

Rhetorik, Stilistik und inkorporierte Textsorten der ägyptischen Liebeslieder

I

Hauptband

Von der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientalwissenschaften

der Universität Leipzig

angenommene

DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades

DOCTOR PHILOSOPHIAE

(Dr. phil.)

vorgelegt

von:	Martina Grünhagen
geboren am:	06.05.1987
Gutachter:	Prof. Dr. Fischer-Elfert (Erstgutachter) Prof. Dr. Fredrik Hagen (Zweitgutachter)
Tag der Verteidigung:	31.01.2019

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die Publikation meiner am 31.01.2019 verteidigten Dissertation. In diese überarbeitete Version flossen die Anmerkungen meiner Gutachter und die fehlende Literatur ein. Insbesondere der Grund für die Wahl der strukturellen Textanalyse als angewandte Methode wurde stärker hervorgehoben, um deren Gültigkeit auch in heutiger Zeit zu betonen. So hoffe ich, dass dem oftmals als „verstaubt“ angesehenen Strukturalismus durch diese Arbeit wieder mehr Beachtung geschenkt wird. Jedoch geht die Bearbeitung der Liebeslieder über eine reine strukturalistische Analyse hinaus, da das Ziel verfolgt wurde, die ganze poetische Schönheit darzustellen.

Durch verschiedene Artikel zu altägyptischen Stilmitteln von Dr. WALTRAUD GUGLIELMI (†) wurde mein Interesse auf die Liebeslieder gelenkt. Da zwar die poetische Kunstfertigkeit der Liebeslieder in der Forschung immer wieder hervorgehoben wurde, sie aber nie in Gänze analysiert wurde, lag der Schwerpunkt meiner weiteren Untersuchungen nahe.

Gedankt werden soll allen Personen, die mich bei der Ausarbeitung dieser Arbeit unterstützt haben. An erster Stelle ist mein Betreuer Prof. Dr. i. R. HANS-WERNER FISCHER-ELFERT zu nennen, der meine anfänglichen Gedanken zu diesem Thema in die richtige Richtung gelenkt hat und den Fortgang der Arbeit durch Kritik und Hinweise geleitet hat. Von ihm habe ich gelernt, kritisch mit dem vorhandenen Material umzugehen, wofür ich ihm auch heute noch sehr dankbar bin.

Aufgrund des Einflusses von Dr. WALTRAUD GUGLIELMI (†) auf die Wahl meines Themas war ich über ihre Zusage erfreut, meine Arbeit als Zweitgutachterin zu betreuen. Mehrere Telefonate mit ihr haben zu wichtigen Denkanstößen und regen Diskussionen geführt. Bedauerlicherweise hat sie meine Arbeit aufgrund ihres Gesundheitszustandes nicht bis zum Ende begleiten können. Prof. Dr. FREDRIK HAGEN ist der Dank dafür auszusprechen, kurzfristig die Betreuung übernommen zu haben.

PD Dr. DIETRICH RAUE sei für seine bereitwillige Überlassung seiner unter GERHARD FECHT gemachten Unterrichtsmitschriften zu den Liebesliedern der „Großen Herzensfreude“ gedankt. Die Annahme von FECHT, dass diese sieben Lieder zwei verschiedenen Milieus zugeordnet werden können, findet sich sonst nirgendwo.

Viel verdanke ich zudem meiner Familie und meinen Freunden, ohne deren Vertrauen, Verständnis und Unterstützung ein Gelingen gar nicht möglich gewesen wäre. Insbesondere meine Söhne sind zu erwähnen, die des Öfteren mit viel Geduld auf mich verzichten mussten. Aus dem Freundeskreis sind JOSEPHINE HENSEL, Dr. ANKE WEBER, JULIA JUSHANINOWA und Dr. MARC BROSE hervorzuheben, deren hilfreicher Beistand nicht genug betont werden kann.

Die Förderung der Promotion durch die Studienstiftung des deutschen Volkes von Oktober 2012 bis März 2016 half mir, mich intensiv auf die Arbeit zu konzentrieren. Die Arbeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Ägyptischen Museum und Papyrussammlung Berlin im ERC-Projekt „*Localizing 4000 Years of Cultural History. Texts and Scripts from Elephantine Island*“ gab mir außerdem einen neuen Input und neue Denkanstöße.

Inhaltsverzeichnis

I Grundlagen.....	1
1 Einführung	1
2 Quellen.....	3
2.1 Papyri	3
2.2 Ostraka	5
3 Forschungsgeschichte	9
4 Methodik und Begriffserläuterung	17
4.1 Strukturalismus	17
4.2 Stilistik und Rhetorik	24
4.3 Textsortenbegriff.....	27
II Analyse der textkonstitutiven Elemente	29
1 Formale Strukturen	29
2 Hauptthema und Hauptmotive.....	34
2.1 Sehnsucht	34
2.2 Liebe	36
2.3 Sinneswahrnehmung	44
2.3.1 Haptisch-taktil	44
2.3.2 Visuell	47
2.3.3 Auditiv.....	52
2.3.4 Olfaktorisch.....	54
2.3.5 Gustatorisch.....	58
2.3.6 Ergebnisse	59
2.4 Körper	62
2.4.1 Physische Beschreibung.....	62
2.4.2 Architektonische Betrachtungsweise	66
2.4.3 Landschaftliche Betrachtungsweise	69
2.4.4 Zergliedernde Betrachtungsweise	71
2.4.5 Magisch-medizinische Betrachtungsweise	73
2.4.6 Ergebnisse	76
2.5 Herz.....	77
2.6 Jagd	82
2.7 Handlungsort.....	88
2.7.1 Urbane Landschaft	88
2.7.2 Natur.....	92
2.7.3 Ergebnisse	96
2.8 Rechtliche Aspekte	99
3 Inhaltliche Strukturen	104
4 Stilmittel	109
4.1 Phonologische Figuren.....	109
4.2 Syntaktische Figuren.....	113
4.3 Morphologische Figuren.....	122
4.3.1 Wiederholungen	122
4.3.2 Wortspiele	129

4.3.3 Sonstige Figuren.....	137
4.3.4 Ergebnisse	141
4.4 Grafische Figuren.....	142
4.5 Semantische Figuren.....	143
4.5.1 Vergleiche	143
4.5.2 Symbole.....	148
4.5.3 Metaphern.....	158
4.5.4 Allusionen	163
4.5.5 Komik/Ironie	166
4.5.6 Sonstiges.....	168
4.6 Pragmatische Figuren.....	176
III Inkorporierte Textsorten.....	183
1 Hymnen und Gebete	183
1.1 An eine Gottheit.....	184
1.2 An vergöttlichte Personen.....	188
1.3 An eine Stadt/Gebet bzgl. des Erreichens einer Stadt.....	191
1.4 Ergebnisse	195
2 Klagen.....	196
2.1 Äußerungsformen	196
2.2 Pessimistische Literatur	199
2.3 Totenklagen.....	199
2.4 Ergebnisse	202
3 Beschwörungen	203
4 Ritualanweisungen.....	208
5 Rangstreitgespräche.....	210
6 Lehren.....	213
IV Die formprägende Verlautbarungssituation	219
1 Zeitliche Einordnung	219
2 Aufführungspraxis	229
3 Verwendungssituation	236
V Ergebnisse	243
VI Appendices.....	246
A Darstellungsverzeichnis.....	246
B Abgekürzte Zeitschriften/Reihen/Nachschlagewerke.....	246
C Literaturverzeichnis	249
D Anhang.....	278
1 Quellen.....	278
2 Liebesauffassung in Abhängigkeit vom Handlungsort.....	282
3 Verwendung von <i>mrw.t</i>	287
4 Interaktionspartner und Inhalte der textinternen Reden.....	289
5 Beschreibungen und Auswirkungen der sinnlichen Wahrnehmung.....	290
6 Wortschatz syllabisch geschriebener Lexeme nichtägyptischer Provenienz.....	294
7 Vergleiche	296
8 Belegstellen der herausgearbeiteten Stilmittel.....	300

I Grundlagen

1 Einführung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit einer Textgruppe, die innerhalb der ägyptologischen Fachwelt bereits bekannt ist und in vielerlei Hinsicht bearbeitet wurde. Es handelt sich um die Liebeslieder, die bisher nur aus einem begrenzten Zeitraum, vom Anfang der 19. bis zur Mitte der 20. Dynastie, und lediglich aus dem thebanischen Ort mit Sicherheit belegt sind. Die Liebeslieder sind zumeist sehr kurze Texte, die teilweise zu Zyklen gruppiert oder unter einer Überschrift gesammelt worden sind. Das literarische Neuägyptische ist die Sprachform dieser Texte, die von der gesprochenen Alltagssprache abweicht und ein Kunstprodukt darstellt.

