenter Link zum Artikel:
<http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/32018/>



DEUTSCHE
BIBEL
GESELLSCHAFT

Sulamit

Anselm Hagedorn

„Sulamit“ wird vielfach als Name der Frau betrachtet, die im → [Hohelied](#) zu Wort kommt. Diese Deutung ist jedoch problematisch. Eher soll in dem Wort die Vollkommenheit (שלמות) der geliebten Frau anklingen.

1. Das Wort שולמית *šûlammîṭ* und seine Deutung

Sulamit / Schulamit (שולמית *šûlammîṭ*) ist im Alten Testament lediglich zwei Mal belegt. In Hhld 7,1 heißt es: „Wende dich um, wende dich um Schulamit, / wende dich um, wende dich um, dass wir dich anschauen. / Warum wollt ihr Schulamit anschauen, / wie beim Reigen zwischen zwei Kriegslagern?“

Sulamit wird in der Auslegung oft wie selbstverständlich als der Name der weiblichen Stimme im Hohelied betrachtet (Barbiero 2013, 204; Pardes 2019, 4), die so personifiziert wird und als Gegenüber zur Figur des → [Salomo](#) erscheint. Neben zahlreichen interpretatorischen Schwierigkeiten ignoriert eine solche vorschnelle Übertragung jedoch den sprachlichen Befund. Die Verwendung des Artikels schließt die Interpretation als Eigennamen eigentlich aus, da bei Namen im Hebräischen kein Artikel steht (Joüon / Muraoka 2006, §137b); die Deutung als Vokativ (GesK §126e) – also: „O, Schulamit“ – wäre im ersten Teil des Verses möglich, nicht jedoch im zweiten Teil, da die Frau hier nicht direkt angesprochen wird. So ergeben sich für die Deutung des Wortes folgende Möglichkeiten:

a) Der Gebrauch des Artikels weist grammatikalisch eher auf ein nomen gentilicium hin. שולמית *šûlammîṭ* bezeichnet dann eine Frau aus Schulem. Die Schwierigkeit hierbei ist, dass ein Ort Schulem im Alten Testament unbekannt ist. Aufgrund einer angenommenen Konsonantenverschiebung wird Schulem dann mit → [Schunem](#) gleichgesetzt. Dies findet Unterstützung im Onomastikon des Eusebius (Σουνήμ. κλήρου Ἰσάχαρ. καὶ νῦν ἐστὶ κώμη Σουλῆμ ὡς ἀπὸ σημείων <ε'> τοῦ θαβῶρ ὄρους κατὰ νότον [„Sunem: im Landlos (Bezirk) Issachar. Auch heute gibt es ein Dorf Sulem etwa 5 Meilensteine südlich vom Berg Tabor entfernt“]; [Text gr. und lat. Autoren](#)), in einigen Handschriften der Septuaginta und Vulgata sowie im modernen Ortsnamen Sūlam. Schunem ist im Alten Testament 3-mal belegt ([Jos 19,18](#); [1Sam 28,4](#); [2Kön 4,8](#)) und gilt als Heimat der → [Abischag](#), die in [1Kön 1,3.15](#); [1Kön 2,17.21f](#) als „Schunemiterin“ (hebr. שֹׁנַמִּית *šûnammîṭ*) bezeichnet wird. Da Abischag als „schönes Mädchen“ (נַעֲרָה יְפָה *na'ārāh jāfāh*) beschrieben wird, liegt es nahe, hier einen

Zusammenhang zu sehen. So kann der Verweis auf eine Schunemiterin als Ausdruck für ein sprichwörtlich schönes Mädchen interpretiert werden (Budde 1898, 36) oder – mit großer Phantasie – erklärt werden, dass Salomo aus Eifersucht seinen Bruder → [Adonija](#) ermorden lässt und das Hohelied der Abischag von Schunem gilt (Dornseiff 1936, 595). Hier tut man gut daran, sich an H.H. Rowleys Diktum zu erinnern, dass ohne das Bedürfnis Abischag mit dem Hohelied zu verbinden, niemand auf die Idee käme, in [Hhld 7,1](#) den Text zu ändern (Rowley 1939, 89-91).

b) Eine weitere Interpretation sieht – aufgrund der Konsonanten – in Sulamit ein, dem Namen Salomo nachgebildetes, feminines Appellativum. So zuerst in dem anonymen Kommentar Bodleian Library, MS Opp. 625 aus dem 12. Jh.:

כשהייתי הולכת לבקשך היו הבחורים אומרים לי את השולמית אהבת שלומה שקראוה על שם דודה.

