

## Totenstille und Endknall

Ein Beitrag zur Analyse der Soundscape des Zwölfprophetenbuchs

*Aaron Schart, Essen*

Rüdiger Bartelmus hat eine Fülle eindrücklicher Studien zur Auslegung biblischer Texte in der abendländischen Musikgeschichte vorgelegt.<sup>1</sup> Wie schön wäre es, wenn ein solch musikkundiger Exeget die Musikdarbietungen des alten Israel interpretieren könnte. Aber leider gab es damals weder die Technik, um Geräusche und Klang zu konservieren, noch ein Notensystem. Die sparsamen Angaben zur Musikbegleitung in den Psalmen sind nur hinsichtlich der benutzten Instrumente entschlüsselbar. Wie diese gespielt und nach welchen Melodien die Texte gesungen wurden, bleibt uns verschlossen.<sup>2</sup> Und die masoretische Überlieferung kodiert den mittelalterlichen Rezitationsstil der Synagoge, nicht die musikalische Darbietung des ursprünglichen Vortrags der Texte. Dabei sind die Psalmen, aber auch manche Prophetentexte, man denke nur an das Weinberglied Jesajas, in ihrer ursprünglichen, mündlichen Gestalt sicher Musikdarbietungen allerersten Ranges gewesen. Die Musik war dabei freilich nur Teil einer umfassenderen Inszenierung. Prophetensprüche waren oft eingebettet in performative Auftritte, die alle Kanäle der Wahrnehmung nutzten, um der Adressatenschaft ihre Botschaft eindrücklich zu machen.<sup>3</sup> Die Adressaten haben nicht nur gehört, sondern auch gesehen, gerochen, geschmeckt und getastet. Durch ihre Reaktionen, z. B. durch ihre Aufmerksamkeit oder Zwischenrufe oder auch Desinteresse und Kritik haben sie die Prophetinnen und Propheten animiert und herausgefordert und so die Art des Auftritts beeinflusst.

Die ursprünglichen Auftritte der Propheten liegen den erhaltenen Prophetenbüchern zwar zu Grunde, sie sind aber stark überlagert durch die literarische Fortentwicklung im Zuge der Redaktionsgeschichte. Schon die ersten Überlieferer der prophetischen Auftritte hatten bis auf wenige Ausnahmen kein Interesse an der Performance insgesamt, sondern allein am Wortlaut des Gesagten. Immerhin wurde wenigstens die poetische Form der meisten Prophetensprüche weitgehend erhalten, so dass man zumindest einen guten Eindruck davon erhält, mit welchen klanglichen Mitteln die Texte gestaltet wurden.

Die Analyse der Klangstruktur der Texte findet zu Recht gebührende Beachtung in der Exegese, jedoch sollte man m.E. diesen Aspekt der Textanalyse noch deutlich erweitern und differenzieren. Ansetzen kann man bei der in der Filmanalyse übli-

---

<sup>1</sup> Vgl. etwa Bartelmus, *Theologische Klangrede*.

<sup>2</sup> Kammerer, *Musik*, I stellt lapidar fest: „Die Musik des antiken Palästina selbst (z. B. Musiktheorie, Terminologie, Rhythmik, Melodik, Notation, Instrumentierung, Gesangspraxis und Spielpraxis vor allem der komplexeren Instrumente) ist nicht rekonstruierbar.“

<sup>3</sup> Siehe z. B. Krispenz, *Leben als Zeichen*.

chen Unterscheidung zwischen Bild und dem dazugehörigen Ton. Zur Bezeichnung des Letzteren hat sich der englische Begriff „Soundtrack“ als terminus technicus eingebürgert. „Sound“ ist besser geeignet als der deutsche Begriff „Ton“, weil das englische „sound“ alle Dimensionen des Hörbaren umfasst, also Stimmen, Musik und Geräusche mitsamt der eingebetteten Pausen. Dabei ist zu unterscheiden zwischen dem Sound, den die im Film dargestellten Personen und Dinge selbst erzeugen, und demjenigen, der nachträglich vom Autor hinzugemixt wird, in erster Linie die Filmmusik, aber auch Kommentare eines Erzählers oder Stimmen aus dem Off.

Wendet man den Begriff „Sound“ nun auf Texte an, so ist sinngemäß zu unterscheiden zwischen dem Sound, der von den in der Textwelt agierenden Personen und Phänomenen erzeugt wird, also dem Sound der *Textwelt*, und demjenigen, der vom Autor dazukomponiert wird, dem Sound des *Textes*. Der Sound der sprachlichen Oberfläche der Texte ist normaler Bestandteil der formkritischen Untersuchung. In diesem Rahmen wird auf Wortspiele, Rhythmus, Reim und Klangfärbung geachtet. Es gibt viele berühmte Passagen, in denen die Autoren sehr eindrücklich und wirkungsvoll die Intention ihrer Sachaussage mit klanglichen Mitteln unterstrichen haben. Berühmt ist die Verwendung von Soundgleichheiten in Visionszusammenhängen, etwa wenn in der 4. Vision des Amos (Am 8,1–2) aus dem Wort „*qāyiyis*“ (Ernte) intuitiv erschlossen wird, dass das Volk Israel zum „*qēs*“ (Ende) bestimmt sei. Der Sound der *Textwelt* ist dagegen selten als eigenständiges Phänomen wahrgenommen worden. Er verdient m.E. mehr Aufmerksamkeit als das bisher der Fall war.<sup>4</sup> Die Textwelt, die ein Autor entwirft, ist ein vieldimensionales Gebilde, das auf alle Sinne des Rezipienten Wirkung entfalten will. Kann man die Raumstruktur der Textwelt als „Landscape“ bezeichnen, so bietet sich als Begriff für die Geräusch-, Stimmen- und Tondimension das Wort „Soundscape“ an.<sup>5</sup>

Den erhaltenen Texten des alten Israel fehlt zwar der Soundtrack im eigentlichen Sinn, aber es gibt vielerlei sprachliche Mittel um der Leserschaft zu ermöglichen, aus ihrem kollektiven Soundinventar die zugehörigen Geräusche und Töne hinzu zu assoziieren. Man kann z. B. typische Geräusche aus der Natur, wie etwa Tiergeräusche und Donner, oder aus der Alltagswelt, wie das Knirschen der Handmühle, oder Töne von Musikinstrumenten erwähnen.<sup>6</sup> Die Leserschaft hört dann vor ihrem inneren Ohr den benannten Sound, weil sie ihn aus anderen Zusammenhängen kennt.

Eine indirekte Darstellung des Sounds findet sich in Jes 6. Zur Visionswelt zählt dort nicht nur das Geschaute, sondern auch das Gehörte. Den Ruf der Serafim „Heilig, heilig, heilig ist YHWH Zebaot“ darf man sich nicht als wohlklingenden liturgischen Gesang geschulter Chorstimmen vorstellen, sondern er wird mit ohrenbetäubender Lautstärke vorgebracht, so dass die Schallwellen den gesamten Tempel

---

<sup>4</sup> Während der Sound immer schon Beachtung gefunden hat, ist es mit den anderen Sinnesdimensionen der Leserschaft weniger gut bestellt. Zur Geschmacksdimension vgl. etwa Schart, Gottes Wort.

<sup>5</sup> Der Begriff „Landscape“ zur Bezeichnung der Raumstruktur der Textwelt wird in der Exegese bereits benutzt. Siehe etwa Parsons, Place of Jerusalem. Soweit ich sehe, gilt das für die Analogiebildung „Soundscape“ noch nicht.

<sup>6</sup> Eine eindrückliche Studie zur ethno-archäologischen Rekonstruktion des Sounds der Lebenswelt des Alten Israel bietet Weippert, Lärm.

erschüttern.<sup>7</sup> Auch wenn die alten Israeliten wahrscheinlich noch keine präzisen physikalischen Vorstellungen über den Schall hatten, standen doch die mechanischen Folgen eines akustischen Phänomens vor Augen und wurden genutzt, um die Lautstärke deutlich zu machen. Jesaja erlebt nicht eine reguläre, friedliche Erscheinung der Majestät YHWHs, sondern eine grundlegende Umstürzung der Ordnungsverhältnisse am Tempel. Weil der kommunikative Kreislauf von Erscheinung des *kābôd* und seinem ehrfürchtigem Anerkennen durch die Kultteilnehmer nicht mehr funktioniert, gerät die kosmische Ordnung aus den Fugen, die assyrischen Truppen können Juda überrennen und das Land wird völlig veröden.

