

*Yvonne Sophie Thöne*

## **Zwischen Unterordnung und Unnahbarkeit:**

### **Humanimale Bildsprache im Hohelied und in der Ikonographie des Alten Orients**

---

#### Abstract

This article examines the interconnectedness of humans and animals in the biblical Song of Songs. After giving an overview of the Song's use of metaphor, the humanimal association of woman and animal is analysed. The image of the woman as a mare on the chariots of the Egyptian king (Song 1:9) evokes the impression of a strong and precious, but at the same time dominated being under male command. The metaphor of the woman as a dove in the clefts of the rock (Song 2:14) shows an independent person, who is hard to reach and is closely associated with the ancient love goddess in her temple.

---

#### **1. Einleitung: Human-Animal Studies und Humanimalität**

Seit den 1970er Jahren hat die Feministische Exegese die grundsätzlich androzentrische Perspektive der Bibel und ihrer Rezeption kritisiert, den Fokus auf biblische Frauenfiguren gerichtet und für die Wirkmächtigkeit von Sprache sensibilisiert. Vergleichbare Tendenzen sind in der neu entstehenden theologischen Tierforschung auszumachen.<sup>1</sup> Im interdisziplinären Forschungsfeld der sogenannten Human-Animal Studies, lange Zeit dominiert von Disziplinen wie der Geschichtswissenschaft und der Soziologie, mischt zögerlich auch die (alttestamentliche) Exegese mit. Die feministische Androzentrismuskritik wird hier in eine um Speziesgerechtigkeit bemühte Anthropozentrismuskritik überführt, anstelle von Frauen rücken Tiere in den Fokus, und zwar nicht als passive Objekte, sondern als individuelle und handlungsmächtige Subjekte.<sup>2</sup> Auch geschlechtersensible Sprache wird ergänzt um die Dimension der Speziesgerechtigkeit, so dass etwa vermieden wird, von »dem Tier« in Abgrenzung von »dem Menschen« zu sprechen, denn »(d)ie Verwendung der Begriffe ›Mensch‹ und ›Tier‹ im verallgemeinernden Singular reproduziert einen Mensch/Tier-Dualismus, der Übergänge und Ähnlichkeiten zwischen Menschen und anderen

Tieren unsichtbar macht und biologische Kontinuitäten verschweigt«.<sup>3</sup>

In der theologischen Tierforschung erweitert sich zudem der in den anderen Geistes- und Kulturwissenschaften eingestellte Fokus auf Tier-Mensch-Beziehungen auf die Triade von Tieren, Menschen und Gott(heiten). Von besonderem Interesse sind in der Bibelwissenschaft daher nicht nur Texte, welche Beziehungen zwischen tierlichen, menschlichen und göttlichen Figuren darstellen oder die Grenzen zwischen Gott, Menschen und Tieren ziehen, sondern auch jene Texte (und ergänzend dazu Bilder des biblischen Kulturraums), in denen die Grenzen zwischen Menschen, Tieren und ggf. Gott(heiten) einander überlappen oder sich gar auflösen. Dies geschieht insbesondere im Bereich der Bildsprache. Beispielsweise wird im Jakobsseggen Juda als Löwe bezeichnet (Gen 49,9f.), jener Mann, der sich mit der fremden Frau einlässt, stürzt sich wie ein Vogel ins Fangnetz (Spr 7,23) und Gott erscheint als Geier, Löwe oder Bärenmutter (vgl. Ex 19,4; Dtn 32,11; Jes 31,4; Hos 5,14; 13,8).<sup>4</sup> Insbesondere das alttestamentliche Hohelied ist bekannt für seine exzessive und opulente Bildsprache, die sich nicht nur aus den Bereichen der Flora oder Architektur, sondern vor allem aus der Fauna des biblischen Kulturraums speist. Wenn nun Frau und Taube oder Mann und Hirsch nicht nur miteinander verglichen werden, sondern zu einer Figur zu verschmelzen scheinen, wird hier eine humanimale Ästhetik literarisch entworfen.<sup>5</sup> Im Folgenden soll dieses Phänomen der humanimalen Figuren im Hohelied untersucht werden. Dabei liegt ein besonderer analytischer Fokus auf dem Aspekt der Relation von Spezies und Gender in Text und Bild.

## 2. Tierliche Bildsprache im Hohelied

### 2.1 Überblick

Es gilt als wissenschaftlicher Konsens, dass das Hohelied eine Sammlung erotischer Liebeslieder darstellt,<sup>6</sup> welche die menschliche Liebe und Sexualität besingen. Die lange Zeit vorherrschende allegorische Lesart der Dichtung als Gesang über die Liebe zwischen Gott und seinem Volk Israel (bzw. Gott und Kirche) stellt eine nachträgliche Interpretation dar, die in jüngster Zeit wieder vermehrt an das Hohelied herangetragen (und dabei kritisch diskutiert) wird.<sup>7</sup> Dennoch beinhalten die Texte des Hohelieds durchaus eine theologische Dimension, finden sich doch zahlreiche religiös konnotierte Anspielungen in der Liedersammlung, etwa wenn die Liebenden einander wie Gott und Göttin erfahren<sup>8</sup> oder die Liebe als quasi göttliche Kraft gepriesen wird, die Tod und Chaos entgegentritt (8,6).<sup>9</sup> Insofern ist anthropogene Erotik gleichzeitig sinnlich *und* spirituell, menschlich *und* göttlich.<sup>10</sup>

In Anbetracht seines biblischen Kontextes, in dem Frauen häufig als handlungseingeschränkte Objekte der männlichen Figuren erscheinen,<sup>11</sup> präsentiert das Hohelied eine ungewöhnlich aktive und eloquente Protagonistin, die innerbiblisch als die autonomste Frauenfigur betrachtet werden kann.<sup>12</sup> Sie erweist sich als handlungsmächtig sowohl an dem männlichen

Protagonisten als auch im Raum und dessen Grenzen; als einzige weibliche Figur ist sie *Subjekt* sexueller Handlungen.

Ein weiteres Charakteristikum des Hohelieds ist seine geradezu verschwenderische metaphorische Sprache, wobei diese sich allgemeiner Vorstellungswelten des biblischen Kulturraums bedient und deutliche Parallelen zur Liebesdichtung des Alten Orients und Ägypten auszumachen sind. Wegweisend und von bleibend hoher Relevanz sind in diesem Zusammenhang die Arbeiten des Schweizer Alttestamentlers Othmar Keel, der seit den 1980er Jahren zahlreiche Studien zur Interpretation des Hohelieds im Horizont des biblischen Kulturraums und insbesondere der altorientalischen wie altägyptischen Ikonographie, veröffentlicht hat.<sup>13</sup>

Die beiden Hauptfiguren des Hohelieds beschreiben einander in sinnlichen Bildern, welche aus unterschiedlichen Bereichen stammen:

- a) **Architektur** (z.B. wird der Hals der Frau mit einem Turm verglichen, Hld 7,5, die Beine des Mannes mit Säulen, Hld 5,15),
- b) **Geographie** (z.B. ist der Kopf der Frau wie der Karmel, Hld 7,6, die Gestalt des Mannes wie der Libanon, Hld 5,15),
- c) **Preziosen** (z.B. werden die Hüften der Frau mit künstlerischem Halsgeschmeide verglichen, Hld 7,2, der Kopf des Mannes mit Gold gleichgesetzt, Hld 5,11),
- d) **Farben** (z.B. sind die Lippen der Frau scharlachrot, Hld 4,3, das Haar des Mannes schwarz, Hld 5,11),
- e) **Flora** (z.B. werden die Schläfen bzw. der Gaumen der Frau mit Granatapfelscheiben verglichen, Hld 4,3, die Wangen des Mannes sind wie Beete von Gewürzkräutern, Hld 5,13),
- f) **Fauna**.