Es konnten 100 Lieder auf drei Papyri und 29 Ostraka ausfindig gemacht werden, wobei die Zuordnung von 35 dieser Lieder fraglich ist. Nur von zwei Liedern ist eine zweite Fassung bekannt. Da die Abtrennung einzelner, auf einem Objektträger vorkommender Lieder in den bisherigen Bearbeitungen teilweise unterschiedlich vorgenommen wurde, müssen zunächst das in dieser Arbeit verwendete Korpus festgelegt und die Gründe für die hier vorgenommenen Texttrennungen im folgenden Kapitel erklärt werden. Auf die einzelnen Lieder wird dabei in abgekürzter Form eingegangen, um die Arbeit übersichtlich zu halten. Dabei ist zu beachten, dass es sich bei den Liedern L76 bis L100 um Texte handelt, deren Bezeichnung als Liebeslied mit Unsicherheit behaftet ist.

Jedes Lied wird in Transkription und Übersetzung angegeben, wofür auf bereits umfangreiche Bearbeitungen und Analysen zurückgegriffen wurde. An erster Stelle stützt sich die Verfasserin auf das Werk von MATHIEU 1996, in dem ausführliche Kommentare zur Grammatik, Lesung und Interpretation gegeben werden, und auf die Untersuchungen von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009. Zudem war die Übersetzung von POPKO im TLA (Stand: 31. Oktober 2014) aufgrund der detaillierten Anmerkungen für das Verständnis einiger Stellen sehr bedeutend. Aufgrund der Fülle der bereits geleisteten Untersuchungen beschränken sich die hier gemachten Kommentare im Wesentlichen auf die Fälle, in denen die vorherigen Bearbeiter Unstimmigkeiten zeigen. An einigen Stellen wird daneben eine neue Interpretation gewagt. Es ist zu betonen, dass der Verfasserin dabei nicht an erster Stelle an grammatikalischer Deutung gelegen ist und diese hier nicht wiedergegeben wird. Vielmehr wird als Vorteil angesehen, dass die philologische Bearbeitung in diesem Sinn bereits in den oben genannten Ausarbeitungen vorliegt.

Eine nochmalige Übersetzung war von Nöten, da die sich aus der Arbeit ergebenden Kenntnisse sichtbar gemacht werden sollten. Bei der Übersetzung versucht die Verfasserin einerseits den formalen Aufbau des ägyptischen Textes zu wahren, sowie andererseits das Gedankengut sichtbar zu machen. Daher werden gewisse Phrasen eher wörtlich und nicht sinngemäß wiedergegeben. Ebenfalls darf nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich bei den Liebesliedern um poetische Texte handelt, was sich auch in der Übersetzung niederschlägt. Ein solcher „Spagat“ ist bspw. bei der Verbindung $jb=jr=k$ zu leisten, die als Ausdruck der Sehnsucht im Sinne von „*Ich sehne mich nach dir.*“ dient. Da jb jedoch als Leitmotiv fungiert, das einzelne Verse miteinander verbindet, wird die Variante „*Mein Herz sehnt sich nach dir.*“ gewählt.

Die Texte befinden sich in einem separaten Band, um das Händeln mit dem Textkorpus und den theoretischen Grundlagen zu vereinfachen. Um die Poetizität jedes einzelnen Textes darzustellen, wurden die Texte in Versform wiedergegeben und soweit es der Erhaltungszustand zulässt, die Beziehung der einzelnen Verse zueinander durch Einrückung kenntlich gemacht. Der Übersetzung folgt zudem immer ein Abschnitt, in dem der formale, inhaltliche und

stilistische Aufbau näher erläutert wird. Die angegebenen Stilistika verstehen sich als kurze Zusammenfassung der Ergebnisse, die im Hauptband ausführlich erläutert werden. Für weitere Informationen muss daher unter dem jeweils angegebenen Stilmittel nachgeschaut werden. 13 Liedern (L1–L7, L17, L25–L26, L40–L42) ist aufgrund ihres guten Erhaltungszustandes und ihrer Textlänge eine Tabelle beigelegt worden, die den komplexen Aufbau anschaulich wiedergeben soll.

Die Beliebtheit der Liebeslieder gründet sich zum einen auf ihr noch heute gültiges und nachvollziehbares Thema der Liebe. Zum anderen basiert diese auf dem immer wieder in der Literatur erwähnten qualitätsvollen sprachlichen Aufbau. Nach der Vorstellung der bestehenden Quellen wird zunächst gezeigt, auf welche Schwerpunkte sich die bisherigen Untersuchungen zu den Liebesliedern konzentrieren. Der Forschungsstand wird als Ausgangspunkt genommen, um die bis jetzt bestehende Forschungslücke sichtbar zu machen, deren Schließung sich diese Arbeit zum Ziel gesetzt hat. Die dafür herangezogene Methodik wird daraufhin erläutert. Nachdem die Grundlagen offengelegt wurden, folgt der zweite Teil dieser Arbeit, der sich mit der Analyse der textkonstitutiven Elemente beschäftigt und die Charakteristika dieses Korpus darstellt. Danach werden die Liebeslieder sowohl in ihrem textlichen als auch historisch-kulturellen Kontext betrachtet. Die Arbeit wird durch eine Abschlussbetrachtung abgerundet, um die gewonnenen Erkenntnisse zusammenzufassen und einen Ausblick auf zukünftige Bearbeitungen zu geben.

2 Quellen

Bei Sichtung der ägyptologischen Studien zu den Liebesliedern fällt auf, dass die Quellenbasis und somit auch die Liedanzahl verschieden angegeben werden.¹ Diese Diskrepanz kann jedoch nicht nur durch neu aufgefundene Ostraka erklärt werden. Auch bereits bekannte Texte wurden unterschiedlich klassifiziert, so zum Beispiel oGardiner 339, das bei FOX 1985 als ein verwandter Text der Liebeslieder aufgenommen,² von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009 aber in das Korpus der Liebeslieder einbezogen wurde. Die ungewisse Zuordnung einiger Texte ist dadurch begründet, dass die Liebeslieder die Form und den Inhalt anderer Textsorten anzunehmen vermochten.³ Zudem erschweren die teilweise starken Zerstörungen eine Analyse der Texte. Dies hat zur Folge, dass die Liedabtrennungen von den Bearbeitern unterschiedlich vorgenommen wurden und eine genaue Liedanzahl damit nicht angegeben werden kann. Dabei handelt es sich um 17 Quellen, deren einerseits guter Erhaltungszustand eine genaue Analyse erlaubt, sodass die Zuordnung in dieses Korpus sichergestellt werden kann. Andererseits weisen Betitelung oder prägnante Textpassagen auf Liebeslieder hin. Sie umfassen nach der hiesigen Betrachtung insgesamt 75 Lieder. Zudem werden Texte auf zwei weiteren Papyri und zwölf Ostraka einbezogen, deren Aufnahme in das Korpus aufgrund einzelner Textpassagen möglich ist. Untenstehend wird dargelegt, welche Begriffe und Phrasen auf eine solche Zuordnung hindeuten. Da sie allesamt sehr fragmentarisch sind, lässt sich nur feststellen, dass es sich um mindestens 25 Lieder handelt. Die Unterschiede in den Liedabtrennungen zu anderen Bearbeitern und die Gründe für die hier vorgenommenen werden im Anhang erläutert.⁴

Wenige Unstimmigkeiten bereitet die Datierung der Liebeslieder, deren Niederschrift in der 19./20. Dyn. stattfand.⁵ Einheitlichkeit zeigen die Texte auch in Bezug auf ihren Herkunftsort, da sie mit großer Wahrscheinlichkeit fast alle aus dem thebanischen Raum, vor allem aus dem Ort Deir el-Medina stammen.

2.1 Papyri

Der pChester Beatty I (pCB I) stammt aus einem Familienarchiv, das literarische Texte, Rituale, Traumdeutungen, Beschwörungen, Briefe, Notizen, Hymnen und medizinische Texte enthielt.⁶ 1928 wurde er in einem Grab in Deir el-Medina gefunden.⁷ Der Schreiber der Liebeslieder schrieb nach GARDINER auch den Hymnus auf Ramses V., den dieser Papyrus neben der „Erzählung von Horus und Seth“ und zwei Aktennotizen enthält. Der Hymnus und die 17 Liebeslieder stammen demnach aus derselben Zeit. Die Lieder der Sektion C auf dem Verso bestehen

¹ Am deutlichsten wird der Unterschied bei einem der neueren Arbeiten zu den Liebesliedern. Während MATHIEU 1996 in seiner Arbeit zwölf Quellen mit insgesamt 70 Liedern heranzieht, geht GUGLIELMI 1996a von 19 Quellen aus, die mit großer Sicherheit Liebeslieder enthalten. Hinzu kommen ihrer Meinung nach zwei Ostraka, deren Zuordnung fraglich sei. MATHIEU 1999, 99 nennt dann drei Papyri und 19 Ostraka. Die Bearbeitung von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009 umfasst dagegen 24 Quellen, die eine Gesamtliedanzahl von 95 Liedern ergeben.