„When I went to search for you, then youths said to me, You are the Shulammit, the beloved of Solomon, for they called her after her lover” (hebr. Text und engl. Übersetzung nach Japhet / Walfish 2017, 218-219; weitere Belege bei Rowley 1939).

„Die Salomonin“ fügte sich dann in die auch sonst im Hohelied verwendete Königstravestie ein (Müller 1992, 74). Problematisch ist hier jedoch die Vokalisation, da man eigentlich שולמית *šālōmît* erwartete (vgl. etwa [Lev 24,11](#) sowie [Esr 8,10](#); [1Chr 3,19](#); [1Chr 23,9.18](#); [1Chr 26,25.28](#); [2Chr 11,20](#)). Ob die Masoreten in [Hhld 7,1](#) wirklich bei der Vokalisation an die Schunemiterin Abischag gedacht haben (Rudolph 1962, 170-171; Müller 1992, 74), kann nicht mit Sicherheit geklärt werden.

c) In seinem Kommentar zum Hohelied (Text unter https://www.sefaria.org/Ibn_Ezra_on_Song_of_Songs?lang=bi) versteht → [Ibn Ezra](#) den Namen als ein Epitheton und leitet ihn von → [Salem](#), einem vielleicht mythischen Namen für Jerusalem ab ([Gen 14,18](#); [Ps 76,3](#); so bereits GenAp 22,13, TO und TPsj zu Gen 14,18). Auf diese Weise kombiniert Ibn Ezra bei der Erklärung von שולמית *šûlammît* die Wurzel שלם *šlm* mit der Vokalfolge für Jerusalem (ירושלים *jərûšāljim*). Sulamit wäre dann die Jerusalemiterin. Diese Erklärung passte gut zu den anderen Stellen im Hohelied, die ein urbanes Setting voraussetzen ([Hhld 3,2f](#); [Hhld 5,7](#)), erklärt aber nicht, warum die Frau, die ja den städtischen Kontext als Bedrohung wahrnimmt, als Jerusalemiterin betitelt wird. Ebenso stellt sich die Frage, warum der Anklang an Jerusalem nicht deutlicher gemacht wird, wie dies bei den Töchtern Jerusalems der Fall ist ([Hhld 1,5](#); [Hhld 2,7](#); [Hhld 3,5.10](#); [Hhld 5,8.16](#); [Hhld 8,4](#)), und warum in [Hhld 6,4](#) die Geliebte mit Jerusalem verglichen werden kann, wenn hier nur ganz verhüllt von der Stadt gesprochen wird.

d) Eine weitere Interpretationslinie leitet שׁוֹלָמִית *šūlammît* von der Wurzel שלם *šlm* ab. So denkt etwa → [Raschi](#) an „Vollkommenheit“ und paraphrasiert „du, die du vollkommen bist in deinem Glauben an ihn“ (השלימה באמונתך עמו); ganz ähnlich wird שׁוֹלָמִית *šūlammît* in einer Erklärung zu [Hhld 7,1](#) des bereits zitierten anonymen Kommentars Bodleian Library, MS Opp. 625 aus dem 12. Jh. gedeutet: שלימה מכל מום „vollkommen, ohne jeden Makel“ (Japhet / Walfish 2017, 217f). Moses ibn Tibbon (ca. 1195-1274) geht noch einen Schritt weiter und kommentiert: „Sie ist die Geeignete, die Vollkommenheit (שלמות) zu empfangen und die Partnerin des Königs zu sein“ (Fraise 2004, 385). Grammatikalisch müsste man dann an ein Nomen שׁוֹלָם *šūlam* denken und in שׁוֹלָמִית *šūlammît* eine Nisbe sehen (Fox 1985, 157f). Diese Erklärung lässt dann frühere Beschreibungen der Frau durch den Geliebten als „makellos“ anklingen ([Hhld 5,2](#); [Hhld 6,9](#)) und erinnert zweifellos an das Attribut „du Schönste unter den Frauen“ (הַיְפָה הַבְּשִׂים *hajjāfāh bannāšīm*) in [Hhld 1,8](#); [Hhld 5,9](#); [Hhld 6,1](#).