Die Tierwelt des Alten Orients nimmt in der Bildsprache des Hohelieds besonders breiten Raum ein. Verschiedene Tierarten erscheinen in Relation zur Frau, zum Mann und ihren Körperteilen. Allen voran die *Taube* (יֹנָה), die sechs Mal auf die menschlichen Figuren bezogen wird (1,15; 2,14; 4,1; 5,2.12; 6,9), gefolgt von der *Gazelle* (צִבְיָה, צִבְיָה), die fünf Mal (einzeln oder als Gazellenpaar) mit einem menschlichen Charakter verbunden wird (2,9.17; 4,5; 7,4; 8,14). Darüber hinaus tritt ein Gazellenkollektiv im Kontext der Beschwörung der Töchter Jerusalems auf (2,7; 3,5). Drei Mal wird der Protagonist mit einem *Hirsch* (אַיִל) verglichen (2,9.17; 8,14); dessen weibliches Gegenstück, die Hirschkuh, wird ebenfalls im Rahmen der Beschwörungsrefrains der Töchter Jerusalems erwähnt (2,7; 3,5). Die *Ziege* (עֵז) erscheint zwei Mal (4,1; 6,5), ebenso wie die implizit genannten *Schafe*, die sich hinter der Formulierung »Geschorene« (הַקְּצוּבוֹת) verbergen (4,2; 6,6). Das weibliche *Pferd*, d.h. die

Stute (סוּסָה, 1,9) wird ebenso wie der *Rabe* (עֵרָב, 5,11) einmal in Beziehung zu einer menschlichen Figur gesetzt.

In Hinblick auf die Verbindung von tierlicher Bildsprache und Gender fällt auf, dass allein die Gazelle und die Taube sowohl zur weiblichen als auch zur männlichen Hauptfigur in Beziehung gesetzt werden, während die Stute, die Ziege und das Schaf ausschließlich mit der Frau, der Hirsch und der Rabe hingegen mit dem Mann assoziiert werden. Dabei wird deutlich, dass das Geschlecht der menschlichen Figur nicht zwangsläufig dem Geschlecht des Tieres entsprechen muss: Beispielsweise werden sowohl Frau als auch Mann bzw. deren Augen mit der grammatikalisch femininen Taube verglichen, während die generisch maskuline Ziege in den Beschreibungsliedern mit der Protagonistin verbunden wird. Andererseits wird die Gazelle (als עֵרָבָה oder עֵרָבָה) dem menschlichen Geschlecht flexibel angepasst.

Tiere können sowohl mit einer menschlichen Figur als Ganzes als auch mit einem einzelnen Körperteil verknüpft werden. Die Körperteile betreffend werden unterschiedslos die Augen der Frau und des Mannes als Tauben betrachtet (1,5; 4,1; 5,12). Die Haare der Frau hingegen erscheinen wie eine Herde Ziegen (4,1; 6,5), während die Locken des Mannes »schwarz wie ein Rabe« sind (5,11). Des Weiteren werden die Zähne der Frau mit einer »Herde geschorener (Schafe), die aus der Schwemme heraufsteigen« verglichen (4,2; 6,6) und ihre Brüste sind wie »zwei Kitze, Zwillinge der Gazelle« (4,5; 7,4). Alles in allem wird der weibliche Körper häufiger mit Tieren in Beziehung gesetzt als der männliche, der wiederum vor allem mit architektonischen Elementen, aber auch mit Pflanzen und Preziosen verglichen wird.<sup>14</sup> In Hinblick auf die Person als Ganzes wird der Mann mit der Gazelle (2,9.17; 8,14) und dem Hirsch (2,9.17; 8,14) assoziiert, die Frau mit der Stute (1,9) und der Taube (2,14; 5,2; 6,9). Unabhängig davon, ob ein einzelnes Körperteil einer Figur oder diese *in toto* mit einem Tier in Beziehung gesetzt wird, verweisen alle Sprachbilder auf das *Tier als Ganzes*. An keiner Stelle sind es allein die Augen, die Ohren oder die Gliedmaßen eines Tieres, sondern es gerät stets in seiner Gesamtheit in den Blick. Daraus folgt, dass im Hohelied zwar der menschliche Körper in seine einzelnen Teile fragmentiert wird, jener des Tieres jedoch in seiner Integrität bestehen bleibt. Offenbar sind nicht einzelne Segmente eines Tieres von Interesse, sondern seine Bedeutung in Gänze.

Im Folgenden sollen jene humanimalen Bilder im Fokus stehen, welche die Protagonistin als Gesamtfigur in Beziehung zu einem Tier setzen, d.h. der Vergleich der Frau mit der Stute und die Metapher der Frau als Taube.

## 2.2 Die Pferdefrau: »Einer Stute an den Wagen des Pharaos vergleiche ich dich, meine Freundin« (Hld 1,9)

Der Abschnitt Hld 1,9–11 spielt in einer königlichen Umgebung. Genaugenommen ist dieser royale Rahmen ägyptischer Art, was durch die Nennung des ägyptischen Königs, des Pharaos (1,9) offenbar wird. In diesen Versen spricht der männliche Protagonist zu der Frau und dabei auch über sie. In 1,9 vergleicht er seine Freundin mit einem weiblichen Pferd (הָסוּסָה) an den Wagen des ägyptischen Königs, d.h. die Frau *in toto* wird mit der Stute *in toto* parallelisiert, wobei das grammatikalische Geschlecht beider Figuren einander entspricht. Dies ist beachtenswert angesichts der Tatsache, dass die feminine Form des Substantivs סוּסָה (Pferd) im gesamten Alten Testament nur an dieser Stelle erscheint.<sup>15</sup>

Der Vergleichspunkt scheint bei einer Lektüre bis 1,11 offensichtlich, ist in den Versen 10–11 doch von dem Schmuck der Frau die Rede, welcher der opulenten Verzierung eines Wagenpferdes entspricht, wie ikonographische Belege zeigen (siehe unten). Den Vergleich ausschließlich auf den rein äußerlichen Aspekt der Dekoration zu reduzieren, würde dessen Bedeutung jedoch unangemessen verengen.

Auffällig ist in dieser Passage, dass der Frau, die sonst als starke, aktive und redengewandte Figur im Hohelied auftritt, keinerlei (Sprach)Handlung zugestanden wird. Auch die Stute bleibt sprach- und regungslos. Beide erscheinen hier als zwar attraktive, aber dabei gleichsam passive Objekte des männlichen Sprechers.