Eine weitere Möglichkeit, der Leserschaft den Sound der Textwelt vor Ohren zu führen, ist die Lautmalerei. Mit Hilfe des Sprechorgans wird der Sound nachgeahmt und in die sprachliche Darbietung aufgenommen. Manche Worte einer Sprache gehen auf die Nachahmung charakteristischer Soundeigenschaften des bezeichneten Objekts zurück. Bekannte Beispiele im Deutschen sind etwa der Kuckuck oder der „Wau-wau“ der Kleinkindsprache. Im Hebräischen ist etwa auf das Verb *hll* „loben“ zu verweisen, das das charakteristische Trillern freudigen Jubels nachahmt.<sup>8</sup> Im Folgenden sollen nun drei ausgewählte onomatopoetische Phänomene im Zwölfprophetenbuch untersucht werden, dabei folge ich jeweils der kanonischen Abfolge der Stellen.

### HOYYY<sup>9</sup>

Der Ausdruck *hōy* hat seinen Sitz im Leben in den Trauerbräuchen.<sup>10</sup> Er ist kein Wort mit einem semantischen Wert, sondern eine Interjektion. Genauer handelt es sich um ein onomatopoetisches Wort, das einfach den Schmerzensschrei nachahmt, der einer körperlich oder seelisch verletzten Person unmittelbar entfährt, ohne dass er oder sie darauf Einfluss nehmen könnte.<sup>11</sup> Man muss sich einen langgezogenen Schrei in hoher Tonlage vorstellen, der langsam verebbt und eventuell in ein Schluchzen übergeht. Der Schrei hat die Funktion, dem durch eine Verletzung hervorgerufenen übergroßen Nervenreiz ein Ventil zu geben und so zur psychischen Entlastung beizutragen, zugleich dient er als Signal an die Gruppe, in die die Einzelperson eingebettet ist, dass eins ihrer Mitglieder schnellstens Hilfe benötigt. Beides wird dadurch unterstützt, dass der Schrei umso lauter ist, je größer der Schmerz ist.

Beim Schmerzensschrei blieb man im alten Israel aber nicht stehen. Nachdem der spontane Aufschrei etwas abgeebbt war und der Verletzte sich soweit wieder beherrschen konnte, dass er in der Lage war, artikulierte Laute hervorzubringen, folgte die Nennung dessen, was die Verletzung unmittelbar veranlasst hatte.<sup>12</sup> Auch

<sup>7</sup> Das Beben der Schwellen „von der Stimme des Rufers“ (Jes 6,4) steht ja pars pro toto.

<sup>8</sup> Weippert, Lärm, 167.

<sup>9</sup> Um im Schriftbild erkennen zu geben, dass es sich um eine Interjektion handelt, die vermutlich auf dem Konsonanten „y“ in die Länge gezogen wurde, wird in der Überschrift diese Schreibweise gewählt.

<sup>10</sup> Hardmeier, Texttheorie, 166 stellt den diesbezüglichen Konsens der Forschung klar heraus.

<sup>11</sup> Vgl. Weippert, Lärm, 169.

<sup>12</sup> Hardmeier, Texttheorie, 163.

dies geschah in der Regel wohl noch im Modus des lauten Ausrufens, obwohl die Person nach dem Ende des langgezogenen Anfangsschreies bereits ruhiger wurde. Die auffällige grammatische Holprigkeit, mit der in den Texten nach *hōy* syntaktisch weiter verfahren wird, lässt sich so deuten, dass man in dem Moment, in dem man vom Schrei zur Sprache übergeht, erst langsam um Worte ringen muss.<sup>13</sup> Nach diesem stereotypen Anfang folgt dann eine Ursachenanalyse für den Schmerz, wobei dieses dritte Element nicht in besonderer Weise festgelegt erscheint.

Die besondere Schwierigkeit bei der Analyse von *hōy* ist, dass der Ausruf fast ausschließlich in den Prophetenbüchern vorkommt, und zwar in verfremdeter Verwendung.<sup>14</sup> Anscheinend hat der älteste Schriftprophet Amos Elemente aus den Bestattungsriten in seine mündlichen Auftritte integriert.<sup>15</sup> Grundlegend in dieser Hinsicht ist sicher die Totenklage (*qīnāh*) über die Jungfrau Israel (Am 5,2), die ein sarkastisches Mittel war, um dem prosperierenden Nordreich seine Todverfallenheit klar zu machen. Aber auch den Ausruf *hōy* dürfte schon der historische Prophet eingesetzt haben, um den Schmerz über die todbringenden und todgeweihten Zustände Israels zum Ausdruck zu bringen (Am 5,18). Dabei konnte er damit rechnen, dass unwillkürlich ein Publikum herbeilief um mitzutauern, das er dann aber durch die „Verletzung der gattungsgemäßen Erwartungsnorm“ schockierte.<sup>16</sup> Die Übertragung der Formensprache der Bestattungsriten auf die Beschreibung lebendiger Personen und Institutionen brachte eigene Formzwänge hervor. So musste dem anfänglichen Klageruf eine Erklärung angefügt werden, warum und in welchem Sinne die Angesprochenen als Tote zu behandeln sind. Der Prophet musste aufzeigen bzw. ankündigen, dass bestimmte Wesensbestimmungen des gegenwärtigen Verhaltens notwendig in den Tod führen.<sup>17</sup> Diese Redeweise hat in der Prophetie ein reiches Nachleben entfaltet. Die Propheten haben sowohl den Schmerz derjenigen erspürt und hinausgeschrien, über deren Schmerz ansonsten höhnisch hinweg gegangen wurde, als auch den Schmerz Gottes in ihrer Person verkörpert.<sup>18</sup>

Leider lassen sich die Riten und Verhaltensmuster, die im Umkreis des Todes im Alten Israel angewandt wurden, nicht mehr genau genug aus den wenigen Textstellen rekonstruieren, die nicht von prophetisch-verfremdeter Verwendung geprägt sind.<sup>19</sup> Da die öffentlichkeitswirksame Inszenierung des Trauerschmerzes vor allem eine Aufgabe der Frauen war, was man gut daran ablesen kann, dass es Klagefrauen als Spezialistinnen gab, mischt sich in die männlichen Autoren zugeschriebenen

<sup>13</sup> Hardmeier, *Texttheorie*, 199 notiert etwa, dass keine Kohäsion zur unmittelbar folgenden Nominalphrase hergestellt wird, was etwa durch die Präposition *l'* geschehen könnte.

<sup>14</sup> *hōy* kommt im Zwölfprophetenbuch 15 Mal vor: Am 5,18; 6,1; Mi 2,1; Nah 3,1; Hab 2,6. 9.12.15.19; Zeph 2,5; 3,1; Sach 2,10 (doppelt).11; 11,17. In Ez finden sich 3 Belege, in Jer 7 und in Jes 21.

<sup>15</sup> So Hardmeier, *Texttheorie*, 374.

<sup>16</sup> Hardmeier, *Texttheorie*, 317–318 sieht vier Verletzungen der Norm: Erstens ist keine Bestattungsfeier im Gange, zweitens ist der Beklagte noch lebendig, drittens bezieht sich der Ruf auf eine Personengruppe und viertens wird der „Verstorbene“ nicht gelobt, sondern getadelt.

<sup>17</sup> Eine schöne Zusammenstellung der Gattungsmerkmale der prophetischen Weheworte bietet Krieg, *Todesbilder*, 436–440.

<sup>18</sup> Siehe etwa Leung-Lai, *Hearing God's bitter cries*.

<sup>19</sup> Ein neuerer Versuch findet sich bei Köhlmoos, *Tod als Zeichen*.

Prophetenbücher, die alle von dem Klageruf „*hōy*“ mehr oder weniger stark durchzogen sind, eine weibliche Stimmlage.<sup>20</sup>

Sieht man nun die Belege für den Schmerzensschrei *hōy* im Zwölfprophetenbuch durch, so stellt man fest, dass ein und derselbe Ruf sehr verschieden verwendet wird. In der Abfolge der hebräischen Fassung hintereinander gelesen ergibt sich gleichwohl kein chaotisches Durcheinander, sondern ein planvolles Muster, das zur Soundscape des Zwölfprophetenbuchs als Ganzem einen wesentlichen Beitrag leistet. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass das Zwölfprophetenbuch eine planvoll angelegte redaktionelle Großeinheit darstellt.<sup>21</sup>

### *Hōy in der Amosschrift*

Zum ersten Mal begegnen *hōy*-Rufe in der Amosschrift. In Am 5,18 wird eine Einheit über eine bestimmte Gruppe von Gegnern eröffnet, „die den Tag YHWHs herbeisehnen“. Die für tot gehaltenen Adressaten stehen dem Propheten höchst lebendig gegenüber, darin zeigt sich sofort die verfremdende Verwendung des *hōy*-Rufes. Ungewöhnlich ist weiterhin, dass die Beweinten gleich im Plural auftreten. Auch dass die für-tot-Erklärten mittels eines Partizips benannt werden, ist eine gattungswidrige Verfremdung des Amos. In der normalen Totenklage kam es dagegen darauf an, dass der Tote in seiner sozialen Stellung eindeutig identifizierbar war, in der Regel durch die Familienzugehörigkeit.<sup>22</sup> Was immer mit dem Tag YHWHs in der Situation der mündlichen Verkündigung des Amos konkret gemeint war, die partizipiale Beschreibung hebt auf die innere Einstellung ab, deren soziale Relevanz für den Blick des Amos zwar offensichtlich, für Außenstehende aber vermutlich schwer nachzuvollziehen war. Nach dieser stark emotionalen Eröffnung geht der Text eher lehrhaft weiter, indem Amos den Angeredeten ihre Situation am Beispiel eines Mannes klar zu machen versucht, der allen Gefahren gerade noch entkommen kann, um dann im eigenen Haus, wo er sich sicher wähnt, doch noch von einer Schlange gebissen zu werden.