² FOX 1985, 348 f.

³ S. III Inkorporierte Textsorten.

⁴ Anh. 1: Quellen.

⁵ Eine umfangreiche Analyse wurde bisher lediglich für pBC I, pH 500, rt., pT Cat. 1966, rt., pDeM 43 und für die Kairener Liebeslieder vorgenommen. Dennoch ist es aufgrund der Paläografie und der verwendeten Sprachstufe sehr wahrscheinlich, dass auch die anderen Quellen in diese Zeit datieren; vgl. MATHIEU 1996, 22, der diese Datierung für alle Ostraka angibt.

⁶ Zu den Besitzern des Archivs und den dazugehörigen Papyri s. PESTMAN 1982, 155–172.

⁷ S. POSENER, in: ČERNÝ 1978, VIII und KOENIG 1981, 41 f.

aus einem Zyklus von sieben mit Verspunkten markierten Texten, in denen abwechselnd der Mann und die Frau ihr Liebesleid klagen. Sie sind mit *ḥ3.t-ꜥ m r3.w n.w t3 šmh.t-jb ʿ3.t* „Anfang der Sprüche der ‚Großen Herzensfreude‘“ überschrieben. Hinzu kommen drei Liebeslieder auf dem Verso der Sektion G, die die Aufforderung der Frau an ihren Geliebten enthalten, zu ihr zu eilen. Diese Texte beginnen alle mit *ḥnr-n=j-jwi=k mj* „Ach kämest du doch wie“ und werden modern als „Drei Wünsche“ bezeichnet. Weitere Lieder befinden sich nach der „Erzählung von Horus und Seth“ auf dem Recto. Sie weisen ebenfalls Verspunkte und die Überschrift *ḥ3.t-ꜥ m t(3)s.y ndm* „Beginn einer lieblichen Komposition“ auf. Obwohl in vier dieser Lieder das ersehnte Eintreten des Mannes in das Haus der Geliebten thematisiert wird, zeigen diese sieben Texte dieses Zyklus keine eindeutige thematische Verbindung.

Die Handschrift des aus Theben⁸ stammenden pHarris 500 (pH 500) datiert nach MÖLLER in die späte Regierungszeit Sethos‘ I. bzw. in die frühe Phase Ramses‘ II.⁹ Spuren eines früheren Textes zeigen, dass der Papyrus ein Palimpsest ist. Auf dem Recto befinden sich 16 Liebeslieder, von denen die ersten acht (L18–L25) keinen übergeordneten Titel enthalten. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass dieser vorhanden war und aufgrund des zerstörten Anfangs nicht überliefert ist. Die darauffolgenden acht Lieder (L26–33) sind mit *ḥ3.t-ꜥ m ḥs.t šmh.t-jb* „Anfang des Liedes der ‚Herzensfreude‘“ betitelt. Diesem Komplex von Liebesliedern folgt das „Harfnerlied von Antef“, dem sich wieder drei Liebeslieder (L34–L36) mit dem zuvor genannten Titel und zwei sehr kurze, stark fragmentarische Lieder (L37–L38) anschließen. Das Verso enthält die Erzählung von der „Einnahme von Joppe“ sowie das „Prinzenmärchen“.¹⁰

Der heute sehr fragmentarisch erhaltene pTurin Cat. 1966 (pT Cat. 1966) weist neben administrativen Notizen drei aus der 20. Dynastie stammende Liebeslieder auf,¹¹ deren Titel nicht überliefert ist. Da in den Liedern der Baum als lyrisches Ich¹² auftritt, werden sie als „Baumgartenlieder“ bzw. „Les arbres de l’amour“ in den wissenschaftlichen Bearbeitungen bezeichnet. Daneben gibt es mehrere Fragmente, deren Anordnung zueinander und deren Liedanzahl unsicher sind. Die erhaltenen Begriffe und Phrasen sind jedoch typisch für das Vokabular der Liebeslieder.

Der sehr fragmentarische und mit Verspunkten versetzte ramessidische Text auf dem pDeir el-Medina 43 (pDeM 43) weist große Lücken auf. Aufgrund seines Erhaltungszustands ist die Zuordnung zu den Liebesliedern fraglich. KOENIG¹³, der den Papyrus edierte, stellte inhaltliche Gemeinsamkeiten mit den Liebesliedern fest und auch KITCHEN¹⁴ nahm ihn in seiner Anthologie zur ägyptischen Poesie auf. MATHIEU weist dagegen nur in seiner Einleitung auf seine Existenz und seinen vermutlichen Inhalt hin.¹⁵ Sowohl die beschriebene festliche Stimmung als auch die Fahrt in die Natur sind Berührungspunkte mit den Liebesliedern.

⁸ Für nähere Angaben vgl. die Anmerkungen von GRANDET 1994, 15, n. 46.

⁹ MÖLLER 1920, 42 f.

¹⁰ Überlegungen bezüglich des Zusammenhangs der Texte auf einem Papyrus werden in IV Die formprägende Verlautbarungssituation angestellt.

¹¹ Auf dem Verso wird das Regierungsjahr 6 genannt, das Ramses IV. zugeschrieben wird. MÜLLER 1899, 38 datiert die Lieder an den Anfang der 20. Dynastie.

¹² Aufgrund des künstlerischen Aufbaus handelt es sich bei den hier bearbeiteten Texten um Gedichte, weshalb die Bezeichnung „lyrisches Ich“ Anwendung findet.

¹³ KOENIG 1985, 71–73.

¹⁴ KITCHEN 1999, 415.

¹⁵ MATHIEU 1996, 19 f.

Ein unvollendeter, allerdings aus Memphis stammender Text befindet sich auf dem Verso des pAnastasi II (pA II, vs. von rt. V).¹⁶ Seine Zugehörigkeit zur Liebeslyrik kann aufgrund des enthaltenen Wortspiels und aufgrund seiner Prägnanz angenommen werden.¹⁷

2.2 Ostraka

Im Ägyptischen Museum Kairo werden 16 Liebeslieder aufbewahrt, von denen sich zwei fragmentarische Texte auf oCairo CG 25761 (oC CG 25761) befinden. Zwei Gruppen mit jeweils sieben Liedern,¹⁸ die als Palimpsest über die „Lehre eines Mannes für seinen Sohn“ geschrieben wurden, wurden auf ein Ostrakon mit der Inventarnummer oCairo CG 25218 + oDeM 1266 (oC CG 25218 + oDeM 1266) geschrieben. Die erste Gruppe zeigt einen chronologischen Ablauf, in dem die anfängliche Sehnsucht nach der geliebten Person durch die räumliche Trennung überwunden wird und zur körperlichen Nähe führt. Die zweite Gruppe dieser Liebeslieder bildet einen thematischen Zusammenhang. Mit Ausnahme des ersten Liedes, dessen Anfang zerstört ist, beginnen alle Texte mit *hnr-n=j* „*Wäre ich doch; Würde mir doch gehören*“.

Der Herkunftsort von oC CG 25761 ist der Hathor-Tempel von Deir el-Medina.¹⁹ Dagegen befanden sich oC CG 25218 + oDeM 1266 sowie weitere zu diesem Gefäß gehörige Fragmente und andere Ostraka im „Grand Puits“ dieser Stadt.²⁰ Zweifellos können davon oDeM 1078, oDeM 1079 sowie oDeM 1636, das teilweise eine inhaltliche Parallele zu oDeM 1635 + oTurin CG 57319 (oDeM 1635 + oT CG 57319) darstellt, in das Korpus der Liebeslieder eingeordnet werden. Die Zuordnung anderer Ostraka ist jedoch fraglich, da sie sehr fragmentarisch sind und für diese Textsorte ungewöhnliche Phrasen sowie Begriffe enthalten:

oDeM 1646 (L79–L80): Der Text auf diesem Objekt wurde bereits von POSENER und dann später in der Arbeit von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ als Liebeslied klassifiziert.²¹ Der Unterschied zu den anderen Texten besteht nicht nur in einem teils anderen Vokabular und unbekannt Phrasen, sondern auch in einem anderen Sprachstil. Während der Geschlechtsakt sonst umschrieben wird, nimmt das Wort *mtw.t* „*Samen; Sperma*“ in L80 direkt darauf Bezug. Daneben werden für die Liebeslieder aber auch typische Themenschwerpunkte aufgegriffen. Die von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ in Fragment 1, Zeile 1 (L79) ergänzte Gruppe [*wpi*].*t-n=f r3=st* „*die für ihn ihren Mund öffnete*“²² erinnert an den Beginn der „Baumgartenlieder“. Ferner weisen die in der nächsten Zeile hintereinander auftretenden Begriffe [*wr*]š *m-s^cm.w mr[w.t]* „*den Tag verbringen mit s^cm-Fischen. Liebe*“ auf den Ton der Liebeslieder. Der Beginn von L80 (*p3y=j-hnms* „*mein Freund*“) findet sich auch in L81. *hnms* kommt zudem als Bezeichnung für den *sn* auch am Textende von L10 vor. Daneben tritt das hier angedeutete Motiv der Stockschläge (*h^c m-h.t=f-hwi* „*standen in/mit seinem geschlagenen Leib*“) in Zusammenhang mit geschlechtlicher Vereinigung (*snsn-n=f* „*gesellte/n sich zu ihm*“; *mtw.t=f* „*sein Sperma/Samen*“) ebenfalls in L21 auf. Die Zuweisung von Schuld (*n-bt3=w* „*sie machten sich nicht schuldig*“) wird zudem in anderen Liebesliedern aufgegriffen.²³

¹⁶ Für Saqqara als Herkunftsort des Papyrus s. GARDINER 1937, XIII.