e) In das Umfeld dieser Auslegung gehört auch die Deutung des Wortes als ein Qal Passiv nach dem Muster *qūtal* (Robert / Tournay 1963, 250; vgl. etwa [2Kön 21,19](#) und den inschriftlich belegten Frauennamen Měšullemet [Davies 2004, 24]) und unter Wegfall des Präformativ מ *m* (GesK §52s), was dann die Übersetzung „die Friedfertige“ ermöglichte (Gerleman 1981, 193; DCH). In ähnlicher Weise scheint Aquila (α') übersetzt zu haben (→ [Septuaginta](#)), wenn es heißt: τί ὁραματισθήσθε ἐν εἰρηνευούσῃ („Was werdet ihr sehen an der Friedlichen?“). Der Vers blickte dann auf den Frieden (שׁוֹלָם *šālôm*), den die Frau in [Hhld 8,10](#) findet, voraus (Assis 2009, 295).

f) Religionsgeschichtlich hat man versucht, den Namen kultisch zu deuten (so zuerst Erbt 1906, der Salomon und Sulamit als → [Tammus](#) und → [Ishtar](#) identifiziert). So wollte W.F. Albright (1963) in שׁוֹלָמִית *šūlammît* eine Verbindung der Kriegsgöttin Šulmânîtu (also Ishtar) mit der Schunemiterin sehen. Belege hierfür gibt es keine, auch wenn nicht auszuschließen ist, dass das Hohelied bei manchen Hörern / Lesern vielleicht Erinnerungen an die beschriebene Schönheit der Göttin Ishtar hervorgerufen hat (Exum 2005, 227 mit Hinweis auf TUAT II/5, 721-724 = Foster 2005, 85-88).

Die Vielzahl der Interpretationsmöglichkeiten zeigt an, dass hier – wenn man nicht davon ausgehen will, dass archaische Reste vorliegen, die nicht mehr zu verstehen sind (Keel 1992, 212) – ganz bewusst mit Ambiguität gearbeitet wird. Wie auch an anderen Stellen des Hohelieds bleibt es dem Leser überlassen, wie die Stelle gedeutet wird. [Hhld 7,1](#) ist dem folgenden Beschreibungslied sekundär vorangestellt und deutet dies nun im Licht des Tanzes (Hagedorn 2020, 64). Eine Assoziation mit Salomo ist möglich, bleibt aber, wie an anderen Stellen auch, distanziert. Es scheinen eher Aspekte der Vollkommenheit der geliebten Frau zu sein, die im Vordergrund stehen wollen, als über den Begriff שׁוֹלָמִית *šūlammît* eine konkrete Person zu identifizieren.

2. Wirkungsgeschichte

Die Selbstverständlichkeit, mit der Sulamith in der Auslegungsgeschichte des Hohelieds mit der im Buch zu Wort kommenden Frau identifiziert wird, macht es fast unmöglich, die Wirkungsgeschichte nachzuzeichnen. Die Vielzahl der Interpretationen bildet eine faszinierende Collage der Ideen, Wünsche und Träume der Ausleger (Gal-Ed 2017, 233-241), wenn etwa in den Illustrationen des Hohelieds durch Ephraim Moses Lilien (1874-1925) Herdersche Reinheitsvorstellungen mit zionistischen Idealen verbunden werden (Pardes 2013, 36f).

2.1. Sulamith als selbstbewusste Frau und Sinnbild für Israel



Abb. 2 Sulamith. Zeitschrift zur Beförderung der Kultur und Humanität unter der jüdischen Nation (1806-1848), hg. von D. Fränkel und Wolf, Bd. 1, Leipzig 1806.



Abb. 1 Ephraim Moses Lilien, Illustration zum Hohelied.