Bedeutsam in diesem Zusammenhang ist, dass die Stute nicht eigenständig und unabhängig auftritt, sondern als ein Pferd »an den Wagen des Pharaos« (בְּרֶכְבֵּי פַרְעֹה) beschrieben wird. Dieses Attribut impliziert die Vorstellung eines Pferdes in einem kulturellen Kontext, genauer einer Arbeitsumgebung, in enger Relation zum Menschen. Das Pferd an einem Streitwagen oder einer Kutsche kann als typisches Motiv des biblischen Kulturraums betrachtet werden. Die altorientalische Kleinkunst zeigt auf Stempel- und Rollsiegeln zahlreiche, vor allem kriegerische, Szenen mit vor Wagen gespannten Pferden. Beispielsweise präsentieren die beiden abgebildeten Skarabäen aus dem 13./12. Jh. v. Chr. jeweils ein einzelnes Pferd, welches einen Wagen zieht, dabei nicht einfach schreitet, sondern dynamisch von links nach rechts galoppiert. Der Kopf des Pferdes ist mit hohem Federschmuck dekoriert. Ein bzw. zwei Feinde liegen unter dem Pferd. Eine männliche Person, der König, steht auf dem Wagen, in der ersten Szene hält er einen gespannten Bogen. Pferd und Mensch sind jeweils durch die deutlich abgebildeten Zügel explizit miteinander verbunden (Abb. 1 und 2).



*Abb. 1: Skarabäus (1292–1190 v. Chr.), Akko.*

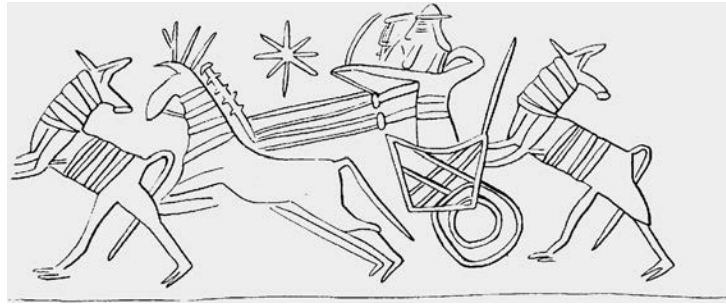
*Ein mit Federn geschmücktes Pferd zieht einen Streitwagen, darauf der König mit gespanntem Bogen, vor und unter den Hufen des Pferdes liegen Feinde.*



*Abb. 2: Skarabäus (1279–1213 BC), Tell el-‘Ağgūl.*

*Ein geschmücktes Pferd zieht einen Streitwagen mit dem König und läuft dabei über einen am Boden liegenden Feind.*

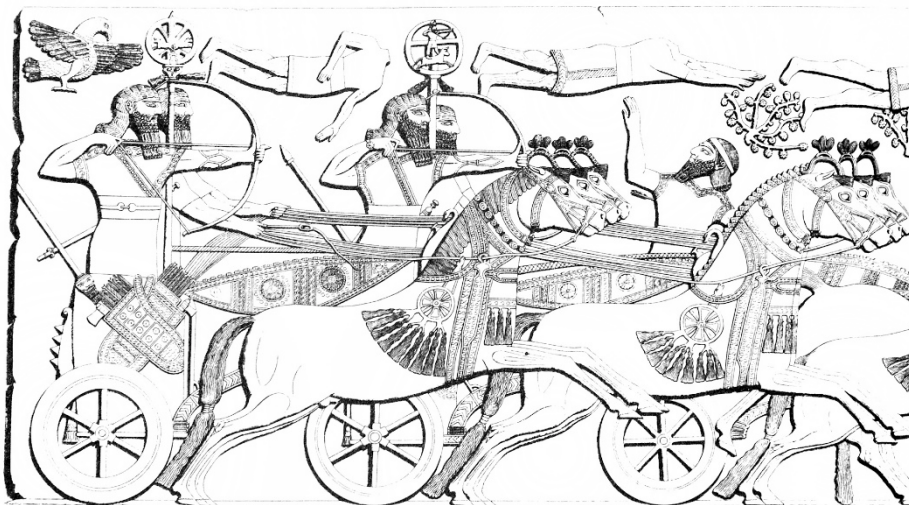
Ein ähnlicher Befund ergibt sich für die Darstellung von Jagdszenen, von denen hier nur beispielhaft eine babylonische gezeigt sei (Abb. 3). Hier ziehen gleich zwei galoppierende, mit Federn und Bändern geschmückte Pferde einen Wagen, auf dem zwei männliche, bärtige Figuren stehen. Einer der Männer hält eine Waffe, der andere die Zügel. Analog zu den Kriegsszenen, in denen ein Mensch unter die Hufe des Pferdes zu geraten droht, ist hier ein sich aufbäumender Stier abgebildet. Diese Darstellungen implizieren zum einen eine gewisse Gefährlichkeit des starken, schnellen Pferdes, zum anderen wird durch die Zügelverbindung zu den menschlichen Figuren deutlich gemacht, dass die Tiere von diesen kontrolliert werden und nicht eigenverantwortlich handeln.



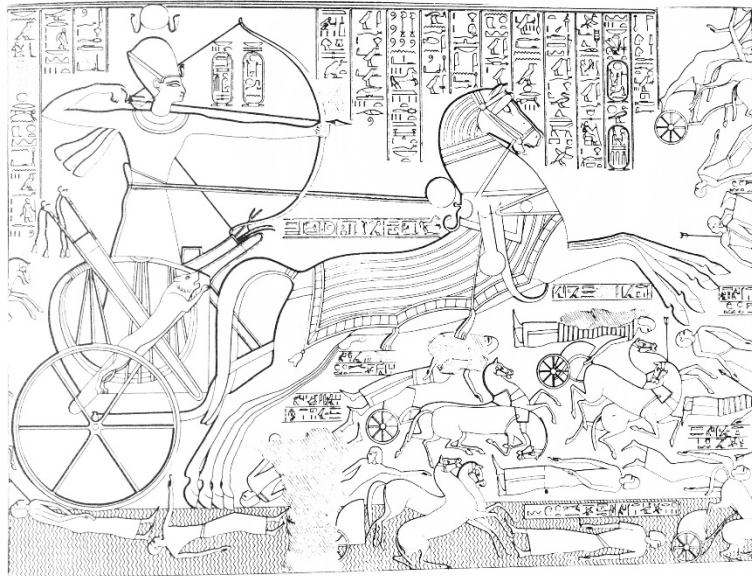
*Abb. 3: Rollsiegel (1000–730 v. Chr.), Babylonien.*

*Zwei mit Federn und Bändern dekorierte Pferde ziehen einen Wagen; die abgebildeten Stiere stellen Jagdbeute dar.*

Neben der vorgestellten Siegelkunst bieten ägyptische und assyrische Reliefs noch mehr Details (Abb. 4 und 5). Generell bestehen viele Gemeinsamkeiten zwischen den gezeigten Siegeln und den Reliefs: Die Pferde ziehen einen Wagen, auf dem ein oder zwei Männer stehen. Während auf dem assyrischen Relief die eine männlichen Figur die Zügel hält und die andere den Bogen, vereint der Pharao auf dem ägyptischen Relief beide Funktionen in sich, indem die Zügel um seinen Bauch geschlungen sind. Auch hier sind die dargestellten Pferde prachtvoll geschmückt mit Kopf- und Halsschmuck, Troddeln oder Decken. Darüber hinaus sind in beiden Fällen die Tiere explizit männlich dargestellt – ihre Sexualorgane sind deutlich sichtbar. Hierbei handelt es sich um ein Detail, das möglicherweise zu filigran für kleine Siegeldarstellungen wäre.