¹⁷ S. den ausführlichen Kommentar bei MORENZ 1999, 19–26; vgl. DUQUESNE 1998, 136.

¹⁸ MÜLLER 1899, 41.

¹⁹ ČERNÝ 1935, 80.

²⁰ POSENER 1972, 43.

²¹ POSENER 1934, 91 f.; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 136 f.; 153 f.; 169 f.; 181 f. und 216 f.

²² LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 181.

²³ S. II. 2.8 Rechtliche Aspekte.

oDeM 1647 (L81–L82): Für den Textanfang s. die Ausführung zu L81. Die Beschreibung der *sn.t* in L82 ähnelt dem Ton der Liebeslieder. Zudem könnten die erhaltenen Textstücke den gleichfalls in anderen Liedern auftretenden Wunsch des Mannes andeuten, mit der Geliebten zu fliehen.

oDeM 1648 (L83–L84): L84 kann aufgrund des Textbeginns *sn.t-jy[.tj]* „die Geliebte ist gekommen“ (s. auch L50 und L61) in dieses Korpus aufgenommen werden. Des Weiteren spielt der hier erwähnte Kanal mehrmals in den Liebesliedern eine Rolle. Von den anderen Textfragmenten (L83) ist lediglich die Erwähnung von Heilmitteln mit den Liebesliedern vergleichbar. Eine Darstellung der Frau als fruchtbares Feld, wie sie hier auftreten könnte, findet sich in dieser Form sonst nicht in den Liebesliedern. Das Motiv fand jedoch Eingang in L35 und L45.²⁴

oDeM 1650 (L85–L89): Der mehrmals auftretende Liedanfang *gmi.n=j-sn.t* „Ich fand die Liebste“ macht eine Zuordnung der Texte zu den Liebesliedern plausibel.²⁵

oDeM 1651 (L90–L91): Die Texte sind sehr fragmentarisch. Das erwähnte Aufgehen der Sterne in L90 könnte wie in L1 als Metapher für die gottesähnliche Geliebte aufgefasst werden. Es wäre möglich, dass L91 eine Beschreibung des Erscheinungsbildes der *sn.t* enthalten hat.²⁶ Die hier erwähnte Vernachlässigung (*mkh3*) findet sich auch in anderen Liebesliedern in Verbindung mit dem Äußeren als Zeichen der Liebesehnsucht.

oDeM 1652 (L92–L93): Nur sehr wenig Text ist erhalten. Die Fische (*rm.w*) in Kombination mit dem genannten Gelösten (*sfh.y[t]*) könnten auf die in den Liebesliedern oft vorkommende Geliebte als Fisch- und Vogelfängerin (*wh^c.w*) hinweisen. Ebenso lassen sich für die erwähnten Kinder, die Schminke sowie für das Motiv des Suchens Parallelen in den anderen Texten finden.

oDeM 1653 (L95): Eine Transformation in ein Tier wäre zumindest aus L10 bekannt. Gleichfalls tritt das hier erwähnte Siegel in Verbindung mit der Liebe in L13 und L70 auf.

oDeM 1716 (L96): Wiederum ist sehr wenig Text erhalten. Die wenigen Reste (*rš.wt* „Freude“, *h^hj* „suchen“, *jwn{n.tj}* *n šnj* „Haarfarbe“, *mrw.t=k* „deine Liebe“) lassen jedoch einen Vergleich mit den anderen Liebesliedern zu.²⁷

oDeM 1733 (L97): Der sehr kurze, fragmentarische Text hat mit den Liebesliedern lediglich den Wunschtenor gemeinsam. Er wurde daher von MATHIEU²⁸ als ein mögliches Liebeslied identifiziert und von KITCHEN²⁹ in seiner Sammlung der Liebeslieder aufgeführt.

Daneben sind fünf weitere Ostraka erhalten, die unbestritten ein Liebeslied enthalten. Es handelt sich dabei um oBorchardt 1 (oB 1), auf dem sich – neben einem Liebeslied mit den dafür typischen Motiven der Trunkenheit und des Wunsches nach dem Kommen der geliebten Person – ein Hymnus befindet. Das oTurin CG 57367 (oT CG 57367) ist zwar sehr fragmentarisch, aber die erhaltenen Phrasen zeigen, dass der Text eine Parallele zu dem Liebeslied auf oB 1 darstellt. oÄMUL 1896, das aus Theben stammt, enthält ein fast komplettes Liebeslied, dessen Bedeutung im Einzelnen noch unklar ist.³⁰ Die Beschreibung des Auffindens der Geliebten weist den Text als Liebeslied aus. Zudem kann oNash 12 (oN 12) hier eingeordnet werden, das

²⁴ S. II. 2.4.3 Landschaftliche Betrachtungsweise.

²⁵ Daher auch von MATHIEU 1996, 119 und von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 215 f. in das Korpus der Liebeslieder aufgenommen. S. auch LANDGRÁFOVÁ 2008, 74–78.

²⁶ Für die gottesgleiche Auffassung der Liebenden s. III. 1.1 An eine Gottheit.

²⁷ Zuordnung zu den Liebesliedern durch MATHIEU 1993, 341.

²⁸ MATHIEU 1993, 344.

²⁹ KITCHEN 1999, 418 f.

³⁰ Die umfassende Bearbeitung des Stückes ist von FISCHER-ELFERT geplant. S. Anmerkungen dazu von POPKO, in: TLA.

mehrere für die Liebeslieder spezifische Themenbereiche abdeckt. Das im Tal der Könige gefundene oBTdK 734 enthält ein weiteres Liebeslied. Neben eindeutigen Standardphrasen enthält es eine Phrase, die für die Liebeslieder untypisch ist. Dieses Objekt wurde in einer Hütte zusammen mit Skizzen und einer Strichliste gefunden. Nicht zweifelsfrei konnte dieser Hütte eine Stele zugeordnet werden, die einem Mann namens Nachtamun, Sohn des Hay, gehörte und der nach DORN als Schreiber des Liebeslieds in Betracht käme.³¹

Aus dem Tal der Könige stammen vier Ostraka, deren Erhaltungszustand keine eindeutige Identifizierung des Textes zulässt. DORN, der diese Texte herausgab, schlägt eine Zuweisung zu den Liebesliedern vor.³² Dazu gehört oBTdK 779, das wenige Zeichenreste enthält, deren Lesung zum Großteil unsicher ist. Sowohl *ndm* „angenehm“ und *bnr* „süß“ als Marker der wohlthuenden Liebe in den Liebesliedern als auch der Verweis auf die häufige visuelle Wahrnehmung durch *m33* „sehen“ sind in ihrer Lesung fraglich. Aufgrund dessen wird dieses Ostrakon nicht weiter in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt. oBTdK 780 enthält einen besser lesbaren Text, der wohl von einem Schüler stammt. Hier wird eine männliche Person in der 2. Pers. Sg. angesprochen. Die Erwähnung von süßen Blumen, Rindern und Geflügel könnte auf das festliche Zusammensein der Liebenden hindeuten. Von oBTdK 781 ist der Textbeginn mit großen Lücken erhalten, sodass eine Einordnung nicht mit Sicherheit vorgenommen werden kann. Gegen ein Liebeslied spricht, dass keine der Phrasen Parallelen zu den anderen Texten aufweist. Nach DORN lässt lediglich die erste Zeile *n3-bhs.w-ndm.w-hrw* „die Kälber, angenehm an Stimme“ an Liebesdichtung denken.³³ Die Kälber könnten auf ein Zusammensein der Liebenden in der Natur hindeuten. Allerdings treten sie in keinem weiteren Text auf. Stattdessen wird in großer Zahl auf Vögel und Fische Bezug genommen, wozu sich die Bezeichnung der *sn.t* als *wh^c.w* „Fisch- und Vogelfängerin“ einreicht. Als Letztes wird oBTdK 782 aufgelistet, von dem lediglich *m-dj-hbb* „mit einem Myrrhegefäß“ auf dem Recto und *ndm-jb* „angenehm an Herz“ auf dem Verso erhalten sind. Das Myrrhegefäß wird in den Texten sonst nicht erwähnt.³⁴ Eine Zuordnung zu den Liebesliedern ist zu spekulativ, sodass dieses Ostrakon nicht als Quelle für die vorliegende Arbeit herangezogen wurde.