Weiterhin gäbe es viel zu Sulamith, der ersten jüdischen Zeitschrift in deutscher Sprache und lateinischer Schrift zu sagen, die zwischen 1806-1848 zuerst in Leipzig und dann in Dessau erschien und deren erster Band mit dem Zitat (auf deutsch) aus [Hhld 7,1](#) beginnt. Ziel der Zeitschrift war es, sowohl die Angleichung an das Bürgertum als auch die Emanzipation der Juden in Deutschland voranzutreiben. Die Wahl des Namens, die im Editorial des ersten Bandes nicht weiter thematisiert wird (vgl. Sulamith 1, 1806, 1-11), wird sicher nicht zufällig gewesen sein. Vielleicht haben die Herausgeber in der Frau des Hohelieds jenen selbstbewussten und freien Charakter erkannt, den sie sich für ihre Zeitschrift erhofften, deren Ziel die „Entwicklung der intensiven Bildungsfähigkeit der Juden“ sein sollte, „damit auch die Kinder Israel an dem erhabenen Denkmale, das die Geschichte den erlauchten Regenten unserer Zeit errichtet, entzückt und dankvoll hinzutreten mögen“ (11). Die Zeitschrift wandte sich darüber hinaus ganz bewusst an eine weibliche Leserschaft, wenn einer der Herausgeber (D. Fränkel) den „achtungswürdigen Müttern und Töchtern in Israel“ die Publikation als „getreue Freundin und Rathgeberin“ empfiehlt und die Leserinnen gleichzeitig bittet (vielleicht mit anderen Bildern der Sulamith im Gedächtnis), „sich dieselbe ja

nicht etwa in einem fremden morgenländischen Gewande zu denken, weil dies sehr leicht schädliche Vorurtheile gegen sie erwecken könnte“ (Sulamith 1, 1806, 38f). Mag der Titel der Zeitschrift und deren intellektuelle Ausrichtung sich an einem eigenständigen Charakter aus dem Alten Testament orientieren, wird eben diese Eigenständigkeit den Leserinnen nicht zugestanden. Stattdessen propagiert die Zeitschrift für die Frau „echte reine Religiosität“ und, damit verbunden, den Rückzug ins häusliche Leben und warnt ausdrücklich vor dem „moderne[n] Kram des oft sehr mißverstandenen Naturalismus“ (39).

Es ist diese Fülle der Sulamit zugeschriebenen Rollen, die sie dann zu einer abstrakten ‚Person‘ werden lassen, die sowohl eine zweite Eva (Trible 1978), eine faszinierende, selbstbewusste Frau, also auch Sinnbild für Israel, oder das Judentum als Ganzes verkörpern kann.

Im Folgenden soll lediglich auf zwei ‚Auslegungen‘ geblickt werden, die bewusst die von der Auslegungsgeschichte vorgegebenen Bahnen verlassen und andere Wege beschreiten, auch wenn sie beide Aspekte der breiten Rezeption aufnehmen und anklingen lassen.

2.2. Paul Celan (1920-1970)

Paul Celans *Todesfuge* (1944/45; Celan 2003, 40f) verarbeitet unter Rückgriff auf das deutsche kulturelle Register und unter Aufnahme der Brutalität des Alltags in den Konzentrationslagern das Grauen der → [Schoah](#). „Praktisch jede Zeile bringt Wortmaterial aus der zerbrochenen Welt, von der das Gedicht Zeugnis ablegt. Die Musik, die Literatur, die Religion und die Lager selbst hinterlassen verstörend ihre Spur: das 1. Buch Mose, Bach, Wagner, Heinrich Heine, der Tango, besonders aber Fausts Gretchen („Margarethe“) und die Jungfrau Sulamith aus dem Hohenlied. Die Rekonstruktion dieser Spuren verhilft zur Erkenntnis des Gedichts, das über die sogenannte jüdisch-christliche Kultur sein Verdikt spricht“ (Felstiner 1997, 53). Celan schreibt auf Deutsch und damit ganz bewusst in der Sprache der Täter gegen die Taten an. Die Wucht der Sprache, die den Leser gezielt in das Geschehen mit hineinnimmt, um dann zugleich eine Distanz zu schaffen, evoziert eine bezwingende Unmittelbarkeit, „weil etwas bis dahin Unerhörtes sie zum Sprechen zwingt“ (Festiner 1997, 58). So wird T.W. Adornos Diktum, dass es „barbarisch“ sei, nach Auschwitz überhaupt noch Poesie zu schreiben, „mit der leisen Gewalt der Kunst außer Kraft gesetzt“ (Schöne 2005, 14).