*Abb. 4: Relief (um 850 v. Chr.), Nimrud/Assyrien.  
Jeweils drei Hengste ziehen einen Streitwagen.*



*Abb. 5: Relief (um 1250 v. Chr.), Tempel von Ramses II. in Theben West/Ägypten.  
Zwei Hengste ziehen einen Streitwagen mit dem Pharaos.*

Offensichtlich waren Pferde, die im biblischen Kulturraum vor dem (Streit)Wagen zum Einsatz kamen männlich.<sup>16</sup> Daraus folgert Oswald Loretz, dass der Vergleich der Freundin mit der Stute vor Pharaos Wagen ursprünglich »Dem Hengst in Pharaos Streitwagenkorps vergleiche ich dich, mein Freund!« gelautet haben muss, um so die Agilität des Geliebten, der dynamisch zu der Protagonistin eilt, zu unterstreichen.<sup>17</sup> Statt spekulativ eine eher unwahrscheinlich hohe Textverderbnis anzunehmen, verweist Keel (in Anlehnung an Marvin Pope)<sup>18</sup> auf eine antike Kriegslist. In einem Bericht des ägyptische Offiziers Amenemheb (um 1450 v. Chr.) über eine Schlacht bei Kadesch, Syrien, ist von einer Stute zu lesen, die in die feindliche Armee gejagt wurde, um die Kriegshengste zu verwirren. Demnach würde der Vergleich der Freundin mit der Stute bedeuten, dass sie alle Männer mit ihrer Schönheit und Attraktivität verwirrt.<sup>19</sup> Zahlreiche ExegetInnen folgen dieser Interpretation des Vergleichs als Lobpreis einer attraktiven Frau, die Chaos sogar über eine gut organisierte Armee bringt.<sup>20</sup> Darüber hinaus führt die Analyse der Konstellationen von Gender, Spezies und den dargestellten Hierarchien zu weiteren Einsichten. Die abgebildeten Wagenpferde sind nicht in der Lage, unabhängig zu handeln, da sie stets von den menschlichen, genauer: männlichen Figuren gelenkt, d.h. kontrolliert werden, was durch die Zügelverbindung in allen Darstellungen symbolisiert wird. Das bedeutet, dass deren Agency radikal limitiert ist oder zumindest stark gelenkt wird. Zwar sind die abgebildeten Pferde stets als schöne, opulent geschmückte und damit wertvolle Wesen dargestellt, sie galoppieren dynamisch sogar über unterlegene Wesen (Feinde oder Jagdbeute). Aber letztlich sind sie von Männern gezähmte



und dominierte Figuren. Die gleiche Situation liegt dem biblischen Text zugrunde. Hld 1,9 erwähnt weder seitens der Frau noch seitens der Stute eine Handlung, betont aber stattdessen deren äußerliche Attraktivität. Dies geschieht aus dezidiert männlicher Perspektive. Ähnlich wie Hiob 39,19–25 von einem autark handelnden Pferd spricht, existieren freilich auch vereinzelte bildliche Pferdedarstellungen in der Ikonographie des Alten Orients, die von Menschen unabhängige Tiere zeigen. Das in Hld 1,9 verwendete Bild der Stute in Verbindung mit den Wagen des Pharaos betont jedoch den Status der Frau *und* des Pferdes als Objekte eines männlichen Herrschers (in Hinblick auf die Ikonographie des Wagenpferdes) bzw. eines männlichen Künstlers (in Hinblick auf den Text des Hohelieds). Gleichzeitig stellt dieses ambivalente Bild, das ja einem militärischen Kontext entstammt, die Stute an den Wagen des Pharaos als ein dynamisches, starkes Wesen dar, das sich als gefährlich gegenüber Feinden erweist. Das bedeutet, dass sie zwar vom Pharaos (bzw. dem männlichen Protagonisten) gelenkt, ja gar beherrscht wird, ihr darin aber eine gewisse Bewegungsfreiheit erhalten bleibt,<sup>21</sup> so dass sie in der Lage ist, seine Rivalen zu attackieren, die möglicherweise unter ihren Hufen enden werden, so wie in den Bildern gezeigt.

In dieser Hinsicht offenbart in Hld 1,9–11 der männliche Sprecher eine ebenso explizit hegemonial männliche Perspektive auf Frau und Pferd – dahinter verbirgt sich, in Anlehnung an Athalya Brenner und Fokkelien van Dijk-Hemmes,<sup>22</sup> wahrscheinlich eine »male voice«. Diese Stimme drückt eine gleichsam androzentrische wie anthropozentrische Weltsicht aus, die Männer als die Hegemonen darstellt, als jene, die zu ihrem eigenen Vorteil sowohl über Frauen als auch Tiere herrschen.

### **2.3 Die Taubenfrau: »Meine Taube in den Felsklüften, im Versteck der Bergwand...« (Hld 2,14)**

Humanimale Bildsprache in Bezug auf Mensch und Taube erscheint an insgesamt sechs Stellen im Hohelied. In 1,15 und 4,1 werden die Augen der Frau, in 5,12 die des Mannes mit Tauben gleichgesetzt bzw. verglichen. Darüber hinaus wird die Frau an sich in 2,14; 5,2 und 6,9 als Taube benannt.

Wird auch hier die Ikonographie des biblischen Kulturraums in die Analyse mit einbezogen, fallen unterschiedliche Kontexte auf, in denen die Taube erscheint: als Einzeltaube, als Gruppe von Tauben, in Kombination mit anderen Tieren wie Capriden, Hasen oder Skorpionen sowie in Verbindung mit anthropomorphen Figuren. Diese Figuren können sowohl Menschen als auch Gottheiten sein. Als typisch kann die Darstellung einer Göttin, die von Tauben umringt ist gelten bzw. die Darstellung eines göttlichen oder menschlichen Paares in Verbindung mit Tauben (s.u.). Dabei fällt auf, dass es niemals eine einzelne männliche Gottheit ist, die mit Tauben dargestellt ist, sondern es sich stets um weibliche Figuren oder heterogeschlechtliche Paare handelt.

Dieser Befund wird relevant in Hinblick auf die Metapher von den Tauben-Augen, wie Keel bereits in den 1980er Jahren herausgearbeitet hat.<sup>23</sup> In der altorientalischen Ikonographie existieren einige Darstellungen von menschlichen Paaren, wie im Beispiel von Abb. 6, die einander gegenüber sitzen und sich mit (alkoholischen) Getränken zuprosten. Eine Taube fliegt vom Mann zur Frau. Über diese säkularen Szenen hinausgehend finden sich zahlreiche Illustrationen der Göttin, die ihrem (menschlichen oder göttlichen) Partner gegenübertritt (Abb. 7 und 8). Typischerweise entkleidet sie sich auf diesen Darstellungen vor ihrem männlichen Gegenüber und wird dabei von Tauben begleitet. Ein weiteres Rollsiegel kombiniert die menschliche und die göttliche Szenerie miteinander (Abb. 9): Die sich entkleidende Göttin steht auf einem Stier während eine Taube von ihr auf den Herrscher zufliegt; in einer untergeordneten Szene wird eine Bankettszene zwischen Mann und Frau gezeigt, die ebenfalls eine Taube beinhaltet. All diese Darstellungen zwischen männlichen und weiblichen Figuren, seien sie nun göttlich oder menschlich, sind deutlich erotisch konnotiert, was nicht nur durch die Aspekte des Trinkens und Entkleidens sichtbar wird, sondern auch durch die abgebildeten Tiere wie Hasen, den Löwen mit der Gazelle – und allen voran die Taube. Der Grund dafür, dass die Taube so häufig im Kontext der altorientalischen Gottheiten, insbesondere der Liebesgöttin (je nach Epoche und Kulturraum Ishtar, Astarte, Aphrodite), erscheint ist, dass sie deren Attributtier darstellt. Der Grund dafür liegt möglicherweise im auffälligen Paarungsverhalten der Taube, deren Schnäbeln als Küsse interpretiert wurde.