Während in Am 5,18–20 dem anfänglichen *hōy* tatsächlich eine Situation der Todesverfallenheit folgt, wenn auch in erzählerisch-didaktischer Darbietung, so ist das in Am 6,1 anders. *hōy* leitet hier den Spruch Am 6,1–4 ein, in dem zwar verheerende Missstände benannt werden, es aber nicht explizit um den Tod geht. Das folgt dann erst in der kurzen Einheit Am 6,9–10, so dass zu vermuten ist, dass das *hōy* in Am 6,1 als Einleitung für das gesamte Kapitel dienen soll.<sup>23</sup>

Wie man die Adressaten in beiden Fällen auch im einzelnen bestimmen mag und so sehr der *hōy*-Ruf auch verfremdet verwendet ist, so ist doch erkennbar, dass in

<sup>20</sup> Hardmeier, Texttheorie, 212 spricht von „allgemein beherrschten Ausdrucksformen der Trauer“ und vernachlässigt damit den deutlich erkennbaren Umstand, dass Frauen die Klageriten völlig dominieren; siehe etwa Weippert, Lärm, 168.

<sup>21</sup> Dass auffällige musikalische Motive, wie etwa der von der Handtrommel begleitete Tanz der Frauen, eine kanonische Lektüre verdienen, zeigt auch Geiger, Mirjams Tanz.

<sup>22</sup> Vgl. Hardmeier, Texttheorie, 214.

<sup>23</sup> Dies ist ein zusätzliches Argument für die auch aus anderen Gründen übliche Einschätzung, dass Am 6,1 redaktionell überarbeitet wurde und in der vorliegenden Gestalt nicht von Amos selbst stammt.

diesen *hōy*-Rufen ehrliche Betroffenheit über den Tod bestimmter, vermutlich maßgebender, Kreise in Nordisrael herauszuhören ist. Die Amosschrift als Ganze lässt dann keinen Zweifel, dass dem gesamten Nordreich das Ende bevorsteht (Am 8,2). Und die in den ersten beiden Visionen enthaltenen Fürbitten des Amos (Am 7,2.5) zeigen, dass der Prophet mit dem Volk Israel mitfühlt.

### *Hōy in der Michaschrift*

Zu Beginn der Michaschrift ertönt erneut ein gellendes *hōy*. Der Prophet Micha hat die rituelle Trauer-„Bekleidung“ angelegt, die als Bestandteil der typischen Selbstminderungsriten signalisieren soll, dass man durch den Tod eines Angehörigen selbst mit in die Sphäre des Todes gerissen ist, und stößt unartikulierte laute Schreie aus, deren Klang durch die Vergleiche „wie die Schakale“ und „wie die Strauße“ eindeutig beschrieben wird (Mi 1,8).<sup>24</sup> Der Wohnraum dieser Tiere vermittelt zusätzlich einen dunklen und unheilvollen Klang.<sup>25</sup> Nach einiger Zeit wilder Gesticulation findet der Prophet aber seine Worte wieder und fordert einige judäische Städte seiner Region zur Mitklage auf (Mi 1,9–16). Mit dem *hōy* in Mi 2,1 setzt die eigentliche Klage ein. Auch in dieser Klage geht es zwar um eine gewaltige Schädigung des Volkes, aber vom Tod ist explizit nicht die Rede. Der Prophet ist schon durch den Umstand, dass innerhalb des Gottesvolkes so etwas wie Krieg herrscht (Mi 2,8), so sehr betroffen, dass er seinen Schmerz hinausschreien muss. Da es offensichtlich so ist, dass einige von den schlimmen Zuständen profitieren und deshalb alle Störenfriede zum Schweigen bringen wollen, verleiht der Prophet den Unterdrückten seine Stimme. In seinem Aufschrei bündeln sich die stummen Schreie der Enteigneten. Micha überträgt damit den amosischen Klageschrei auf Juda. Auch Juda ist, ganz wie das Nordreich, dem Tod geweiht.

### *Hōy in der Nahum- und in der Habakukschrift*

Ganz anders ist das *hōy* in Nah 3,1 zu verstehen. Es leitet die letzte Einheit der Schrift ein, in der die militärische Niederlage Ninives auf anschauliche Weise inszeniert wird: Gleich haufenweise liegen Erschlagene auf den Straßen. Insofern würde ein Schmerzensschrei gut passen. Jedoch ist das *hōy* ganz anders intoniert.<sup>26</sup> Teilnahme mit den Erschlagenen gibt es nicht, statt dessen bricht der Ton der Schadenfreude immer deutlicher hervor bis er zu scharfem Spott und Hohn wird. Die Einheit schließt mit einem internationalen, gewaltigen Händeklatschen der vom assyrischen Weltreich ausgeplünderten Nationen (Nah 3,19).

In Hab 2,6–19 wird eine Reihe von fünf Weherufen jeweils mit *hōy* eingeleitet (Hab 2,6.9.12.15.19). Erneut macht einen die Intonation des *hōy* stutzig. Aus dem Kontext ist deutlich ersichtlich, dass es nicht um wirkliche Teilnahme mit vom Tod Betroffenen geht, sondern wie in Nahum um ein Ausgießen des Spotts über die

<sup>24</sup> Da sich die genannten Tierlaute über die Jahrtausende weniger gravierend verändert haben werden als die menschlichen, bilden solche Vergleiche zusammen mit der Rekonstruktion archäologisch aufgefundener Musikinstrumente die Basis für die Rekonstruktionen ethno-archäologischer Sound-Forschung.

<sup>25</sup> Eine schöne Beschreibung der Laute bietet Weippert, *Lärm*, 169.

<sup>26</sup> Vgl. Ebach, *Ton*, 12: „Es kommt alles darauf an, in welchem Ton etwas gesagt wird“.

Fremdmacht Babylon, deren imperialistisches Gehabe nun endlich an ihr Ende gekommen ist.<sup>27</sup>

### *Hôy in der Zefanjaschrift*

In Zeph werden zwei längere Sprucheinheiten mit *hōy* eröffnet. Die erste Spruchfolge (Zeph 2,5–15) richtet sich gegen verschiedene Fremdvölker – ganz wie in den unmittelbar vorher stehenden Schriften Nahum und Habakuk. Und wie dort überwiegt auch in diesem Fremdvölkerzyklus der Ton der Schadenfreude. Der zweite Spruch (Zeph 3,1–5) richtet sich gegen eine namentlich nicht genannte Stadt. Es muss sich aber vom Kontext her um Jerusalem handeln. In diesem Fall ist durchgehend echte Mitbetroffenheit und Anteilnahme zu spüren. Der Zerfall einer Stadt, in der YHWH persönlich Morgen für Morgen für Recht sorgt (V. 5), belastet den Propheten und verursacht den Schmerzensschrei, der aber leider wohl ungehört verhallt. Die Zefanjaschrift vereinigt also das schadenfroh intonierte *hōy* gegen die Fremdvölker mit dem echtem Mitleid entstammenden *hōy* über Jerusalem. Denkt man in der Logik der Gesamtkomposition des Zwölfprophetenbuchs auf der Endtextebene, so werden damit zwei verschiedene Intonationsarten beim letzten Propheten vor dem babylonischen Exil, das zwischen Zefanja und Haggai anzusetzen ist, zusammengeführt. Es spricht einiges dafür, dass sich diese Zusammenstellung redaktioneller Absicht verdankt und im Zusammenhang mit der Einbindung der Schriften Nahum und Habakuk in das D-Korpus (Hos\*, Am\*, Mi\* und Zeph\*) erfolgte.<sup>28</sup>

### *Hôy in der Sacharjaschrift*

Ganz anders verhält es sich mit dem *hōy* in Sach 2,10. Zum einen wird das *hōy* verdoppelt und zum anderen hat man Mühe, es als Schmerzensschrei zu interpretieren.<sup>29</sup> Die Intonation muss noch einmal anders als in den bisherigen Fällen vorgestellt werden: Man wird eine freudige Erregung hinter dem *hōy* heraushören dürfen. Im Gesamtaufriß des Zwölfprophetenbuchs ist das durchaus angebracht. Mit Haggai und Sacharja beginnt die Zeit des Wiederaufbaus nach dem Exil. Die Strafan-kündigungen der „früheren Propheten“ (Sach 1,4) haben sich erfüllt und sind nun abgetan. Statt dessen beginnt eine umfassende Restitution Israels. Nach den ersten drei Visionen Sacharjas kann deshalb ein ganz neuer Ton erklingen, ein *hōy*, das eigentlich kein *hōy* mehr ist. Mit den vorexilischen Klagerufen hat es nur noch die Konsonanten gemeinsam, aber alles andere wird ganz neu intoniert und textlich eingebunden.