Des Weiteren enthält sowohl das in Luxor gekaufte oGardiner 186 (oG 186)³⁵ als auch das aus Theben stammende oGardiner 304 (oG 304)³⁶ ein Liebeslied, das zwar fragmentarisch ist, aber typische Phrasen und ein charakteristisches Vokabular enthält. Dagegen bereitet die Einordnung von oGardiner 339 (oG 339), das ebenfalls dem Ort Theben zugeordnet werden kann, Schwierigkeiten. Es ist nach GUGLIELMI aus dem Korpus der Liebeslieder auszusondern.³⁷ Während dieses Ostrakon bereits von FOX unter „Verwandte Texte“ eingeordnet wurde,³⁸ tritt es in den neueren Bearbeitungen als Quelle für die Liebeslieder auf.³⁹ Für eine Zuordnung zu den Liebesliedern sprechen der Liedanfang *gmi=j-sn(t)* „Ich fand die Liebste“, die freudige

³¹ DORN 2011, 36. Nachtamun, Sohn des Hay, war Arbeiter der rechten Mannschaftshälfte. Seine Erwähnung auf mehreren Ostraka und im Grab seines Vaters belegt seine Tätigkeit in der Mitte der 20. Dynastie, siehe dazu DORN 2011, 287 mit Anm. 746.

³² DORN 2011, 470 f.

³³ DORN 2011, 471.

³⁴ Diese Phrase taucht auf oMichaelides 55 auf, das hier jedoch aus dem Korpus der Liebeslieder ausgeklammert wird. S. u.

³⁵ LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 230.

³⁶ ČERNÝ – GARDINER 1957, V.

³⁷ GUGLIELMI 1996a, 340.

³⁸ FOX 1985, 348 f.

³⁹ MATHIEU 1996, 115 f.; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 146 f.

Stimmung aufgrund des Zusammenseins und die Erwähnung von *wh^c* „Fisch- und Vogelfänger“. Ferner kann oDeM 1079 herangezogen werden, dessen Inhalt zu den Zeilen 2–6 von oGardiner 339 passt, sodass zwei Versionen des Liebesliedes vorliegen.

Unklarheiten über den Herkunftsort⁴⁰ und die Einordnung in das Korpus der Liebeslieder birgt aufgrund des fragmentarischen Zustands ferner oMichaelides 55, das zwar von KITCHEN,⁴¹ aber nicht mehr von MATHIEU und LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ in das Korpus der Liebeslieder aufgenommen wurde. Aufgrund fehlender Gemeinsamkeiten zu den anderen Liebesliedern wird dieser Text nicht berücksichtigt. Außerdem bereitet oMichaelides 86 (oM 86) Probleme bei der Textklassifizierung, da es für die Liebeslieder unerwartete Phrasen enthält. Während die Erwähnung eines Festes zur teils festlichen Stimmung in den Liebesliedern passt, ist der hier genannte Gott Wenennefer in diesem Korpus sonst nicht belegt. Zudem wäre der Vergleich *mj-hty(.t) r-hh* „wie die Kehle zum Hals“ untypisch für die Liebeslieder, um damit die Verbundenheit der Liebe zum Körper auszudrücken.⁴² Dagegen steht der angedeutete Wunsch, die angesprochene Person täglich zu sehen, im Einklang mit diesem Korpus.

Schließlich kann das fragmentarische oPrag NpM P 3827 (oP NpM P 3827), dessen Herkunftsort unbekannt ist, nicht mit Sicherheit diesem Korpus zugeordnet werden. Die vermeintliche Einordnung beruht auf der Erwähnung einer *sb3(.yt)-ḥnh.t* „die lebendige Sternenhafte“, die in Verbindung mit der Beschreibung der Geliebten als Sothis in L1 stehen könnte. Außerdem scheint das Thema des Suchens der geliebten Person angedeutet zu sein. Insgesamt ergeben sich somit 14 Ostraka, die für die Studien dieser Arbeit berücksichtigt werden können und die noch einmal im Anhang zusammengefasst dargestellt sind.⁴³

⁴⁰ GOEDICKE – WENTE 1962, 8 vermuten Deir el-Medina.

⁴¹ KITCHEN 1999, 418 f.

⁴² So schon LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 148.

⁴³ Anh. 1 Quellen.

3 Forschungsgeschichte

Die Beliebtheit der Liebeslieder für die moderne Forschung zeigt sich darin, dass sie auf eine über 130-jährige Rezeptionsgeschichte zurückblicken.⁴⁴ Zudem wird die Bekanntheit der Texte aus den zahlreichen verschiedensprachigen Anthologien ersichtlich.⁴⁵

Die Studien zu den Liebesliedern befassen sich u. a. mit der Genderdebatte⁴⁶, den Gemeinsamkeiten zum „Hohelied“⁴⁷, dem Vokabular⁴⁸ und der Struktur⁴⁹. Ferner gibt es Untersuchungen zu speziellen Themen wie z. B. die von ALBERS, deren angewandte Methode allerdings nicht tragbar ist.⁵⁰

Ein besonderes Interesse fanden die Liebeslieder jedoch aufgrund ihrer Thematik, weshalb sie vielfach für Bearbeitungen zur Sexualität verwendet wurden.⁵¹ Daneben steht der gesellschaftliche und historische Hintergrund, der zur Entstehung dieser Texte führte, im Fokus vieler der Studien. Zunächst wurde die 18. Dynastie, aber insbesondere die Amarnazeit als Voraussetzung angenommen mit der Begründung, dass diese Zeit zu einem Bedürfnis nach der Entwicklung gefühlsbetonter intimer Texte im Neuen Reich geführt habe.⁵² Im späteren Forschungsverlauf wurde diese Haltung jedoch verworfen. Vielmehr lag die Betonung der Liebeslieder auf längst bekannten, mündlich tradierten Texten, die erst später ihre schriftliche Niederlegung erfahren haben.⁵³ Der These, die Liebeslieder seien ursprünglich eine mündliche Gattung gewesen, widerspricht dann aber in neuester Zeit SIMON. Sie räumt ebenfalls die Möglichkeit ein, dass

⁴⁴ Die früheste Auseinandersetzung mit den Liebesliedern fand 1874 durch GOODWIN statt, der die Liebeslieder auf pH 500 bearbeitete. Er erkannte bereits den poetischen Stil der untersuchten Texte (GOODWIN 1874, 2). Ihm folgte zwei Jahre später CHABAS 1876, 151–156.

⁴⁵ Anthologien mit Literaturgattungen unterschiedlicher Thematik sind u. a.: SIMPSON 2003, 307–331; FOSTER 2001, 17–31; HORNING 1990, 147–162; KITCHEN 1999, 315–420; FOSTER 1995, 162–166; GILBERT 1943, 41–82. Anthologien, die sich nur mit dem Thema der Liebe beschäftigen, sind u. a.: CHABAS 1876, 151–156; SCHOTT 1950; FOSTER 1992; SCHROTT 2010; CIAMPINI 2005; BRUNSCH 2003; FOLCH 1997; LLAGOSTERA CUENCA 1995; STOCK – DE RACHEWILTZ 1978.

⁴⁶ Mit der unterschiedlichen sprachlichen Gestaltung der Lieder mit einem männlichen und einem weiblichen lyrischen Ich beschäftigen sich u. a. SWEENEY 2002, 27–50 und LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, bes. 29–50.

⁴⁷ MÜLLER 1899, 8 bemerkt zu den Gemeinsamkeiten zwischen dem „Hohelied“ und den ägyptischen Liebesliedern, dass sie sich nur in der äußeren Form, d. h. im *Parallelismus Membrorum*, finden lassen. Andere Arbeiten zeigen jedoch weitere gemeinsame Elemente auf; s. WHITE 1978; FOX 1985; VERNUS 2005, 150–162; LOPRIENO 2005, 105–135.

⁴⁸ Z. B. ISRAELIT-GROLL 1992, 229–234; KRAUSS 1993, 73.

⁴⁹ S. I. 4 Zielsetzung und Methodik.