Darüber hinaus spielt die Taube eine wichtige Rolle als Botentier in der Bibel (vgl. Gen 8,8–12; Mk 1,10f.) wie auch im Alten Orient generell. Da in alttestamentlicher Weltansicht nicht Farbe und Form von Körperteilen im Zentrum stehen, sondern vielmehr deren Funktion und Ausdruck,<sup>24</sup> geht es in der Taubenmetapher des Hohelieds vielmehr um den Blick als die Augen. All diese Befunde zusammengenommen übersetzt Keel »Deine Augen sind Tauben« dynamisch mit »Deine Blicke sind Liebesboteninnen«.<sup>25</sup> Dass diese Metapher sowohl für die Augen des Mannes als auch für die der Frau verwendet wird, entspricht dem ikonographischen Befund, dass die Taube zwar meist von der weiblichen zur männlichen Figur fliegt, aber mitunter auch umgekehrt.



*Abb. 6: Rollsiegel (um 1750 v. Chr.), Syrien.*

*Eine Taube fliegt in der erotischen Bankettszene vom Mann zur Frau.*



*Abb. 7: Rollsiegel (um 1750 v. Chr.), Syrien.*

*Zwei Tauben fliegen in der Entkleidungsszene von der Göttin weg.*



*Abb. 8: Rollsiegel (um 1750 v. Chr.), Syrien.*

*Zwei Tauben fliegen in der Entkleidungsszene von der Göttin zum Mann.*

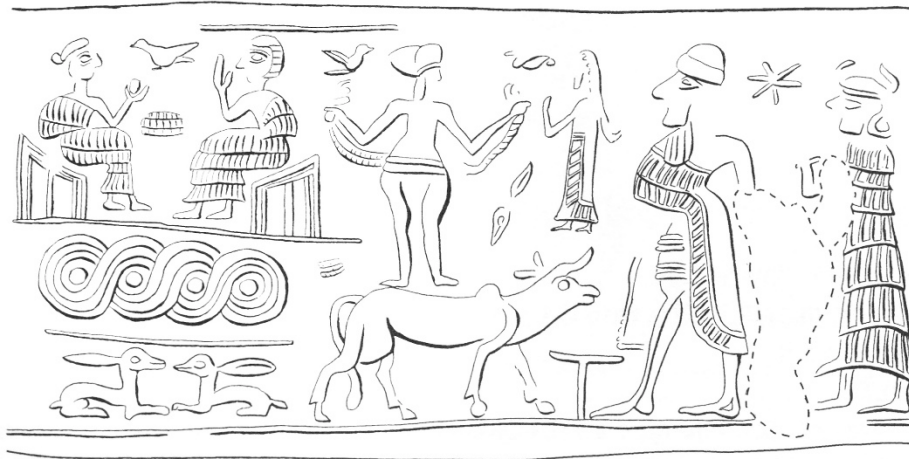


Abb. 9: Rollsiegel (um 1750 v. Chr.), Syrien.

*Kombination aus göttlicher und menschlicher Taubenszene.*

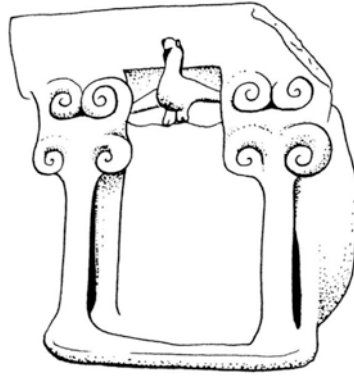
In drei Versen werden aber nun nicht die Augen als isolierter Körperteil, sondern die Geliebte als Ganzes als Taube bezeichnet (2,14; 5,2; 6,9), wobei ich mich im Folgenden auf Hld 2,14 als Bestandteil der Passage 2,8–14 konzentrieren werde. Die Frau ist die Sprecherin in dieser längeren Szene und zitiert dabei auch die Rede des Mannes. Dabei fungiert sie als homodiegetische Erzählerin, da sie eine progressive *histoire*, in die sie selbst involviert ist, von ihrem Standpunkt aus darstellt. Sie erzählt von ihrem Geliebten, der über die Berge und Hügel springt wie eine Gazelle und ein Hirsch, beides Tiere, die mit Gottheiten assoziiert sind,<sup>26</sup> und vermittelt dabei ein dynamisches Bild von Agilität und Verspieltheit. Indem er als über die Berge gehend dargestellt wird, erinnert der Geliebte an den antiken Wettergott, welcher häufig als über Berge schreitend oder auf diesen stehend abgebildet wird. Während die Sprecherin berichtet, wie der Mann herannaht, wird offenbar, dass sie sich selbst nicht draußen befindet, sondern im Inneren eines Hauses positioniert ist. Dies wird deutlich durch die Erwähnung von Wand, Fenster und Gitter, die durch die Syntheseleistung der LeserInnen das Bild eines Hauses evozieren.<sup>27</sup> Der Geliebte bittet schließlich seine Freundin darum, zu ihm hinauszukommen, streben die immer wieder räumlich voneinander getrennten Liebenden im Hohelied doch stets nach Vereinigung.<sup>28</sup> Offenbar ist der Mann nicht dazu in der Lage, räumliche Grenzen eigenmächtig zu überschreiten, was in diesem Kontext geradezu ironisch wirkt: Gerade noch sprang er über die Berge wie ein Gott und kommt nun vor ihrem Haus, was für ihn ein offenbar unüberwindbares Hindernis darstellt, zum Stehen. Aus diesem Grund bittet er sie, herauszukommen, wobei er zahlreiche attraktive Aspekte – wie das Ende des Winters, das Erblühen der Blumen, das Singen der Turteltaube – nennt, die ihr das Hinausgehen schmackhaft machen sollen. Am Ende dieser von der Sprecherin zitierten – und damit kontrollierten – wörtlichen Rede bittet er sie darum, ihr Gesicht sehen und ihre Stimme

hören zu lassen, vorgestellt in der Gestalt einer Taube in den Felsklüften und den Verstecken der Bergwand. Dabei projiziert der von den Bergen kommende Mann »his own spatiality onto the woman and her room«, d.h. beide Charaktere sind mit der gleichen Situation konfrontiert, »are viewing the same image, the same underlying spatial configuration, but are looking from different positions in space«. <sup>29</sup> Sie sieht die Szene durch eine domestizierte Brille (Frau im Haus), er sieht sie durch die Augen einer Gazelle (Frau als Taube in den Felsen). Frau und Taube verschmelzen in der Sichtweise des Mannes zu einer Einheit. Für ihn erscheint die Geliebte im Haus so unerreichbar wie die Taube in den Felsklüften. Diese Unerreichbarkeit ist ein wichtiger Aspekt: Im Gegensatz zu der domestizierten wie dominierten Stute an den königlichen Wagen, thront die wilde Taube solitär in den Klüften. Dies erweckt den Eindruck eines stolzen und autonomen Tieres sowie einer stolzen und autonomen Frau.