Aber auch diesem *hōy* folgt im Ablauf des Zwölfprophetenbuchs noch ein weiteres. Zum letzten Mal erklingt das *hōy* in Sach 11,17. Es schließt den Teil Sach 9–11 ab, ehe mit Sach 12,1 der letzte Teil der Sacharjaschrift beginnt. Von der Intonation her wird wieder bruchlos an das *hōy* des ersten Teils des Zwölfprophetenbuchs an-

<sup>27</sup> Auch wenn Babylon nicht namentlich genannt ist, muss die Stadt doch gemeint sein.

<sup>28</sup> Zu dieser redaktionsgeschichtlichen These siehe Schart, Entstehung des Zwölfprophetenbuchs, 246–251.

<sup>29</sup> Meyers/Meyers, Haggai, 162 übersetzen „Hey“.

geknüpft. Das Verhalten eines nicht weiter identifizierten, treulosen Hirten bereitet dem Propheten einen solchen Schmerz, dass er in einen Klageruf ausbricht. So wird der Leserschaft deutlich gemacht, dass das nachexilische Juda wieder in alte Verhaltensmuster zurückgefallen und der Tag, an dem YHWHs Herrschaft aufgerichtet wird und deshalb kein Schmerzensschrei mehr ertönen muss, noch weit entfernt ist.

### HASSS<sup>30</sup>

Auch das Wort *has* ist eine Interjektion.<sup>31</sup> Es dürfte wie beim deutschen „Pst“ und beim englischen „Hush“ vor allem auf den langezogenen „s“-Laut ankommen. Das Wort ist onomatopoetisch und ahmt vermutlich das langsam verklingende Geräusch nach, das beim Ausatmen entsteht. Die allmähliche Zurücknahme des Luftstroms bis hin zum *pianissimo* ist dabei nur die eine Seite des Phänomens. Die andere ist das Eintreten der Stille, wenn der Atem an sein Ende gelangt ist. Der Prozess bis zum Eintreten der Stille soll lautlich nachgeahmt werden. Sobald jemand das „*has*“ äußert, werden die Umstehenden reflexhaft ebenfalls ruhig. Dies darf nicht als ein Imperativ im Sinne von „schweig!“ oder „sei ruhig“ missdeutet werden, vielmehr geht es um ein mitfühlendes, unwillkürliches Verstummen in dem Moment, wenn jemand seinen Atem aushaucht. Ri 3,19 illustriert sehr schön, dass die geforderte Stille den völligen Kommunikationsabbruch implizieren kann. Die Leute, gegenüber denen der König sein *has* äußert, verlassen sogar den Saal, so dass der König Eglon mit Ehud allein zurückbleibt. *has* begegnet insgesamt siebenmal im AT und davon fünfmal im Zwölfprophetenbuch. In keinem anderen Prophetenbuch ist dieser Laut zu finden. Dies sollte Anlass genug sein, der Bedeutung dieses Motivs für die Soundscape des Zwölfprophetenbuchs nachzuspüren.

#### *Am 6,10: Der letzte Atemzug des letzten Überlebenden*

In Am 6,9–10 ist, völlig isoliert im Kontext stehend, eine kleine Szene überliefert, die am Beispiel eines exemplarischen Einzelschicksals ausmalt, wie schlimm das von Amos erwartete Unheil ausfallen wird.<sup>32</sup> Wie in Amos mehrfach, wird das kommende Unheil als Todesszenerie ausgemalt. Die Szene ist äußerst detailarm erzählt und dadurch sehr unanschaulich, außerdem ist der Text offensichtlich verderbt.<sup>33</sup> Es beginnt damit, dass 10 Männer in einem Haus übrig geblieben sind. Die Zahl muss als Hinweis auf die Ausweglosigkeit der Lage gemeint sein und setzt Am 5,3 voraus.<sup>34</sup> Von dort her kann man erschließen, dass es sich um die Reste eines aufge-

<sup>30</sup> In der Überschrift soll durch die Schreibung der langezogene „s“-Laut deutlich gemacht werden.

<sup>31</sup> In Neh 8,11 wird merkwürdiger Weise ein Plural gebildet, als würde es sich um eine Verbform handeln. Das widerspricht Ri 3,19, wo sonst auch der Plural angebracht wäre, da mehrere Umstehende angesprochen sind.

<sup>32</sup> Harper, Amos, 154.

<sup>33</sup> Andersen/Freedman, Amos, 570: „a very strange passage (vv 9–10), perhaps the most obscure in the entire book“. Wolff, Amos, 324 versucht eine Rekonstruktion, allerdings deutet er selbst an, dass der Wahrscheinlichkeitsgrad nicht allzu hoch eingeschätzt werden darf.

<sup>34</sup> Wolff, Amos, 329: „Sprach 5,3 von Dezimierung des Heeres, so geht 6,9 noch weiter: Auch ein Rest von Männern muß sterben.“ Jeremias, Amos, 91: „Sehr wahrscheinlich ist



riebenen Heeres handeln muss. Das würde auch erklären, warum die Zehnergruppe nur aus Männern besteht.<sup>35</sup> Da keine Hinweise auf einen besonderen Charakter des Hauses gegeben sind, wird es sich weder um einen Palast noch um einen Tempel, sondern um ein Privathaus handeln. Man wird sich eine zerstörte Stadt vorstellen müssen, in der nur noch ein Haus stehen geblieben ist.<sup>36</sup> In diesem haben die letzten Überlebenden Schutz gesucht vor den Angreifern. Doch auch sie starben, entweder dadurch, dass sie aufgespürt und getötet wurden, oder dadurch, dass sie nach langer Belagerungszeit verhungerten oder unheilbar erkrankten.<sup>37</sup> Als dann die Angehörigen, nachdem die siegreichen Eroberer abgezogen sind, bei der Suche in den Trümmern der Stadt auf das Haus stoßen, entspannt sich ein kurzer Dialog, der leider nicht sicher zu deuten ist.

Eine gewisse Verständnisschwierigkeit bietet bereits der Umstand, dass in V. 9 klar gesagt wird, dass auch die letzten 10 Männer sterben werden, in V. 10 aber noch von einem Mann berichtet wird. Dies hat zu der These geführt, dass in V. 10 gar nicht von einem Überlebenden berichtet wird. Vielmehr müsse der Dialog, der in diesem Vers enthalten ist, zwischen zwei Personen der Suchmannschaft geführt werden: Einer von den beiden bleibt draußen auf der Straße, während der andere ins Innere des Hauses vordringt. Der außen Stehende fragt denjenigen, der ins Haus vorgedrungen ist, ob er noch jemanden gefunden habe.<sup>38</sup> Der Wortlaut der Frage „Ist noch jemand bei dir?“ lässt sich jedoch besser verstehen, wenn die Suchenden wider Erwarten noch auf einen letzten Überlebenden gestoßen sind, der völlig verstört und wimmernd vor Angst im hintersten Winkel sitzt und den sie nach weiteren Überlebenden ausfragen.<sup>39</sup> V. 9 und V. 10 widersprechen sich dann nicht, wenn man annimmt, dass die Suchmannschaft den Letzten der überlebenden Zehnergruppe nicht retten kann, sondern lediglich Zeuge seines Sterbens wird.