⁵⁰ ALBERS 2009, 8–20 versucht hierbei, den lautsymbolischen Zusammenhang zwischen der Artikulationsstelle und der Maat-Haltigkeit in den Sprüchen der „Großen Herzensfreude“ herauszustellen. Zu ihrer Methodik s. ALBERS 2008, 36–50; vgl. die Rezension von SCHNEIDER 2008.

⁵¹ Z. B. MANNICHE 1988; BAKOS 2002, 20–22; MYSLIWIEC 2004, 116–120; MOERS – MÜNCH 2005, bes. 141–147; DuQUESNE 2005, 7–24; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 23–89. Zudem boten sich die Liebeslieder für eine Untersuchung über die Himmelsdarstellung (MARAVELIA 2003, 79–112; MARAVELIA 2006, bes. 276–287) an.

⁵² SCHOTT 1950, 25. Differenziertere Erkenntnisse über den literargeschichtlichen Hintergrund der Liebeslieder gibt HERMANN 1955, 9–64 einige Jahre später. Diese sieht er in der subjektiven Sprachäußerung, die sich durch die persönlichen Gebete, vor allem durch Hathorlieder als ehemalige Kulthymnen, äußere. Während die Kunst schon länger die Liebe zu Tier und Mensch darstelle, werde seiner Meinung nach in der 18. Dynastie unter Hatschepsut der Weg für eine Liebesdichtung geöffnet. Die eigentliche Voraussetzung bilde aber die Zeit unter Echnaton, in der persönliche Gefühle des Königshofes ganz öffentlich gezeigt würden. Nachdem die Regierung dieses Herrschers zusammengebrochen war, bliebe diese Haltung bewahrt. Sie hätte sich in die Literatur zurückgezogen, während die Liebenden dieser Texte in die Einsamkeit des Gartens flüchteten. Auch VERNUS 1993, 15 f. sieht in dem Milieu der 18. Dynastie den Ausgangspunkt der Liebeslieder.

⁵³ Z. B. BAINES 1996, 166 f. Zuletzt von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 85; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ. 2015, 19 und KÖPP-JUNK 2015, 37 aufgegriffen.

Motive mündlich überliefert und die Texte dann in der Ramessidenzeit konzipiert und schriftlich verfasst wurden.⁵⁴

Aufgrund der Fülle an einzelnen Studien zu diesen Texten wird im Folgenden übersichtshalber lediglich ein Abriss über die bisherigen Ergebnisse gegeben, die für diese Arbeit von Belang sind. Im Hinblick auf die Komplexität der Analyse der Liebeslieder kann MÜLLER mit seinem Werk von 1899⁵⁵ in vielen Punkten als Vorreiter angesehen werden, auch wenn seine Ansatzpunkte im späteren Forschungsverlauf häufig revidiert wurden. Von besonderem Interesse sind an dieser Stelle seine Anmerkungen zu Stil, Aufbau und Metrik der Liebeslieder. MÜLLER sah den Stil als einfach, nüchtern, klar und wenig stimmungsvoll an.⁵⁶ Dafür seien die Texte für ihn aber „voll von charakteristischem Witz der alten Niltalbewohner, epigrammatisch in Gedanke wie Form.“⁵⁷ Zudem schloss er aufgrund der Kürze, dass keine künstlichen rhetorischen Formen aufzufinden seien.⁵⁸ Erst 1955 wurde von HERMANN festgestellt, dass es sich bei den Liebesliedern um Texte mit „mannigfaltigen sprachlichen Hilfsmitteln [handelt, die] [...] zuvörderst in der ‚inneren Form‘, d. h. in der Gehalt und Gestalt vereinigenden Struktur[,] [wirken würden]“⁵⁹. Auf den stilistischen Aufbau der Liebeslieder gingen im weiteren Verlauf vor allem GUGLIELMI und LANDGRÁFOVÁ intensiver ein.⁶⁰

Weiterhin fällt bei MÜLLER auf, dass er bereits zu diesem frühen Zeitpunkt versuchte, Stilunterschiede hervorzuheben, die er allerdings allein an der Thematik festmachte. Handelt es sich bei der sprechenden Person nach Ausweis des Themas um eine „Bäuerin“⁶¹, so rechnete er dies dem einfachen Stil, dem Volksstil, zu. Zum höheren Stil⁶² zählte er die „Gartenlieder“⁶³ des pT Cat. 1966, da eine besser begüterte Frau als in den anderen Liedern beschrieben werde und genaue, wenn auch spärliche, Naturbeobachtungen auftreten würden.⁶⁴ Die Stilfrage beantwortete SCHOTT dagegen viele Jahre später durch eine Untersuchung der in den Liebesliedern auftretenden Sprachregister. Neben der gewählten Sprache sei die einfachere, die volkstümliche, zu beobachten.⁶⁵ Ganz anders nahm sich GUGLIELMI der Frage an, indem sie sich an den Ordnungskriterien der Minnelieder und der petrarkistischen Dichtung orientierte. Die Nähe der Liebenden und die Ausdrucksweise der Körperlichkeit seien dabei die entscheidenden Kriterien, um den Stil der Liebeslieder festzustellen. Die Texte würden desto mehr zur niedrigeren Stilhöhe tendieren, je näher sich die Liebenden kommen.⁶⁶

Ein weiterer Ansatzpunkt, der in der Forschungsgeschichte der Liebeslieder immer wieder aufgegriffen, vertieft und von MÜLLER erstmals angesprochen wurde, ist die Metrik der Texte.

⁵⁴ SIMON 2013, 210.

⁵⁵ MÜLLER 1899, 3–7.

⁵⁶ MÜLLER 1899, 9.

⁵⁷ MÜLLER 1899, 9.

⁵⁸ MÜLLER 1899, 10.

⁵⁹ HERMANN 1955, 65.

⁶⁰ LÄ VI (1986) 22–41, hier 24 mit Anm. 22; 25 f. mit Anm. 38 und 51; 30 mit Anm. 93; 33 mit Anm. 124 s. v. Stilmittel (W. GUGLIELMI). Hier listet sie die verschiedenen Stilmittel auf und verweist bei einigen von ihnen (Zahlen- und Wortspiel, Priamel, Stichwortassoziation, Hyperbel und Amphibolie) auf die Liebeslieder. Zum Zahlenwortspiel s. auch GUGLIELMI 1984, 496–498 und 500–502. LANDGRÁFOVÁ 2008, 71–82 (hier zur Metapher und zur Parodie).

⁶¹ Damit ist die Fisch- und Vogelfängerin gemeint, die in mehreren dieser Lieder den Geliebten ergreift.

⁶² Diese Stilart wurde von MÜLLER 1899, 26 „Salonpoesie“ genannt.

⁶³ MÜLLER 1899, 26. Die Bezeichnung „Gartenlieder“ wurde von ihm geprägt und fand seitdem Eingang in die Forschung.

⁶⁴ MÜLLER 1899, 40.

⁶⁵ SCHOTT 1950, 13.

⁶⁶ GUGLIELMI 1996a, 335–337. Zur Entwicklung der Stilhöhen s. SCHLAFFER 1971, 124–132.

Nach MÜLLER beruhe diese auf vollbetonten Wörtern und dem *Parallelismus Membrorum*. Für ihn bestehen die Liebeslieder häufig aus vierversigen Strophen, die einen fünften Vers als Nachtrag enthalten können.⁶⁷ Er rief in seiner Publikation aufgrund der bisher mangelnden Forschung zu diesem Thema dazu auf, die ägyptische Metrik genauer zu untersuchen. Dieser Arbeit nahm sich dann ab den 60er-Jahren des 20. Jh. FECHT an, indem er seine Kola-Zählung an die Verse ansetzte.⁶⁸ Neben der teilweisen Missachtung der Verspunkte widerspricht der von ihm gemachte Aufbau oftmals den stilistischen Kriterien, die für FECHT ohnehin fakultative poetische Mittel sind.⁶⁹ Erst die komplexen Zahlenspiele bzgl. der Kola-Einheiten machen für ihn den eigentlichen künstlerischen Aufbau aus, da sie ansonsten nur den natürlichen Sprachrhythmus darstellen würden.⁷⁰ Dass die Gliederung der Texte nach Sinneinheiten und nach einem numerischen Prinzip sehr subjektiv ist, da sie nur auf dem Inhalt beruht, wird durch die unterschiedlich vorgenommene Strukturierung ein und desselben Textes von verschiedenen Bearbeitern deutlich.⁷¹ Auf die sprachlichen Kriterien stützt sich nicht nur die Untersuchung von FECHT, sondern auch die Analyse von ZEIDLER, der den Texten ein silben- oder morenzählendes Metrum zugrunde legte.⁷² Seine anfänglichen Forschungen, die nicht weiter betrieben worden sind, zeigen, dass die Anzahl der Moren durchaus für die Bildung des ägyptischen Verses von Bedeutung gewesen sein könnte.⁷³ Schwierigkeiten bei seiner Verfahrensweise ergeben sich jedoch durch die Bestimmung des z. T. unsicheren Vokalisationsmusters, wodurch nicht immer eine bestimmte Morenzahl pro Vers sicher angegeben werden kann.