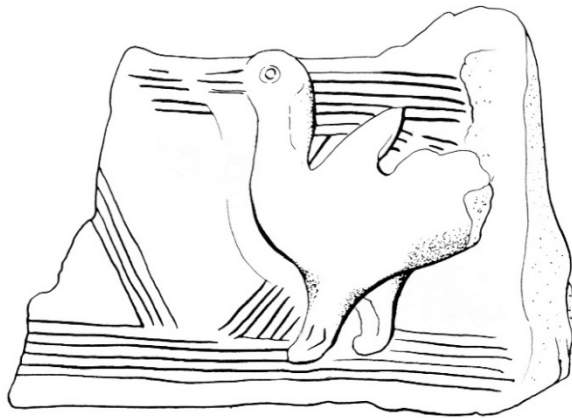
Auch in diesem Kontext erweist sich ein Blick in das ikonographische Material als erhellend. Neben der in erotische Szenen eingebundenen Taube, gibt es einige Einzeldarstellungen der Vögel. Abb. 10 stellt die Abzeichnung eines Tempelmodells (Israel/Palästina) dar, in dessen Giebel eine einzelne Taube sitzt. Dieser Tempel war offenbar einer Göttin zugeordnet, deren Attributtier die Taube ist. Für solch ein Auftreten der Taube im Kontext des Tempels gibt es weitere Belege, wie etwa die syrischen Tempelmodelle (Abb. 11. und 12) zeigen. Darüber hinaus wurden zahlreiche Taubenfigurinen u.a. in Israel/Palästina in sakralen Kontexten gefunden, wie beispielhaft die abgebildete Tonskulptur (Abb. 13), die am Tempel von Nahariya bei Haifa gefunden wurde. Verschiedene Figurinen der Göttin sowie über zehn Taubenfigurinen wurden hier ausgegraben, was die enge Verbindung von Taube und Göttin verdeutlicht.

Der Tempel gilt als der für die Gottheiten und ihren Kult abgegrenzte heilige Raum und markiert dabei den Übergang von der Erde zum Himmel. <sup>30</sup> Hier wohnt die Gottheit ähnlich wie ein König bzw. eine Königin im Palast. Obgleich es möglich ist, die Gegenwart der Göttin im Tempel zu erfahren, bleibt sie dennoch unzugänglich und dem menschlichen Zugriff entzogen.

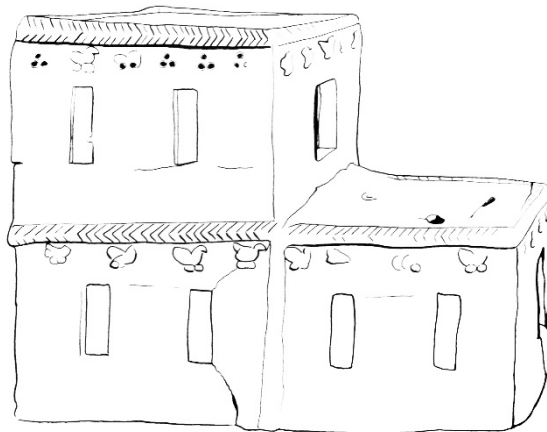
Daraus folgt eine starke Analogie zwischen der unerreichbaren Frau im Haus und der unerreichbaren Taube im Felsversteck sowie der unerreichbaren Göttin im Tempel. Die Metapher von Hld 2,14 drückt damit die Wertschätzung, ja Bewunderung sowohl der Frau als auch der Taube aus. Beide werden miteinander parallelisiert und dabei gleichzeitig implizit mit der Liebesgöttin assoziiert. Im Kontrast zu der beherrschten Pferdefrau in 1,9 präsentiert das Hohelied an dieser Stelle das Bild einer souveränen, überlegenen und autonomen Taubenfrau.



*Abb. 10: Tempelmodell (um 800–700 v. Chr.), Israel/Palästina.  
Eine Taube sitzt im Giebel des Tempels.*



*Abb. 11: Fragment eines Tempelmodells (um 1750 v. Chr.), Syrien.  
Dekoration mit Taube.*



*Abb. 12: Tempelmodell (ca. 1700–1550 v. Chr.), Syrien.  
Zweistöckiger Tempel mit Taubendekor.*

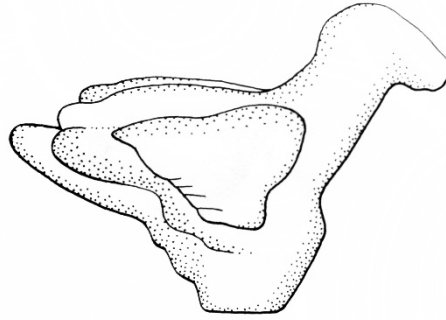


Abb. 13: Tonskulptur (ca. 1700–1600 v. Chr.), Tempel von Nahariya, Israel/Palästina.

### 3. Ergebnis

In Hinblick auf tierliche Bildsprache im Hohelied zeigt sich, dass die weibliche Hauptfigur häufiger mit Tieren in Verbindung steht als die männliche. Die Protagonistin (sowie einzelne ihrer Körperteile) wird mit Pferd, Taube, Ziege, Schaf und Gazelle assoziiert. Die Frau als solche wird zum einen mit dem Pferd (Hld 1,9), zum anderen mit der Taube (Hld 2,14; 5,2; 6,9) in Relation gesetzt. An diesen Stellen verschmelzen Frau und Tier und evozieren Vorstellungen humanimaler Wesen. Abhängig von der zugrunde gelegten Geschlechterperspektive des jeweiligen Textes geben die Bilder eine je andere Sicht auf Frau und Tier.

Die Rede von der Pferdefrau an den Wagen des Pharaos zeigt ein gezähmtes, domestiziertes und subordiniertes Wesen unter der Kontrolle des führenden Mannes. Er kann dieses starke und prinzipiell gefährliche Tier dazu nutzen, seine Feinde bzw. Konkurrenten zu attackieren. Darüber hinaus ist das Wagenpferd schön und kostbar; die geliebte Frau ist so anmutig und königlich wie die reich geschmückte Stute. Insofern beinhaltet das ambivalente Bild der dominierten und attraktiven Frau als Stute auch eine starke erotische Konnotation, kann der männliche Sprecher sich dieses begehrten Wesen doch verfügbar machen.

Das Bild der Taubenfrau in den Felsklüften hingegen zeigt eine freie, autonome und entfernte Figur. Sie existiert unabhängig vom Mann, vielmehr erweist sich dieser als abhängig von ihr, u.a. schon durch die Erzählsituation, in welcher sie ihn als Sprecherin der ersten Ebene zitiert. Wie eine Göttin in ihrem Tempel erscheint die Taubenfrau dem männlichen Sprecher unerreichbar oder zumindest schwer zugänglich. Dieser Aspekt der Unnahbarkeit verstärkt sogar noch ihre Attraktivität und veranlasst den Mann dazu, allerhand rhetorischen Aufwand zu betreiben, um seine Taubenfreundin zum Herauskommen zu bringen.