Zweimal wird im Haupttext der *Todesfuge* das Haar der Margarete und das Haar der Sulamith gegenübergestellt. Ebenfalls beschließt das Begriffspaar wie ein „unaufgelöster Kontrapunkt“ (Jung-Kaiser 2007, 159) das Gedicht als Ganzes. Darüber

hinaus wird das goldene Haar der Margarete zwei weitere Male ohne Sulamith erwähnt. Der kontrastierende Parallelismus will auch die Bedeutung des Alten Testaments für die deutsche Kultur hervorheben, wenn Sulamith eben nicht – wie in den Gemälden von Franz Pfaff (1811) und Friedrich Overbeck (1811/12) – mit Maria, sondern mit der deutschen Margarete in Beziehung gesetzt wird (Roos 2006, 33-36). Sulamith ist hier mehr als das Portrait eines irdischen Ideals wie im Lukabund.



Abb. 3 Franz Pfaff, Sulamith und Maria, 1811 (Öl auf Holz, 34,5x32 cm, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt).



Abb. 4 Johann Friedrich Overbeck, Sulamith und Maria, 1811/12 (91,7 × 102,2 cm; Museum Behnhaus Drägerhaus, Lübeck).

Gleichzeitig stellt Celan so die Bedeutung der Sulamith bzw. des Hohelieds auch für → [Goethes](#) Werk heraus (Bohnenkamp 2005, 89-110; Schutjer 2020, 201-212) und zeigt deutlich, dass beide Figuren nicht ohne weiteres als Antithesen gesehen werden können, da sie doch zutiefst miteinander verflochten sind. Die Todesfuge endet mit Sulamith – ein deutliches Zeichen, dass die Barbarei eben nicht die Oberhand behalten wird. „Was sich seit der Shoah mit den Wörtern ‚deutsch‘ und ‚jüdisch‘ verbindet, erscheint nirgendwo anders so abgründig miteinander verschwistert wie in den Tiefenschichten seiner Dichtung“ (Schöne 2005, 14).

Mit der Gegenüberstellung des goldenen Haares der Margarete und dem aschernen Haar der Sulamith geht Celan über seine literarische Vorlage hinaus, da weder Goethe im *Faust* noch das Hohelied die Haarfarbe der Frauen nennen. In [Hhld 4,1](#); [Hhld 7,6](#) ist das Haar der Geliebten erwähnt, und die verwendeten Bilder lassen den Schluss auf eine schwarze Haarfarbe zu (Keel 1984, 101-107; Gault 2019, 148-157), aber im Gegensatz zur Beschreibung des Mannes in [Hhld 5,11](#) (קְצוּצוֹתַי תְּלַתְלִים שְׁחֹרֹת כְּעֹרֶב) *qəwusṣōtājw taltallîm šəḥorôt kā'ôrev*) wird die Farbe nicht explizit genannt. Das aschene Haar evoziert darüber hinaus Bilder der Schornsteine der Krematorien, die in das „Grab in den Lüften“ hineinreichen: „Dein aschernes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng.“

Der kontrastierende Parallelismus (dein goldenes Haar Margarete / dein aschernes

Haar Sulamith) reicht weit über die individuelle Person hinaus. Wenn Sulamith hier als die Geliebte par excellence gilt und für das jüdische Volk selbst steht (Felstiner 1997, 67), so ist Margarete die blonde, idealisierte Deutsche (Biro 1998, 183) oder schlicht Deutschland selbst. Die Anklänge an nationalsozialistische Rassenideologie sind offensichtlich, führen aber jede Art von Reinheitsphantasien ad absurdum, da die Kindsmörderin Margarete durch den Mord schuldig bleibt.