Es ist also wahrscheinlicher, dass der kurze Dialog von einem Angehörigen der Suchmannschaft mit einem Überlebenden geführt wird. Trotzdem bleibt eine weitere Unklarheit: Wer spricht jeweils? Das erste *w<sup>e</sup>'āmar* ist so zu deuten, dass jemand vom Suchtrupp den Überlebenden danach fragt, ob er von weiteren Überlebenden weiß. Das zweite *w<sup>e</sup>'āmar* markiert dessen Antwort, wonach niemand mehr da sei. Darauf folgt ein drittes *w<sup>e</sup>'āmar*. Nimmt man einen weiteren Sprecherwechsel an, so würde jemand vom Suchtrupp das „*has*“ äußern. Es könnte aber auch sein, dass der Überlebende nach einer kurzen Pause weiterspricht und das *has* seinen letzten Atemzug nachahmt. Inhaltlich macht diese Lösung mehr Sinn.<sup>40</sup> Der letzte Soldat

---

dieses Beispiel aus der Kombination von V.8b („die Stadt“) und 5,3 (...) gewonnen und will 5,3 steigern.“

<sup>35</sup> Wolff, Amos, 327 denkt an eine Seuche, dann wären aber auch Frauen und Kinder unter den Opfern zu erwarten. Auch der Anschluss an den in Am 5,3 erwähnten Zehnerrest spricht für eine Kriegsszene.

<sup>36</sup> Jeremias, Amos, 91.

<sup>37</sup> Andersen/Freedman, Amos, 573.

<sup>38</sup> So deuten z. B. Andersen/Freedman, Amos, 574 die Szenerie.

<sup>39</sup> So Wolff, Amos, 329. Würde jemand von der Straße nach drinnen rufen, würde man erwarten, dass die Frage lautet „Hast du noch jemanden gefunden (Wurzel *mš'*)?“.

<sup>40</sup> Die grammatische Konstruktion dieses letzten Redebeitrags ist sehr merkwürdig. Entweder soll der Eindruck erweckt werden, dass der verstörte Mensch nicht mehr richtig reden

hat nach all dem „Grauen des Todes“<sup>41</sup>, das er durchlebt hat, immerhin eins verstanden, dass nämlich hinter all der Zerstörung YHWH selbst am Werk war. Diese Einsicht wird aber nicht in einer kraftvollen Klage oder einem von Reue geprägten Schuldbekenntnis laut, denn dies wären ja bereits wieder Anzeichen erstarkender Lebenskräfte, sondern es bleibt bei einem leisen, gebrochenen Wimmern, dem jede Rede von YHWH, die mit Bestimmtheit seinen Namen enthält, zerbrochen und entglitten ist. Die von den gellenden Schmerzensschreien der Hingemordeten noch tauben Ohren vermögen es nicht den Namen YHWHs zu ertragen. „So wird der letzte Überlebende einer Stadt in Trümmern durch sein Schweigen Zeuge des richtenden Gottes sein, nachdem zuvor die feiernde Hauptstadt diesen Namen ständig und bedenkenlos im Munde geführt hatte (5,21ff.; 6,1ff.).“<sup>42</sup> YHWH hat das laute Geplärre der Kultfeiern am Heiligtum in Totenstille verwandelt.<sup>43</sup>

### *Amos 8,3: Totenstille im Palast*

Die vierte Vision, wie immer man ihren Bildgehalt näher bestimmt, mündet in eine Audition aus, die direkt und unmissverständlich das „Ende für mein Volk Israel“ ankündigt (Am 8,1–2). Ein Redaktor hat einen „Brückenvers“<sup>44</sup> angefügt (Am 8,3), der dieses Ende mittels einer knappen Schilderung ausmalt.

Heulen werden die Lieder<sup>45</sup> des Palastes // an jenem Tag. <...><sup>46</sup>

Zahlreich sind die Leichen an jedem Ort. // Man hat (sie) hingeworfen, *has*.

Im Palast sind die Sängerinnen zu Klageweibern umfunktioniert worden. Die Sängerinnen selbst sind aber nicht mehr im Blick. Nur ihre schaurigen Lieder hallen noch in den Räumen nach. Die Leichen sind so zahlreich, dass sie nicht mehr bestattet, sondern nur noch hingeworfen werden konnten. Die letzten beiden Worte sind syntaktisch schwierig. Es ist sowohl unklar, wer das Subjekt als auch wer das Objekt zu *hišlik* ist. Am ehesten macht ein anonymes „man“ Sinn. Dann bricht die Schilderung unvermittelt mit einem *has* ab. Weder ist erkennbar, wer das *has* spricht, noch zu wem es zu welchem Zweck gesprochen wird. So scheint es vom Autor direkt an den Leser gerichtet zu sein. In der Tat ist die „Kürze des Ausdrucks so gross, dass er ohne Kommentar unverständlich bleibt“, weshalb es an Versuchen,

---

kann, oder der Text ist korrupt oder es wurde eine erklärende Glosse eingefügt, während der ursprüngliche Text mit *has* geendet hat. Letztere Annahme würde mit Am 8,3 gut harmonisieren.

<sup>41</sup> Wolff, Amos, 328.

<sup>42</sup> Jeremias, Amos, 91.

<sup>43</sup> Dabei geht es nicht darum, dass YHWH sich an der Lautstärke als solcher stören würde; die musikalische Begleitung des Kultes am Jerusalemer Tempel scheint durchaus das kräftige fortissimo gekannt zu haben; siehe dazu Hartenstein, Wach auf, bes. 120–123.

<sup>44</sup> Jeremias, Amos, 115. Der Vers liegt auf einer Ebene mit Am 7,9, so Jeremias, Amos, 115; Schart, Entstehung, 89.

<sup>45</sup> Üblicherweise wird *širôt* in *šārôt* verändert. Poetisch kraftvoller, freilich die Grammatik sprengend, ist jedoch die Szene, wenn man den MT beibehält.

<sup>46</sup> Die Worte *n'um 'adonāy yhwh* sind sekundär.

den Text zu verbessern, nicht fehlt.<sup>47</sup> Ohne den Vorlauf von Am 6,9–10 kann man kaum einen plausiblen Sinn entnehmen.<sup>48</sup> Trotzdem sollte man versuchen, die syntaktische Holprigkeit als poetisches Mittel Ernst zu nehmen: In der Beschreibung der Szenerie zerbricht dem Autor zuerst die Sprache und dann versagt ihm auch noch die Stimme, so dass er mit *has* nur noch seinen Atem aushauchen kann.<sup>49</sup>

Beide Amosstellen vermitteln einen ähnlichen Sinn. Es geht darum, dass das Ausmaß der Dezimierung Israels, das in beiden Szenen eindrücklich geschildert wird, ein Maß erreicht hat, das einem den Atem verschlägt. Der blanke Horror schnürt einem die Kehle zu. Das *has* schließt, oder besser gesagt: bricht, die Szenerie ab. Danach kommt nichts mehr. *has* steht für die Totenstille, in der von YHWH nichts mehr erwartet wird.

Über die Verwendung von *has* in der alltäglichen Lebenswelt haben wir kaum Belege. Da beide Stellen in Amos den massenhaften Tod schildern, fragt sich, ob vielleicht eine Verbindung von *has* mit den Bestattungsriten besteht. Wie wir schon gesehen haben, ist für Trauerzeremonien der Schmerzensschrei, die laute Klage und das Heulen typisch. Trotzdem könnte es sein, dass im Alten Israel auch eine Phase kollektiven Schweigens zu den Riten gehörte. Auch dem Ausdruck lähmenden Entsetzens angesichts des Todes wäre dann ein gebührender Platz eingeräumt worden.<sup>50</sup> Wie dem auch sei, auf jeden Fall aber gewinnen die Traueritten ihre Dynamik dadurch, dass sie in die Totenklage einmünden, deren Rezitation die kollektiven Riten offensichtlich abgeschlossen hat. Lohfink weist zu Recht darauf hin, dass das Schweigen, das Aushalten des Entsetzens, eine frühe Phase im Ablauf der Bestattungsprozedur war, die überwunden werden sollte. Den Traueritten wohnt eine Dynamik inne, die hinausgeschrienen Schmerz und lähmendes Entsetzen gleichermaßen zur Verbalisierung in der Klage treibt und so die durch den Tod gestörte Ordnung des Lebens wieder herstellt. Wenn also in Am 6,10 und Am 8,3 der Spruch jeweils mit *has* abbricht, so wird eine Situation imaginiert, in der diese Dynamik hin zur Klage zum Erliegen kommt. Es ist niemand mehr da, der das lähmende Entsetzen durch geeignete Klageworte bannen kann. So wird der Tod erst recht schrecklich und lastend. Den Toten wird durch den Verzicht auf eine reguläre Bestattung, durch das Ausbleiben des mitleidenden Schmerzensschreis der Angehörigen die letzte Ehre eines humanen Todes genommen und eine Fortexistenz Überlebender, sollte sie überhaupt im Blick sein, ist nur noch im Schatten des Todes möglich.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> Siehe etwa Marti, Dodekapropheten, 215.