Zuletzt widmete sich MATHIEU intensiv der Frage nach dem formalen Aufbau der Liebeslieder. In verschiedenen Aufsätzen,⁷⁴ in denen er Texte mit einem anscheinend metrischen Aufbau untersuchte, versuchte er zu zeigen, dass die Verspaare eine festgelegte Anzahl von Betonungen aufweisen. Die Regeln dafür sind allerdings mit denen von FECHT nicht identisch. Während FECHT den Satzakzent als dominierendes Element ansah, schien MATHIEU den Wortakzent im Sinn gehabt zu haben. Beiden ist demnach das akzentuierende Prinzip gemeinsam.

Das Versmaß der Liebeslieder, so stellte er heraus, bestehe aus einem Heptameter. Dieser werde durch vier akzentuierte Einheiten (Tetrameter) im ersten und drei akzentuierte Einheiten (Trimeter) im zweiten Vers gebildet. Daher nennt er diese Verspaare *distique heptamétrique*. Dieser

⁶⁷ MÜLLER 1899, 11. Nach SCHOTT 1950, 12 bestünden zumindest die Lieder des pCB C aus Vierzeilern, die mit einem Zweizeiler enden oder beginnen können.

⁶⁸ Bei einem Kolon handelt es sich um eine Sprechereinheit, die die kleinste Einheit darstellt. Jeweils eine Hebung und eine nicht näher zu bestimmende Anzahl von Senkungen machen das Kolon aus. Von Bedeutung ist hierbei der expiratorische Satzakzent. Nach FECHT besteht der Vers hauptsächlich aus zwei bis drei Kola. Ein- und Vierheber würden nur in seltenen Fällen auftreten. TACKE 2001, 147 zeigte allerdings, dass ein Kolon bzw. vier Kola keine Ausnahmefälle bei der Versbildung darstellen. Zu den Theorien von FECHT s. FECHT 1963, 54–96; FECHT 1964, 11–63; FECHT 1965, 10–32; FECHT 1965a, 13–38; FECHT 1970, 19–51 und LÄ IV (1982) 1127–1154 s. v. Prosodie (G. FECHT).

⁶⁹ FECHT 1963, 62.

⁷⁰ FECHT 1963, 62.

⁷¹ ASSMANN 1991, 902 strukturierte L4 in sechs Strophen, von denen die ersten fünf aus vier Versen und die letzte aus nur zwei Versen bestehen (4-4-4-4-4-2). FECHT 1963, 73 f. nahm dagegen sechs Strophen unterschiedlicher Länge an (2-5-2/-2-4-2), wobei jeweils zwei Verspaare eine längere Strophe einklammern. Anders ging KISCHKEWITZ 1976, 12 f. vor, die den Text in zwei Strophen à zwei Verse und vier Strophen à vier Verse unterteilte.

⁷² ZEIDLER 1996.

⁷³ ZEIDLER 1996, 5–7.

⁷⁴ MATHIEU 1988; MATHIEU 1990; MATHIEU 1994 und MATHIEU 1997.

Aufbau ist seiner Ansicht nach der Grund für bestimmte Stilmittel wie bspw. Ellipsen, Zusätze, Reduplikationen sowie Geminationen.⁷⁵

Problematisch ist jedoch einerseits seine methodische Herangehensweise, da vielfach von ihm Wörter bzw. Wortverbindungen je nach Position verschieden akzentuiert wurden; andererseits ist anzumerken, dass bestimmte Sprachelemente unabhängig von der Sprachgeschichte bei MATHIEU einen Akzent tragen.⁷⁶ Ferner lässt sich feststellen, dass MATHIEUS strikte Anwendung des Verspaares⁷⁷ nicht die Intention des ägyptischen Schreibers gewesen zu sein scheint, da es dadurch zu erheblichen inhaltlichen Verzerrungen kommen kann. Dass nicht nur Verspaare, sondern auch Einzelverse, Triplets und Quatrains als Strukturelemente für ägyptische Texte auftreten, wurde bereits von FOSTER in seinen späteren Arbeiten zu diesem Thema aufgezeigt.⁷⁸ Die Kritik an den bisher an die Liebeslieder herangetragenen Methoden zum Textaufbau durch FECHT, FOSTER, ZEIDLER und MATHIEU besteht darin, dass die Ordnungskriterien, die die Texte selber von sich preisgeben, oftmals nicht berücksichtigt werden. So ist zwar die inhaltliche Bedeutung des *Parallelismus Membrorum* für ägyptische Literatur unumstritten, jedoch muss der Gesamtaufbau im Vordergrund stehen und der *Parallelismus Membrorum* nicht von vornherein als einzige formgebende Gestalt angenommen werden.

Nach MÜLLER sticht im weiteren Forschungsverlauf SCHOTT hervor, da er in den Liebesliedern schon Elemente von anderen Textarten erkannte und damit begann, die Texte nicht isoliert, sondern in ihrem Zusammenhang zu sehen.⁷⁹ Während er an dieser Stelle Weitsicht zeigte, negierte er allerdings eine Beeinflussung der Lieder von außen. Obwohl zur Zeit der schriftlichen Niederlegung der Liebeslieder Kontakt mit dem Nahen Osten bestand, seien das Thema, die Form und das Gefühl dieser Texte rein ägyptisch.⁸⁰ Scheinbar hatte er sich von den Dumuzi-Inana Liedern aus dem Alten Orient, die zu Hochzeitsbanketten der Heiligen Heirat gesungen wurden, beeinflussen lassen. So sah SCHOTT die „Gartenlieder“ als Hochzeitslieder an,⁸¹ obwohl es für solche keine Hinweise aus dem Alten Ägypten gibt.⁸² Parallelen zwischen den

⁷⁵ MATHIEU 1990, 128–132.

⁷⁶ Dazu gehören z. B. die Possessivsuffixe, die sicher proklitisch waren und dementsprechend keinen eigenen Akzent trugen. Dasselbe müsste auch für die Präfixe des Präsens I zutreffen. Eine Ausnahme könnte nach mündlicher Auskunft von M. BROSE die 1. Pers. Sg. darstellen. Es wird ferner mehrfach der Eindruck erweckt, dass die Bestimmung einer akzentuierten Einheit von der Darstellung des Heptameters abhängig ist. Da MATHIEU nur wenige Texte als Ganzes in seiner metrischen Gliederung publizierte und ansonsten nur offensichtlich dem Schema entsprechende vereinzelte Verspaare aufführte, ist bei der Bearbeitung der Texte vielfach unklar, wo die Trennung erfolgen soll. Wird das System von MATHIEU bspw. auf L2 angewendet, fällt auf, dass der Possessivartikel hier dreimal gestrichen werden müsste, da er eigentlich eine eigene Hebung nach seinen Regeln aufweisen müsste und das Schema damit nicht erfüllt werden würde. Zudem müsste einmal das Jodaugment des Imperativs als eigene Einheit angesehen werden, auch wenn es nach MATHIEU 1988, 75 zu Punkt 2 und 3n bei Relativformen und emphatischen Konstruktionen zum Verb gehört. Außerdem ist nicht ersichtlich, warum bei einem anderen Vers das Suffixpronomen von *sh3* keine eigene Betonung aufweisen würde, dasjenige von *mrw.t* im folgenden Vers dagegen schon. Diese Unstimmigkeit in der Anzahl der Betonungen von Substantiv + Suffixpronomen wurde bereits von MATHIEU 1988, 72, n. 26 bemerkt.

⁷⁷ MATHIEU 1996, 201 nimmt an, dass das Verspaar „est en effet le schème fondamental qui régit l'ensemble de la poésie amoureuse“.

⁷⁸ Zur Struktur dieser verschiedenen Versverbindungen s. FOSTER 1993, 69–77. Auf die einzelnen Untersuchungen zu diesem Thema wird an dieser Stelle nicht eingegangen, s. aber u. a. FOSTER 1975, 1–29; FOSTER 1980, 89–117; BURKARD 1983, 79–118; BURKARD 1996, 456–461; LICHTHEIM 1971–1972, 103–110; LICHTHEIM 2006, 11 f.

⁷⁹ SCHOTT 1950, 73–165 erkannte, dass die Liebeslieder Wendungen u. a. aus den Ritualanweisungen, Rezepten und dem Hymnus auf die Stadt Memphis enthalten.

⁸⁰ SCHOTT 1950, 36.

⁸¹ SCHOTT 1950, 226.

⁸² So schon die Kritik von HERMANN 1951, 364.