2.3. Anselm Kiefer (*1945)

Kiefers Beschäftigung mit Paul Celan beginnt im Jahr 1981, wenn er in mehreren Gemälden das Frauenpaar Margarete und Sulamith aus der Todesfuge gegenüberstellt. Um den kontrastierenden Parallelismus „dein goldenes Haar Margarete“ / „dein aschenes Haar Sulamith“ herum konstruiert Kiefer seine Bilder (Lang 1995, 213) und verleiht Celans Gedicht eine gewisse mythische Dimension. In keinem der Bilder jedoch erscheinen beide Gestalten gemeinsam. Kiefer interpretiert die letzten Zeilen der *Todesfuge* also als endgültige Trennung – das Band, das beide verbindet, ist ein für alle Mal zerrissen. In den zahlreichen Bildern werden entweder der Name (Margarete bzw. Sulamith) oder die Verszeile („dein goldenes Haar Margarete“ bzw. „dein aschenes Haar Sulamith“) in die Bilder eingeschrieben, und es ist überhaupt das Haar, das im Zentrum der Gemälde steht. Es ist zu Recht bemerkt worden, dass dem Haar in Kiefers Werk eine gewisse Autonomie innewohnt, die eine Todesbedeutung evoziert (Lang 1995, 215). Die meisten Bilder, die Celans Werk aufnehmen, können der Werkgruppe von Landschaften zugeordnet werden (Schütz 1999, 290-301), und lediglich Bilder mit der Einschrift „dein aschenes Haar Sulamith(h)“ zeigen eine Frau, deren Verletzlichkeit durch ihre Nacktheit noch verstärkt wird (Roos 2006, 40).



Abb. 5 Anselm Kiefer, Dein aschenes Haar Sulamith, 1981 (Privatbesitz).

Die erleuchteten Hochhäuser im Hintergrund intensivieren die Bedrohlichkeit der Szenerie und evozieren Bilder der Stadt als Gefahr im Hohelied ([Hhld 5,2-7](#)).

Im Bild aus dem Jahre 1983, „das vielleicht als Kiefers gelungenstes Holocaust-Mahnmal gelten darf“ (Oy-Marra 2011, 309), reduziert er Celans Gedicht auf das letzte Wort („Sulamith“), das links oben in kleinen weißen Buchstaben eingekratzt ist. Der Name ist vermutlich keine einfache Randnotiz, sondern der Beginn einer



Abb. 6 Anselm Kiefer, Dein aschenes Haar Sulamit, 1981 (Privatbesitz).

Liste der Opfer in einem Totenbuch – vielleicht eine Anlehnung an die „Halle der Namen“ in YadVashem. Das Werk ist Teil von Kiefers Auseinandersetzung mit der Monumentalarchitektur der Nationalsozialisten – genauer mit dem Entwurf von Wilhelm Kreis (1873-1955) für die Krypta unter der Soldatenhalle. Kiefer ändert Kreis' Entwurf, indem er u.a. die Proportionen staucht und das eigentlich in Granit gefertigte Gewölbe nun wie geschwärzte Ziegel wirken lässt.

Der Blick des Betrachters wird auf das hintere Ende der



Abb. 7 Anselm Kiefer, Sulamith, 1983 (Öl, Emulsion, Holzschnitt und Stroh auf Leinwand, 290 x 370 cm. The Doris and Donald Fisher Collection at the San Francisco Museum of Modern Art).

Halle gelenkt; hier erkennt man sieben lodernde kleine Flammen, eine offensichtliche Anspielung auf die Menora (Arasse 2001, 90) und vielleicht ein Zeichen für das Weiterleben der jüdischen Identität in Deutschland auch und gerade in den verkohlten Hallen des Nationalsozialismus. Es ist daher beinahe logisch, dass Kiefer mit diesem Bild seine Auseinandersetzung mit der Architektur des Nationalsozialismus abschließt und am Ende ein Bild steht, das den Opfern der Shoah in einer Halle, die den arischen Helden gewidmet werden sollte, gedenkt. So wird deutlich, dass das Vernichtungswerk gescheitert ist.

Kiefers vorerst letzte Referenz an Sulamit stammt aus dem Jahre 1990 (Abb. in Arasse 2001, 166f). Hier wird nun – in einem Buch (101 x 63 x 11 cm; 64 Seiten) – wesentlich deutlicher auf Celans Gedicht angespielt, wenn er gelötetes Blei, Frauenhaar und Asche als Materialien verwendet.

Wie bei Paul Celan ist Sulamit aus [Hhld 7,1](#) der Ausgangspunkt für die Interpretation – allerdings bei Kiefer schon durch die Aufnahme der Vielschichtigkeit des Wortes in der Deutung Celans vermittelt und ganz bewusst in ein größeres Projekt der Arbeit des Künstlers am Gedächtnis der deutschen Geschichte eingepasst. Ob Anselm Kiefer für seine Beschäftigung mit der Todesfuge auch das Hohelied gelesen hat, kann nicht eruiert werden. Allerdings scheint er in zwei Bildern mit dem Titel *hortus conclusus* (2002 und 2014) ebenfalls auf den biblischen Text anzuspielen.