<sup>48</sup> Am 8,3 wird aus diesem Grund wohl derselben redaktionellen Hand wie Am 6,9–10 zuzuweisen sein.

<sup>49</sup> Das Versagen der Stimme wird auch in Ps 77,4–5 beschrieben, siehe Gillmayr-Bucher, Dichter, 9.

<sup>50</sup> Diese Frage hat Lohfink, Klageriten, untersucht und bejaht. Weippert, Lärm, 170 stimmt ihm zu. Ansonsten scheint Lohfink aber nicht viel Unterstützung gefunden zu haben.

<sup>51</sup> Man kann Jer 16,6 vergleichen: „Große und Kleine sollen sterben in diesem Lande und nicht begraben noch beklagt werden, und niemand wird sich ihretwegen wund ritzen oder kahl scheren.“

*Hab 2,20; Zeph 1,7; Sach 2,17 „Stille vor YHWH“*

Einen ganz anderen Ton schlagen die nächsten drei Stellen im Zwölfprophetenbuch an: Hab 2,20; Zeph 1,7 und Sach 2,17. An allen Stellen zeigt sich ein gleicher Textaufbau, der vier Elemente umfasst, die in der Abfolge etwas variiert werden:

- die Interjektion *has*,
- das Offenbleiben der Adressaten (nur in Sach 2,17 ist *kol bāsār* genannt),
- der Hinweis darauf, dass man sich „vor (dem Angesicht)<sup>52</sup> YHWHs“ befindet,
- und eine Erläuterung, in welcher Weise YHWH präsent ist.

An allen drei Stellen wird also mit Hilfe der Interjektion *has* einem Auditorium nahegelegt, zur Stille zu kommen. Diese Stille ist eindeutig lokalisiert als „vor (dem Angesicht) YHWHs“. Der Grund, warum Stille geboten ist, liegt also darin, dass YHWH in besonderer Weise präsent ist. Welche Form diese Präsenz hat, wird dann in einem Nominalsatz noch genauer erläutert. Der gemeinsame Textaufbau und die zum Teil engen Formulierungsparallelen heben die Variationen besonders hervor.

Hab 2,20 schließt ziemlich unmotiviert eine Reihe von *hōy*-Worten ab. Nachdem sich die *hōy*-Worte mit den Untaten der Menschen, speziell Babylons, befasst haben, wird im scharfen Gegensatz dazu der Blick auf den Ort YHWHs gelenkt, auf „seinen heiligen Palast“. Man erfährt nicht, in welcher Weise YHWH durch das Treiben der Menschen tangiert ist, das sogar dazu führt, dass „der Stein in der Mauer schreit“ (Hab 2,11) und Menschen vom „Holz“ Antwort erwarten (2,19). Anscheinend reicht aber bereits der Hinweis auf YHWH, um den Aufruf zur Stille zu motivieren. Bestimmte Adressaten sind nicht genannt. Er könnte sich an diejenigen richten, die vorher in den Weheworten beschrieben wurden oder an die Leserschaft direkt.

Dem Aufruf zur Stille in Zeph 1,7 geht eine Passage voraus, in der die Ausrottung bestimmter Kultpraktiken angekündigt wird. Die Stille entsteht gleichsam dadurch, dass YHWH seinem Volk dessen falschen Gottesdienst hinwegnimmt. Zugleich wird zum Kommen des Tages YHWHs übergeleitet, der eine unmittelbare Präsenz YHWHs bringen wird.

Sach 2,17 schließt eine Einschaltung in den Visionenzyklus des Sacharja ab (Sach 2,10–17). Im Unterschied zu Hab 2,20 und Zeph 1,7 folgt der Aufruf zur Stille nicht einer Gerichtsankündigung, vielmehr wird in V. 14 zu kräftigem Jubel aufgefordert.<sup>53</sup> Während in Hab 2,20 und Zeph 1,7 eine beklemmende Stille herrscht, die den Zustand vorwegnimmt, wenn YHWH das Treiben derjenigen, die ihn missachten, gewaltsam richten wird, so geht es in Sach 2,17 um eine ehrfürchtige und freudige Stille, die die Spannung auf das ausdrückt, das YHWH nun bringen wird.<sup>54</sup> Im Unterschied zu Hab 2,20 und Zeph 1,7 wird in Sach 2,17 der Adressatenkreis explizit genannt, nämlich *kol bāsār* „alle Lebewesen“.<sup>55</sup> Ebenfalls unterschiedlich ist die

<sup>52</sup> Das *mipp<sup>e</sup>nē* vor YHWH ist vermutlich kaum mehr als vollwertiges Substantiv wahrgenommen worden, sondern lediglich als verfestigte Präposition.

<sup>53</sup> Meyers, Haggai, 175: „joyous excitement“.

<sup>54</sup> Meyers, Haggai, 171: „reverent silence before God’s presence in his holy habitation“; Gärtner, Jesaja 66, 155.

<sup>55</sup> Meyers, Haggai, 171: „all mankind or all living beings“.

Bezeichnung für den Ort YHWHs: In Hab 2,20 wird der Ausdruck *hêkal* gebraucht, in Sach 2,17 das Wort *mā'ôn*. Der Unterschied dürfte darin liegen, dass in Hab 2,20 an den irdischen Tempel in Jerusalem zu denken ist, in Sach 2,17 dagegen an einen himmlischen Platz.

Die speziellen Akzente, die Sach 2,17 gegenüber Hab 2,20 und Zeph 1,7 setzt, passen sehr gut zur Stellung des Textes in der Gesamtkomposition des Zwölfprophetenbuchs. Dass es bei Habakuk und Zefanja um eine beklemmende, angstvolle Stille geht, erklärt sich daraus, dass diese Propheten das babylonische Exil noch vor sich haben. Nachdem Israel dieses aber überstanden hat, ist die Restitution des Gottesvolkes auf dem Weg, was eine jubelnde Stimmung begründet. YHWH ist „von seiner heiligen Wohnung aufgebrochen (...), um wieder inmitten Jerusalems zu wohnen (V. 2.8.14f), so dass der Beginn seiner endzeitlichen Herrschaft unmittelbar bevorsteht.“<sup>56</sup> Da in der Zeit nach Zefanja der Jerusalemer Tempel in Trümmern liegt und in Sach 2 der Tempel noch nicht wieder erbaut ist, kann auch nicht auf den Tempel als Aufenthaltsort YHWHs verwiesen werden. Deshalb wird das Wort *mā'ôn* gewählt, das einen nicht befestigten Lagerort bezeichnet. Die Phrase *m'ôn qadšô* steht für das himmlische Heiligum (wie in Dtn 26,15; 2 Chr 30,27). Und schließlich ist darauf hinzuweisen, dass sich der Aufruf zur Stille in Hab 2 implizit gegen Babylon richtet, in Zeph 1 implizit aber gegen Kreise in Juda. In Sach 2,15 erscheinen die feindschaftlichen Gegensätze zwischen Babylon als der Repräsentantin der Völker und dem Gottesvolk überwunden: „auch die Völker, die sich Jhwh angeschlossen haben, (gehören) zu seinem Volk“.<sup>57</sup> In der gemeinsamen Stille vor Gott greift ein Miteinander Platz, das „alles Fleisch“ in der Ehrerbietung gegenüber YHWH zusammenschließt.

Die kompositionelle Passgenauigkeit kann kein Zufall sein, sondern muss auf redaktioneller Gestaltung beruhen.<sup>58</sup> Wie immer man dies im Einzelnen klärt, so ist doch das Endergebnis sehr beachtenswert: Um den wichtigsten Einschnitt in der Abfolge des Zwölfprophetenbuchs, nämlich das babylonische Exil, wird durch eindeutige Stichwortaufnahmen eine Klammer des Schweigens „vor dem Angesicht YHWHs“ gelegt.<sup>59</sup> Die beiden Fälle von *has* in der Amosschrift lassen sich diesem kompositionellen Ziel ebenfalls zuordnen. Der Aufruf zur Stille in Am 6,9 und Am 8,3 nimmt den völligen Untergang des Nordreichs vorweg. Die Aufrufe in Hab 2,20 und Zeph 1,7 beziehen sich dagegen auf den Ruin Babylons und Judas. In Sach 2,17 nimmt dann „alles Fleisch“, also die Lebensgemeinschaft alles Lebendigen, im Modus staunend-ehrfürchtigen Schweigens wahr, wie YHWH mit der Restitution Judas, aber auch der Völker beginnt.

---

<sup>56</sup> Gärtner, Jesaja 66, 155.

<sup>57</sup> Gärtner, Jesaja 66, 155.