Pferd und Taube sind auf je eigene Art begehrten, ob sie nun dominiert werden (wie die Stute) oder ihrerseits Dominanz ausstrahlen (wie die Taube). Alles in allem liegt hier eine starke Wertschätzung nicht nur der Frau, sondern auch von Tieren im Hohelied vor.

Dass Menschen und Tiere miteinander verglichen werden ist nicht nur eine rein ästhetische Angelegenheit, sondern das fundamentale Eingeständnis, dass Menschen und andere Tiere sich stark ähneln, dass sie »of the same fibre«<sup>31</sup> sind. Die Liebenden vergleichen einander freilich ausschließlich mit Elementen, die sie selbst wertschätzen. Dabei differiert in den genannten Beispielen die Gender-Perspektive des Textes und daraus resultierend der Status an Autonomie, der Frau und Tier jeweils zugestanden wird.

### Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1: Skarabäus, Kriegsszene mit Pferd I.  
<http://www.bible-orient-museum.ch/bodo/details.php?bomid=19458>
- Abb. 2: Skarabäus, Kriegsszene mit Pferd II.  
<http://www.bible-orient-museum.ch/bodo/details.php?bomid=15733>
- Abb. 3: Rollsiegel, Jagdszene mit Pferden.  
<http://www.bible-orient-museum.ch/bodo/details.php?bomid=397>
- Abb. 4: Relief, Kriegsszene mit Pferden I.  
*Keel, Hohelied, S. 63.*
- Abb. 5: Relief, Kriegsszene mit Pferden II.  
*Keel, Hohelied, S. 66.*
- Abb. 6: Rollsiegel, Bankettszene mit Taube.  
*Keel, Hohelied, S. 87.*
- Abb. 7: Rollsiegel, Entkleidungsszene mit Taube I.  
<http://www.bible-orient-museum.ch/bodo/details.php?bomid=563>
- Abb. 8: Rollsiegel, Entkleidungsszene mit Taube II.  
*Keel, Hohelied, S. 73.*
- Abb. 9: Rollsiegel, Kombination aus Entkleidungs- und Bankettszene mit Taube.  
*IPIAO II, Abb. 438.*
- Abb. 10: Tempelmodell mit Taube I.  
*Keel, Hohelied, S. 101.*
- Abb. 11: Tempelmodell mit Taube II.  
*Keel, Blicke, Abb. 44.*
- Abb. 12: Tempelmodell mit Taube III.  
*IPIAO II, Abb. 436.*
- Abb. 13: Tonmodell Taube.  
*IPIAO II, Abb. 443.*



**Literaturverzeichnis:**

Barbiero, Gianni: *Song of Songs. A Close Reading* (Supplements to *Vetus Testamentum*). Leiden/Boston: E. J. Brill 2011.

Brenner, Athalya/Van Dijk-Hemmes, Fokkelien: *On Gendering Texts. Female and Male Voices in the Hebrew Bible* (Biblical Interpretation Series). Leiden: E. J. Brill 1993.

Bühlmann, Walter: *Das Hohelied* (NSKAT 15). Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk 1997.

Carr, David M.: *The Erotic Word. Sexuality, Spirituality and the Bible*. Oxford: Oxford University Press 2003.

Chimaira Arbeitskreis für Human-Animal Studies: *Eine Einführung in Gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal Studies*, in: Ders. (Hrsg.): *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 7–42.

Exum, Cheryl: *Song of Songs. A Commentary*. Louisville KY: John Knox Press 2005.

Exum Cheryl: *The Poetic Genius of the Song of Songs*, in: Hagedorn, Anselm C. (Hrsg.): *Perspectives on the Song of Songs. Perspektiven der Hoheliedauslegung* (BZAW 346). Berlin/New York: Walter de Gruyter 2005, S. 78–95.

Exum, Cheryl: *Ten Things every Feminist should know about the Song of Songs*, in: Brenner, Athalya/Fontaine, Carol R. (Hrsg.): *The Song of Songs. A Feminist Companion to the Bible* (Second Series). Sheffield: Sheffield Academic Press 2000, S. 24–35.

Fontaine, Carol: *„Go Forth into the Fields“: An Earth-Centered Reading of the Song of Songs*, in: Habel, Norman C./Wurst, Shirley (Hrsg.): *The Earth Story in Wisdom Traditions*. Sheffield: Sheffield Academic Press 2001, S. 126–142.

Habel, Norman C: *The Birth, the Curse and the Greening of Earth. An Ecological Reading of Genesis 1–11* (The Earth Bible Commentary 1), Sheffield: Sheffield Phoenix Press 2011.

Keel, Othmar: *Deine Blicke sind Tauben. Zur Metaphorik des Hohen Liedes* (SBS 114/115). Stuttgart: Katholisches Bibelwerk 1984.

Keel, Othmar: Das Hohelied (ZBK 18). Zürich: Theologischer Verlag Zürich 1992.

Keel, Othmar/Schwienhorst-Schönberger, Ludger: Wörtlich oder allegorisch? Wie ist das Hohelied zu interpretieren? Othmar Keel und Ludger Schwienhorst-Schönberger im Disput, in: *Christ in der Gegenwart* 9/2013, S. 105f.

Loretz, Oswald: Das pharaonische Wagengespann mit Stute des Canticums (1,9–11) in hippologisch-militärgeschichtlicher Sicht, in: *Ugarit-Forschungen* 36/2005, S. 205–234.

Meredith, Christopher: The Lattice and the Looking Glass. Gendered Space in Song of Songs 2:8–14, in: *JAAR* 80/2012, S. 365–386.

Meredith, Christopher: *Journeys in the Songscape. Space and the Song of Songs* (Hebrew Bible Monographs 53). Sheffield: Sheffield Phoenix Press 2013.

Niehr, Herbert: Tempel, in: Fieger, Michael/Krispenz, Jutta/Lanckau, Jörg (Hrsg.): *Wörterbuch alttestamentlicher Motive*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 387–391.

Peetz, Melanie: *Emotionen im Hohelied. Eine literaturwissenschaftliche Analyse hebräischer Liebeslyrik unter Berücksichtigung geistlich-allegorischer Auslegungsversuche* (HBS 81). Freiburg i. Br.: Herder 2015.

Petrus, Klaus: Human-Animal Studies, in: Arianna Ferrari/Ders. (Hrsg.): *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*, Bielefeld: Transcript 2015, S. 156–159.

Schroer, Silvia: *Die Ikonographie Palästinas/Israels und der Alte Orient. Eine Religionsgeschichte in Bildern. Band 2 – Die Mittelbronzezeit (IPIAO II)*. Fribourg: Academic Press Fribourg 2008.

Schroer, Silvia: Liebe und Tod im Ersten (Alten) Testament, in: *lectio difficilior* 2/2004 ([www.lectio.unibe.ch](http://www.lectio.unibe.ch)).

Schroer, Silvia/Staubli, Thomas: *Die Körpersymbolik der Bibel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005.