[Angaben zu Autor / Autorin finden Sie hier](#)

Empfohlene Zitierweise

Hagedorn, Anselm, Art. Sulamit, in: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (www.wibilex.de), 2021

Literaturverzeichnis

- Albright, W.F., 1963, Archaic Survivals in the Text of Canticles, in: D. Winton Thomas / W.D. McHardy (Hgg.), Hebrew and Semitic Studies Presented to G.R. Driver, Oxford, 1-7
- Arasse, D., 2001, Anselm Kiefer, München
- Assis, E., 2009, Flashes of Fire. A Literary Analysis of the Song of Songs (LHBOTS 503), London
- Barbiero, G., 2013, Schulamit die „befriedete“ Frau im Hohelied, in: C.M. Maier / N. Calduch-Benages (Hgg.), Schriften und spätere Weisheitsbücher (Die Bibel und die Frauen 1.3), Stuttgart, 203-220
- Biro, M., 1998, Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger, Cambridge
- Bohnenkamp, A., 2005, Goethe und das Hohe Lied, in: J. Anderegg / E.A. Kunz (Hgg.), Goethe und die Bibel. Tagungsband zum Symposium: Goethe und die Bibel, Luzern 22.-23.4.2005, Stuttgart, 89-110
- Budde, K., 1898, Das Hohelied (KHC XVII), Tübingen
- Celan, P., 2003, Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M.
- Davis, G., 2004, Ancient Hebrew Inscriptions. Volume 2: Corpus and Concordance, Cambridge
- Deutsch, R. / Heltzer, M., 1995, New Epigraphic Evidence from the Biblical Period, Tel Aviv
- Dornseiff, F., 1936, Ägyptische Liebeslieder, Hoheslied, Sappho, Theokrit, ZDMG 90, 589-601
- Erbt, W., 1906, Die Hebräer. Kanaan im Zeitalter der hebräischen Wanderung und hebräischer Staatengründung, Leipzig
- Exum, J.C., 2005, Song of Songs. A Commentary (OTL), Louisville
- Felstiner, J., 1997, Paul Celan. Eine Biographie, München
- Foster, B.R., 2005, Before the Muses. An Anthology of Akkadian Love Literature, 3. Aufl. Bethesda
- Fox, M.V., 1985, The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs, Madison
- Fraisse, O., 2004, Moses ibn Tibbons Kommentar zum Hohelied und sein poetologisch-philosophisches Programm (SJ 25), Berlin / New York
- Gal-Ed, E., 2017, Wer war Sulamith? Über die Geliebte im Hohenlied, in: H.J. Simm (Hg.), Aspekte der Bibel. Themen, Figuren, Motive, Freiburg i.Br., 233-241
- Gerleman, G., 1981, Ruth – Das Hohelied (BKAT XVIII), 2. Aufl. Neukirchen-Vluyn
- Gault, B.P., 2019, Body as Landscape, Love as Intoxication. Conceptual Metaphors in the Song of Songs (Ancient Israel and Its Literature 36), Atlanta
- Joüon, P. / Muraoka, T., 2006, A Grammar of Biblical Hebrew (SubBi 27), 3. Aufl. Rom
- Hagedorn, A.C., 2020, Königliche und ländliche Liebe im Hohelied und im östlichen Mittelmeerraum, in: P. van Hecke (Hg.), The Song of Songs in its Context. Words for