<sup>58</sup> Meyers, Haggai, 177, nehmen an, dass die Nachträge vom Propheten selbst stammen, z. B. im Zuge der schriftlichen Herausgabe seiner Visionen. Dies ändert nichts daran, dass die Nachträge eine andere Zielrichtung haben und literarisch auf einer anderen Ebene als die Visionen selbst liegen.

<sup>59</sup> Die Stichwortverbindung hat bereits Delitzsch, Obadja, notiert.

## Hamonim, Hamonim

Kommen wir noch zum Gegenteil der Stille, der Entfaltung dröhnenden Lärms. Das Zwölfprophetenbuch ist von lauten Geräuschen aller Art durchzogen. In vielen Fällen handelt es sich dabei um Schlachtenlärm, der von den Feinden Israels beim Angriff auf die Städte, insbesondere auf Jerusalem verursacht wird. An einer Stelle aber verdichtet sich dieser Schlachtenlärm dermaßen, dass sein Geräuschpegel ins Unvorstellbare steigt. In Joel 4 ist davon die Rede, dass unter den Völkern zu einem heiligen Krieg gegen Jerusalem aufgerufen wird (Joel 4,9). Und tatsächlich kommt eine große Armee zusammen, die im Tal Joschafat vor Jerusalem Aufstellung nimmt, um in die Stadt einzudringen und sie zu eliminieren.

Die ersten beiden Worte von V. 14 sind besonders bemerkenswert: *hamônîm*, *hamônîm*. Hier versucht der Autor ein exzeptionelles Sound-Ereignis mit literarischen Mitteln einzufangen. Zunächst wird vom Autor onomatopoetisch angesetzt: Das Wort *hāmôn* ist zwar zu einem Wort geworden, dem man den eigenständigen semantischen Wert „Lärm“ beimessen kann, vom Ursprung her geht es aber um das Nachahmen eines unverständlichen Knurrlautes. Dies kann man an der Verwendung des Verbs *hmh* noch gut ablesen: In Jes 59,11 bezeichnet es das Brummen des Bären, in Ps 59,7.15 das Knurren wilder Hunde.<sup>60</sup> Darüber hinaus wird mit Hilfe des Mittels der Sprengung der Grenzen der Grammatik gearbeitet: Das Wort *hāmôn* kann eigentlich keinen Plural bilden.<sup>61</sup> Trotzdem wird er grammatikwidrig gesetzt! Ist dies schon ein starkes Signal, so wird dieser irreguläre Plural durch die Anwendung einer zweiten Form der Pluralbildung, nämlich der Dopplung des Wortes, noch weiter gesteigert.<sup>62</sup> Die Dopplung von *hamônîm* pluralisiert eine in sich selbst bereits regelwidrige Pluralform! Will man akustisch imaginieren, was der Text mit diesen Mitteln aussagen will, so kommt man auf ein Getöse von unvorstellbarem Ausmaß. In der letzten Schlacht der Geschichte, die ja in Joel 4 ausgemalt wird, ballt sich ein letztes Mal alles zusammen, was es an entfesselter Gewaltätigkeit in der Völkerwelt gibt. Dieser ohrensprengende und aggressionsgeladene Lärm bringt nun YHWH dazu, seinerseits mit einem welterschütternden Schrei, der „Himmel und Erde“ zum Erbeben bringt, zu antworten (Joel 4,16).<sup>63</sup> Dahinter steht die Vorstellung von YHWH als göttlichem Krieger, der sich mit furchterregendem Gebrüll auf seine Gegner stürzt. Um die poetische Kraft dieser Stelle einzufangen, in der YHWH eine endzeitliche Lärmentfaltung seinerseits, mit Himmel und Erde als Resonanzkörper, niederbrüllt, ist man versucht, im Gegensatz zum „Urknall“ vom

<sup>60</sup> Der onomatopoetische Laut „hmm“ existiert auch im heutigen Deutsch und im Englischen, allerdings mit zum Teil etwas anderen Konnotationen.

<sup>61</sup> Die Pluralbildung kommt nur an dieser Stelle vor und ist von der Kollektivbedeutung des Wortes her sinnwidrig. Auch im Deutschen kann man von „Lärm“ keinen Plural bilden.

<sup>62</sup> Gesenius-Kautzsch §123d führen die Dopplung eines Wortes als Möglichkeit der Pluralbildung an. Wird diese Bildungsweise gewählt, was sehr selten geschieht, so steht das gedoppelte Wort im Singular!

<sup>63</sup> Das Verb *š'g* dürfte onomatopoetisch sein und das Brüllen des Löwen nachahmen. Jedenfalls ist die Verbindung von *š'g* und „Löwe“ eine Standardphrase, so Ri 14,5; Jes 5,29; Jer 51,38; Am 3,4.8 u. a.

„Endknall“ zu sprechen, mit dem die Geschichte an ihr Ende kommt.<sup>64</sup> Allerdings werden im Text keinerlei Kampfeshandlungen erwähnt. Schon alleine der Schrei scheint zu wirken. Das Wie bleibt unanschaulich. Auf jeden Fall macht sich danach plötzlich Stille breit. Vermutlich muss man zwischen V. 16a und 16b eine deutliche Zäsur annehmen, die vielleicht durch eine markante Pause im Vortrag unterstrichen wurde. Der restliche Text der Joelschrift läuft danach ganz ruhig aus. Es wird eine ungestörte Idylle mit paradiesischer Fruchtbarkeit (Joel 4,18) geschildert, in der allenfalls noch das sanfte Plätschern des Wassers (Joel 4,18), aber keinerlei Missetöne mehr zu hören sind.<sup>65</sup>

Das Motiv erinnert an den Atramchasis-Mythos, der davon berichtet, dass der Lärm der Menschen so groß ist, dass die Götter nicht schlafen können. Der Gott Enlil schlägt deshalb vor, die Menschen zu dezimieren:

5 [En]lil hörte nun ihr Geschrei; er sprach zu den großen Göttern:  
 Zu lästig wurde mir nun das Geschrei der Menschen;  
 infolge ihres lauten Tuns entbehre ich den Schlaf.  
 Schneidet ab den Menschen den Lebensunterhalt;  
 10 selbst für die dürtigste Hungerstillung sollen die Pflanzen zu wenig werden!<sup>66</sup>

Während es im Atramchasis-Mythos der alltägliche und lebensnotwendige Lärmpegel der arbeitsamen Menschen ist, der die Götter so sehr stört, dass sie die Vernichtung der Menschen beschließen, handelt es sich in Joel beim Lärm der Völker um eine schlechthinnige Zusammenballung aller gewalttätigen Geräusche. Diese fordern YHWH zum Eingreifen heraus. Während im Atramchasis-Mythos durch die Sintflut unterschiedslos alle Menschen, mit der Ausnahme des Sintfluthelden, getötet werden, richtet sich das Gebrüll YHWHs ausschließlich gegen das im Tal Joschafat versammelte Kriegsheer und von einer über das Brüllen YHWHs hinausreichenden gewalttätigen Aktion gegen dieses Heer verlautet nichts.

### Schluss

Die wenigen Beispiele zeigen, dass die bewusste Wahrnehmung der Soundscape bei der Analyse der Texte wichtige Einsichten erbringen kann. In den untersuchten Fällen onomatopoetischer Sound-Beschreibung wurde das Zwölfprophetenbuch bewusst so gestaltet, dass die Sound-Phänomene der Textwelt die Gesamtkomposition untermalen. Besonders auffällig ist die Herausarbeitung des Einschnitts des babylonischen Exils. An der Nahtstelle zwischen Zefanja, dem letzten der – nach Meinung des Endtextes – vorexilischen Propheten, und Sacharja geschieht einerseits der Umschlag von einem klagenden hin zu einem freudigen *hōy*, aber andererseits auch der Übergang von einem drückend empfundenen Verstummen hin zu einem

<sup>64</sup> Im Englischen spricht man einfach von der „Big Bang-theory“.

<sup>65</sup> Interessant ist der markante und wohl bewusst redaktionell gestaltete Gegensatz zu Zeph 1,7. Während in Zeph mit der Nähe des Tages YHWHs beklemmendes Verstummen verbunden ist, so ist in Joel 4 das Gegenteil im Blick, nämlich ein alles Vorstellbares sprengender Letztknall, mit dessen Beseitigung alle Gewalttätigkeit von der Erde verschwindet. Allerdings geht diese eschatologische Lärmfaltung dann auch wieder in Stille über.

<sup>66</sup> Soden, Atramchasis, 2.Tafel 1,5–10.

ehrfürchtigen Schweigen, das auf der Anerkennung der Majestät Gottes beruht und das Israel und die Völker vereint.