Schwienhorst-Schönberger, Ludger: Das Hohelied, in: Zenger, Erich u.a.: *Einleitung in das*

Alte Testament, Stuttgart: Kohlhammer <sup>4</sup>2001, S. 344–351.

Seidl, Theodor: »Schön bist du meine Freundin«. Wahrnehmung des Körpers im Hohen Lied, in: Klinger, Elmar/Böhm, Stephanie & Seidl, Theodor (Hrsg.): Der Körper und die Religion. Das Problem der Konstruktion von Geschlechterrollen. Würzburg: Echter 2000, S. 129–157.

Staubli, Thomas: Love Poetry from the House of the Mother. Arguments for a Literal Understanding of Song of Songs and against Its Neo-Allegorical Interpretation, in: Schellenberg, Annette/Schwienhorst-Schönberger, Ludger (Hrsg.): Interpreting the Song of Songs – Literal or Allegorical?, Leuven u.a.: Peeters 2016, S. 79–100.

Steinberg, Julius: Das Hohelied (Edition C Bibelkommentar Altes Testament Bd. 26). Witten: SCM R. Brockhaus 2014.

Stoop-van Paridon P. W. T.: The Song of Songs. A Philological Analysis of the Hebrew Book (ANESS 17). Louvain/Paris/Dudley MA.: Peeters 2005.

Thöne, Yvonne Sophie: Liebe zwischen Stadt und Feld. Raum und Geschlecht im Hohelied (ExuZ 22). Münster/Berlin: LIT-Verlag 2012.

Thöne, Yvonne Sophie: »Wie eine Bärin, der Kinder beraubt...« Handlungsfelder tierlicher Gottesfigurationen, in: Eisen, Ute E./Müllner, Ilse (Hrsg.): Gott als Figur. Narratologische Analysen biblischer Texte und ihrer Adaptionen (Herders Biblische Studien 80), Freiburg: Herder 2016, S. 238–266.

Viviers, Hendrik: Eco-Delight in the Song of Songs, in: Habel, Norman C./Wurst, Shirley (Hrsg.): The Earth Story in Wisdom Traditions. Sheffield: Sheffield Academic Press 2001, S. 143–154.

Wiedenmann, Rainer E.: Die Tiere der Gesellschaft. Studien zur Soziologie und Semantik von Mensch-Tier-Beziehungen. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 2003.

Zakovitch, Yair: Das Hohelied (HThKAT). Freiburg i. Br.: Herder 2004.

---

<sup>1</sup> Zu Parallelen zwischen Ecological Hermeneutics (d.h. einem Ansatz, der neben tierlichen auch andere nichtmenschliche, »natürliche« Figuren als Subjekte ernst nimmt) und

Feministischer Exegese siehe auch Habel, Birth, S. 8.

<sup>2</sup> Vgl. Petrus, Human-Animal Studies, S. 156.

<sup>3</sup> Chimaira, Einführung, S. 8. Daraus resultiert auch die Rede von menschlichen und nichtmenschlichen Tieren bzw. Menschen und anderen Tieren sowie die Ersetzung des pejorativ konnotierten Adjektivs »tierisch« durch »tierlich«.

<sup>4</sup> Siehe dazu Thöne, Bärin, passim.

<sup>5</sup> Zum Konzept der Humanimalität in soziologischer Hinsicht siehe Wiedenmann, Tiere.

<sup>6</sup> Siehe u.a. C. Exum, O. Keel, L. Schwienhorst-Schönberger, Y. Zakovitch.

<sup>7</sup> Siehe dazu etwa die Auseinandersetzungen zwischen L. Schwienhorst-Schönberger als Vertreter der Neo-Allegorese und O. Keel, Befürworter der wörtlichen Lesart:

Keel/Schwienhorst-Schönberger, Wörtlich oder allegorisch, S. 105f. sowie die kritische Auseinandersetzung Th. Staubli mit neoallegorischen Auslegungen: Staubli, Love Poetry.

<sup>8</sup> Dies ist in implizit theriomorphen Beschreibungen der Fall, etwa wenn die Frau wie eine Göttin mit den Löwen und Leoparden auf den Bergen thront (Hld 4,8) oder der Mann gleich einer Götterstatue vorgestellt wird (5,14f.).

<sup>9</sup> Vgl. Schroer, Liebe und Tod. Siehe auch Schwienhorst-Schönberger, Hohelied, S. 351.

<sup>10</sup> Vgl. Barbiero, Song of Songs, S. 41.

<sup>11</sup> Freilich existieren zahlreiche Ausnahmen von der Regel, wie im deutschsprachigen Raum u.a. Irmtraud Fischer mit ihrer Trilogie zu »Gottesstreiterinnen«, »Gotteslehrerinnen« und »Gotteskünderinnen« herausgestellt hat.

<sup>12</sup> Vgl. Exum, Poetic Genius, S. 88.

<sup>13</sup> Zentral insbesondere die Monographien Keel, Blicke sowie Keel, Hohelied.

<sup>14</sup> Zur Geschlechterspezifität der Beschreibungslieder siehe auch die Übersicht bei Seidl, Freundin, S. 147–150.

<sup>15</sup> Siehe Stoop-van Paridon, Song of Songs, S. 72.

<sup>16</sup> Vgl. Keel, Hohelied, S. 62.

<sup>17</sup> Loretz, Wagengespann, S. 223–225.

<sup>18</sup> Vgl. Keel, Hohelied, S. 62.

<sup>19</sup> Vgl. Keel, Hohelied, S. 62.

<sup>20</sup> Vgl. Bühlmann, Hohelied, S. 30; Peetz, Emotionen, S. 101; Steinberg, Hohelied, S. 120; Zakovitch, Hohelied, S. 127f.

<sup>21</sup> Fontaine, Go Forth, S. 132. Fontaine geht dabei nicht auf die Mainstream-Interpretation der attraktiven Frau, die die Männer verwirrt, ein, sondern betont den Aspekt der Bewegungsfreiheit, die gegeben sei, obwohl die Frau/Stute »controlled by humans« ist (S. 132).

<sup>22</sup> Vgl. Brenner/Van Dijk-Hemmes, On Gendering Texts, passim.

<sup>23</sup> Im Folgenden vgl. Keel, Hohelied, S. 71–74.

<sup>24</sup> Vgl. Schroer/Staubli, Körpersymbolik, S. 147–151.

<sup>25</sup> Keel, Hohelied, S. 74.

<sup>26</sup> Vgl. Carr, Erotic Word, S. 118.

<sup>27</sup> Vgl. Thöne, Raum und Geschlecht, S. 178.

<sup>28</sup> Vgl. Thöne, Raum und Geschlecht, S. 172.

<sup>29</sup> Meredith, Lattice, S. 376f.

<sup>30</sup> Vgl. Niehr, Tempel, S. 387.

<sup>31</sup> Viviers, Eco-Delight, S. 149.

**Yvonne Sophie Thöne**, Dr. phil., ist PostDoc im LOEWE-Schwerpunkt Tier – Mensch – Gesellschaft der Universität Kassel im Fach Biblische Theologie/Altes Testament und forscht dort zu Tierordnungen in der Tora. Promoviert hat sie über »Raum und Geschlecht im Hohelied«.

© Yvonne Sophie Thöne, 2016, [lectio@theol.unibe.ch](mailto:lectio@theol.unibe.ch), ISSN 1661-3317