- Love, Love for Words (BTEL 310), Leuven, 45-69
- Japhet, S. / Walfish, B.D., 2017, *The Way of the Lovers. The Oxford Anonymous Commentary in the Song of Songs* (Bodleian Library, MS Opp. 625) (Commentaria 8), Leiden / Boston
 - Jung-Kaiser, U., 2007, „Wir schaufeln ein Grab in den Lüften ...“ Zur (Un)Möglichkeit ästhetischer Erziehung im Angesicht der Schoa, in: M. Schwarzbauer / G. Hofbauer (Hgg.), *Polyästhetik im 21. Jahrhundert. Chancen und Grenzen ästhetischer Erziehung. Tagungsband des 24. Polyästhetik-Symposiums auf Schloss Goldegg* (Polyästhetik und Bildung 5), Frankfurt a.M., 149-173
 - Keel, O., 1984, *Deine Blicke sind Tauben. Zur Metaphorik des Hohen Liedes* (SBS 114/115), Stuttgart
 - Keel, O., 1992, *Das Hohelied* (ZBK.AT 18), 2. Aufl. Zürich
 - Lang, W.K., 1995, *Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975-1990*, Berlin
 - Müller, H.P., 1992, *Das Hohelied* (ATD 16/2), 4. Aufl. Göttingen
 - Oy-Marra, E., 2011, *Verstehen als Prozess der Vergegenwärtigung: Anselm Kiefer liest Paul Celan*, in: M. Zenck / M. Jüngling (Hgg.), *Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften*, München, 299-317
 - Pardes, I., 2013, *Agnon's Moonstruck Lovers. The Song of Songs in Israeli Culture* (The Samuel and Althea Stroum Lectures in Jewish Studies), Seattle / London
 - Pardes, I., 2019, *The Song of Songs. A Biography* (Lives of Great Religious Books), Princeton / Oxford
 - Robert, A. / Tournay, R., 1963, *Le Cantique des Cantiques. Traduction et commentaire*, Paris
 - Roos, B., 2006, *Anselm Kiefer and the Art of Allusion: Dialectics of the Early *Margarete* und *Sulamith* Paintings*, *Comparative Literature* 58, 24-43
 - Rowley, H.H., 1939, *The Meaning of „The Shulamite“*, *AJSL* 56, 84-91
 - Rudolph, W., 1962, *Das Buch Ruth – Das Hohelied – Die Klagelieder* (KAT XVII/1-3), Gütersloh
 - Schöne, A., 2005, *Erinnerung an Paul Celan*, in: *Orden Pour Le Mérite für Wissenschaft und Künste – Reden und Gedenkworte* 33, Göttingen, 13-19
 - Schütz, S., 1999, *Anselm Kiefer. Geschichte als Material, Arbeiten 1969-1983*, Köln
 - Schutjer, K., 2020, *Goethe und das Judentum. Das schwierige Erbe der modernen Literatur*, Göttingen
 - Timm, S., 2017, *Eusebius Werke III/1. Das Onomastikon der biblischen Ortsnamen. Kritische Neuausgabe des griechischen Textes mit der lateinischen Fassung des Hieronymus* (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte NF 24), Berlin / Boston
 - Tribble, P., 1978, *God and the Rhetoric of Sexuality* (OBT), Philadelphia

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Ephraim Moses Lilien, Illustration zum Hohelied. F. Rahlwes (Hg.), *Die Bücher der Bibel, Bd. 6: Die Lehrdichtung: Die Psalmen. Die Klagelieder. Das Hohelied*, Braunschweig 1912
- Abb. 2 Sulamith. *Zeitschrift zur Beförderung der Kultur und Humanität* unter der

jüdischen Nation (1806-1848), hg. von D. Fränkel und Wolf, Bd. 1, Leipzig 1806.

- Abb. 3 Franz Pferr, Sulamith und Maria, 1811 (Öl auf Holz, 34,5x32 cm, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt).
- Abb. 4 Johann Friedrich Overbeck, Sulamith und Maria, 1811/12 (91,7 × 102,2 cm; Museum Behnhaus Drägerhaus, Lübeck).
- Abb. 5 Anselm Kiefer, Dein aschenes Haar Sulamit, 1981 (Privatbesitz).
- Abb. 6 Anselm Kiefer, Dein aschenes Haar Sulamit, 1981 (Privatbesitz).
- Abb. 7 Anselm Kiefer, Sulamith, 1983 (Öl, Emulsion, Holzschnitt und Stroh auf Leinwand, 290 x 370 cm. The Doris and Donald Fisher Collection at the San Francisco Museum of Modern Art).

Impressum

Herausgeber:

Alttestamentlicher Teil
Prof. Dr. Michaela Bauks
Prof. Dr. Klaus Koenen

Neutestamentlicher Teil
Prof. Dr. Stefan Alkier

„WiBiLex“ ist ein Projekt der Deutschen Bibelgesellschaft

Deutsche Bibelgesellschaft
Balinger Straße 31 A
70567 Stuttgart
Deutschland

www.bibelwissenschaft.de