Die onomatopoetische Herausarbeitung der Bedeutung der Stille vor dem Angesicht Gottes für die prophetische Botschaft dürfte auch für die heutige theologische Urteilsbildung des Nachdenkens wert sein. Gottes Geschichtshandeln ist selbst für die Propheten nicht immer durchsichtig, ja mitunter sogar widersprüchlich. So sehr die Zerstörung Jerusalems durch die prophetische Deutung einerseits als gerechte Strafe Gottes einsehbar wird, so wenig ist es doch andererseits mit dem Wesen Gottes vereinbar, dass Gott an der Vollstreckung eines gerechten Urteils Genüge hat, das das Ende des Gottesvolkes bedeuten würde. Dieses Ineinander von Gerechtigkeit und Barmherzigkeit lässt sich weder zu Gunsten der einen noch zu Gunsten der anderen Seite definitiv entscheiden. In jeder geschichtlichen Situation erfahren die Gläubigen es anders. Somit gibt es auch die Situation, in der die göttliche Präsenz so weit entfernt und so wenig durch die Zustände der Welt tangiert zu sein scheint, dass Gott zu schweigen scheint.<sup>67</sup> Eine solche Phase ist auf Seiten des Menschen nur im lastenden Schweigen auszuhalten. In diesem Verstummen ist aber ein unauslöschbarer Hoffnungsrest verborgen, wenn es „vor dem Angesicht Gottes“ geschieht.<sup>68</sup> Dann kann das stumme Harren auf Gott auch den Modus ruhiger Gewissheit annehmen.<sup>69</sup> Nach dem Zeugnis des Zwölfprophetenbuchs ist das Verstummen angesichts des Exils jedenfalls eine Reaktion der Menschen, vom Schweigen Gottes wird dagegen nicht explizit gesprochen.<sup>70</sup> Dagegen wird betont, dass die Phase des Verstummens von einem neuen Erweis der Majestät Gottes beendet wird.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> Vgl. etwas die Klage des Propheten in Hab 1,12–17, in V. 13 wird YHWH der Vorwurf gemacht zu schweigen.

<sup>68</sup> Eine positive Würdigung verschiedener Formen des Schweigens in unterschiedlichen Religionen und christlichen Konfessionen (etwa der Quäker) bietet Mensching, *Schweigen*. Er betont auch die Bedeutung des metaphysischen Schweigens (149–153), um auf diese Weise ein Paradox zum Ausdruck zu bringen, das keine menschliche Sprache adäquat aussagen kann: „die Gottheit erscheint von dieser Seite gesehen als das Nichts, das doch von der Erlebnisseite her alles Seins Fülle birgt“ (152).

<sup>69</sup> So etwa in Hab 2,3–4. In den Psalmen ist Ähnliches zu beobachten, siehe Gillmayr-Bucher, *Dichter*, 5.

<sup>70</sup> In Hab 1,13 wirft der Prophet Gott vor, dass er schweige, YHWH aber antwortet (2,2). Im Gegensatz dazu räumt YHWH in Jes 42,14 selbst ein, „sehr lange geschwiegen“ zu haben. Siehe zum Thema Dietrich, *Schweigen Gottes*.

<sup>71</sup> Dietrich, *Schweigen Gottes*, 1013–1014: „Gottes Dialogbereitschaft kann zeitweise – sub contrario – unter Schweigen verborgen sein. Er ist nicht wirklich so, wie er zu Zeiten des Leids erscheint. Über kurz oder lang kommt sein wahres Wesen wieder zum Vorschein.“



## Literatur

- Andersen, F. I./Freedman, D. N., Amos, AncB 24A, New York u. a. 1989.
- Bartelmus, R., Theologische Klangrede. Studien zur musikalischen Gestaltung und Vertiefung theologischer Gedanken durch J. S. Bach, G. F. Händel, F. Mendelsohn, J. Brahms und E. Pepping, Zürich 1998.
- Delitzsch, F., Wann weissagte Obadja?, Zeitschrift fuer die gesammte Lutherische Theologie und Kirche 12 (1851), 91–102.
- Dietrich, W., Vom Schweigen Gottes im Alten Testament, in: M. Witte (Hg.), Gott und Mensch im Dialog. Festschrift für Otto Kaiser zum 80. Geburtstag. Bd. 2, BZAW 345, Berlin u. a. 1997, 10–14.
- Ebach, J., Der Ton macht die Musik. Stimmungen und Tonlagen in den Psalmen und ihrer Lektüre. (Un)musikalischer Vortrag in fünf Sätzen, in: M. Geiger u. a. (Hg.), Musik, Tanz und Gott, 11–40.
- Gärtner, J., Jesaja 66 und Sacharja 14 als Summe der Prophetie. Eine traditions- und redaktionsgeschichtliche Untersuchung zum Abschluss des Jesaja- und des Zwölfprophetenbuches, WMANT 114, Neukirchen-Vluyn 2006.
- Geiger, M., Mirjams Tanz am Schilfmeer als literarischer Schlüssel für das Frauen-Tanz-Motiv: Eine kanonische Lektüre, in: M. Geiger u. a. (Hg.), Musik, Tanz und Gott, 55–75.
- Geiger, M., u. a. (Hg.), Musik, Tanz und Gott. Tonspuren durch das Alte Testament, SBS 207, Stuttgart 2007.
- Gesenius, W., u. a., Hebräische Grammatik, Hildesheim u. a. <sup>28</sup>1977.
- Gillmayr-Bucher, S., Wenn die Dichter verstummen. Das Schweigen in den Psalmen, ThGl 93 (2003), 316–332.
- Hardmeier, C., Texttheorie und biblische Exegese. Zur rhetorischen Funktion der Trauermetaphorik in der Prophetie, BEvTh 79, München 1978.
- Harper, W. R., Amos and Hosea, ICC, New York 1905.
- Hartenstein, F., „Wach auf, Harfe und Leier, ich will wecken das Morgenrot“ (Psalm 57,9). Musikinstrumente als Medien des Gotteskontakts im Alten Orient und im Alten Testament, in: M. Geiger u. a. (Hg.), Musik, Tanz und Gott, 101–127.
- Jeremias, J., Der Prophet Amos, ATD 24/2, Göttingen 1995.
- Kammerer, S., Musik/Musikinstrumente, in: K. Koenen u. a. (Hg.), www.wibilex.de, 2006.
- Köhlmoos, M., Der Tod als Zeichen. Die Inszenierung des Todes in Am 5, BN 107/108 (2001), 65–77.
- Krieg, M., Todesbilder im Alten Testament oder „wie die Alten den Tod gebildet“, AthANT 73, Zürich 1988.
- Krispenz, J., Leben als Zeichen. Performancekunst als Deutungsmodell für prophetische Zeichenhandlungen im Alten Testament, EvTh 64 (2004), 51–64.
- Leung-Lai, B. M., Hearing God's Bitter Cries (Hosea 11:1–9). Reading, Emotive-Experiencing, Appropriation, HBTh 26 (2004), 24–49.
- Lohfink, N., Enthielten die im Alten Testament bezeugten Klageriten eine Phase des Schweigens?, VT 12 (1962), 260–277.
- Marti, K., Das Dodekapropheten, KHC 13, Tübingen 1904.
- Mensching, G., Das heilige Schweigen, eine religionsgeschichtliche Untersuchung, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 20/2, Giessen 1926.
- Meyers, C. L./Meyers, E. M., Haggai, Zechariah 1–8, AncB 25B, New York u. a. 1987.

- Parsons, M., The Place of Jerusalem on the Lukan Landscape. An Exercise in Symbolic Cartography, in: R. Thompson u. a. (Hg.), *Literary Studies in Luke-Acts. Essays in Honor of Joseph B. Tyson*, Macon 1998, 155–171.
- Schart, A., Die Entstehung des Zwölfprophetenbuchs. Neubearbeitungen von Amos im Rahmen schriftenübergreifender Redaktionsprozesse, *BZAW* 260, Berlin u. a. 1998.
- Schart, A., Gottes Wort – verführerisch süß. Die Bibel als Geschmacksschule, in: H. Schulz (Hg.), *Essen im Blick*, *Essener Unikate* 30, Essen 2007, 60–71.
- von Soden, W., Atramchasis. „Als die Götter noch Mensch waren“, *TUAT* 3,4 (1994), 612–645.
- Weippert, H., Der Lärm und die Stille. Ethno–archäologische Annäherungen an das biblische Alltagsleben, *VT.S* (2002), 163–184.
- Wolff, H. W., *Dodekapropheten 2: Joel und Amos*, *BK.AT* 14/2, Neukirchen–Vluyn<sup>3</sup>1985.