Liebesliedern und den Dumuzi-Inana-Liedern lassen sich dennoch finden.⁸³ Jahre später rief 1997 HAIKAL nachdrücklich dazu auf, den Einfluss der syrisch-palästinischen Kultur auf die Liebeslieder näher zu untersuchen.⁸⁴

SCHOTTS Kategorisierung der „Gartenlieder“ als Hochzeitslieder greift zugleich die häufig gestellte Frage nach dem eigentlichen Verwendungszweck der Texte auf. Er zog bereits in Erwägung, dass die anderen Texte nicht nur zum Fest und im „Kreise von Kunstkennern“, sondern auch auf der Straße und auf dem Feld zur Freude gesungen wurden.⁸⁵ Die Annahme, dass es sich bei den Liebesliedern um eine sakrale Lyrik handle,⁸⁶ sei nicht aufrechtzuerhalten.⁸⁷ FOX hatte sich mit verschiedenen Möglichkeiten beschäftigt, die als Sitz im Leben für die Liebeslieder infrage kämen. Er schloss dabei die Verortung als höfische Lieder, Hochzeitslieder oder Totenlieder aus. Zudem handle es sich seiner Meinung nach nicht um Liebesmagie oder religiöse Dichtung. Vielmehr sah er darin Unterhaltungsliteratur, die zu unterschiedlichen Gelegenheiten, privaten Banketten oder zu religiösen Festen, aufgeführt worden sein könnte.⁸⁸ GUGLIELMI, die diese Lieder zur Gelagepoesie zählte, hielt eine Verwendung im Rahmen von Hathor- oder ramessidischen Hoffesten für möglich.⁸⁹

MATHIEU und SIMON waren der Meinung, dass im Hinblick auf die Verwendungssituation der Texte Liebes- und Götterpreis im Wechsel vorgetragen wurden.⁹⁰ Bei der Aufführungspraxis handle es sich um eine mündliche, worauf die den Stil dieser Texte dominierende wörtliche Rede und die „häufige Verwendung von Personalpronomen und anderen Deiktika sowie die Ansprache von nicht in das Geschehen involvierten Personen“ hinweisen würden.⁹¹ Strittig ist, ob Männer⁹², Frauen⁹³ oder eine gemischte Gruppe⁹⁴ die Lieder vorgetragen haben.

Einen bis in die 60er-Jahre des letzten Jhs. unbekannt und dann immer wieder aufgegriffenen Weg bei der Erforschung der Liebeslieder ging HERMANN, der unter der Leitung des Kunsthistorikers, Literatur- und Sprachwissenschaftlers JOLLES studiert und promoviert hat.⁹⁵ Seine Ausbildung bildete die Grundlage dafür, dass erstmals Methoden und Begriffe aus dem germanistischen Bereich an die hier zu behandelten Texte herangetragen wurden. HERMANN versuchte, die literarische Struktur der Liebeslieder zu verdeutlichen, indem er einen Vergleich zu anderen Textsorten anstellte. Dabei bemerkte er, dass die Liebeslieder wie Zaubersprüche, Arbeitslieder, Rituale, Hymnen und Gebete „als die sprachliche Lösung einer menschlichen Spannung zu verstehen“ seien, aber als einzige Textsorte nur um ihrer selbst willen existieren

⁸³ S. III Inkorporierte Textsorten.

⁸⁴ HAIKAL 1997, 85.

⁸⁵ SCHOTT 1950, 31 f.

⁸⁶ SCHRÖDER 1951, 274-293.

⁸⁷ FOX 1985, 234–236. Wohl aber sah er in den Liebesliedern sakrale Motive. HAIKAL 1997, 79–85 verfolgte den Ansatz, dass der Rezipient sich heutzutage hüten sollte, in die Texte überall das Göttliche hinein zu interpretieren. Die genannten Götter seien eher als „frames of references“ zu verstehen und eine profanere Leseweise wäre anzunehmen. Außerdem zeigte sie, dass auch im modernen Ägypten Lieder gesungen werden, in denen den Göttern für die Schönheit des Mädchens zu Festlichkeiten oder zur Hochzeit gedankt wird. Auch hierbei werde die religiöse Ebene der profanen untergeordnet.

⁸⁸ FOX 1985, 227–247.

⁸⁹ U. a. GUGLIELMI 1996a, 340.

⁹⁰ MATHIEU 1996, 113 und SIMON 2013, 208.

⁹¹ SIMON 2013, 198.

⁹² SIMON 2013, 202–204; LESKO 1986, 96; MOERS – MÜNCH 2005, 147 f.

⁹³ MATHIEU 1996, 139.

⁹⁴ LOPRIENO 2005, 128; MESKELL 2002, 129.

⁹⁵ Für diese Information sei GUGLIELMI gedankt.

würden.⁹⁶ Ferner untersuchte er die Möglichkeiten der lyrischen Spannungsäußerung in den Liebesliedern, die sich seiner Meinung nach in den zwei Arten der Rede zeigen. Hierbei unterschied HERMANN zwischen dem Dichter und den Liebenden als Sprecher. Dies hatte zur Folge, dass es sich für HERMANN bei den Liebenden in den Liedern zum einen um literarische Personen und zum anderen um individuell fühlende Personen handelt.⁹⁷ FOX erkannte dann, dass das sprechende Ich das textinterne Ich ist, das von einem Autor erdacht wurde und von diesem oder einer anderen Person vorgetragen wird.⁹⁸ Die Sichtweise der Rollenlyrik wurde zuletzt von SIMON behandelt.⁹⁹

HERMANN hat sich weiterhin mit den bedeutendsten Themen der Liebeslieder befasst und dabei die immense Bedeutung der Sinne und die Rolle des Herzens aufgezeigt, von dem die Sinnesäußerungen ausgehen und das die Sinneseindrücke empfängt. Daneben beschrieb er die in den Liebesliedern geäußerte Liebeskrankheit und die neben den Liebenden auftretenden Figuren.¹⁰⁰ Er widmete sich zudem dem Motiv der erwünschten Verwandlung der Liebenden, das er mit dem von JOLLES geprägten Travestie-Begriff gleichsetzte und die Varianten „Ritter“- , „Diener“- und „Hirten“-Travestie in die Diskussion der Liebeslieder einbrachte.¹⁰¹ Weiterhin übernahm er aus der mittelalterlichen Lyrik verschiedene Gedichtsorten, in die er die Liebeslieder unterteilte: das Beschreibungslied, das Tagelied und die Türklage (Paraklausithyron).¹⁰²

In vielen Punkten wurden die Ansichten von HERMANN durch FOX aufgegriffen und z. T. einer Revision unterzogen. So gab er zu bedenken, dass das Motiv der Travestie im Hinblick auf die Liebeslieder nicht richtig gewählt sei, da hierfür wesentliche Elemente fehlen würden. Er sprach dagegen von „shepherd disguise“, „servant disguise“ und „young lovers disguise“.¹⁰³ Ebenso werde in der klassischen Dichtung unter dem Begriff „Türklage“ eine andere Form verstanden, als sie in den Liebesliedern vorkäme.¹⁰⁴ Daneben führte FOX den aus der Troubadordichtung bekannten Begriff „Alba“ ein,¹⁰⁵ der in Bezug zum „Tagelied“ der mittelalterlichen Liebeslyrik steht und der von HERMANN in Zusammenhang mit den altägyptischen Liebesliedern genannt wurde.¹⁰⁶

Neben den bereits genannten Aspekten sticht die Arbeit von FOX durch den thematischen, funktionalen, formalen, sprachlichen, historischen, zeitlichen und modalen Vergleich der Liebeslieder mit dem „Hohelied“ hervor. Zudem sind seinen Ausführungen hinsichtlich der Themen oftmals Vergleiche aus dem mesopotamischen Bereich zu entnehmen.

In der weiteren Forschungsgeschichte ist das Werk von VERNUS bedeutsam, der die Liebeslieder erstmals ins Französische übersetzte, kommentierte und ihren Platz in der ägyptischen Literatur untersuchte. Dabei stellt er eine Beziehung zu anderen ägyptischen Textsorten – liturgischen, magischen und juristischen Texten, Briefen an Tote, offiziellen Monumenten und Erzählungen – her, die ebenso die Motive „Liebe“ und „Frau“ enthalten.¹⁰⁷ Des Weiteren betonte

⁹⁶ HERMANN 1955, 71.

⁹⁷ HERMANN 1955, 72–75.

⁹⁸ FOX 1985, 253–256.

⁹⁹ SIMON 2013, 201.

¹⁰⁰ HERMANN 1955, 89–110.

¹⁰¹ HERMANN 1955, 111–124.

¹⁰² HERMANN 1955, 124–136

¹⁰³ FOX 1985, 293.

¹⁰⁴ FOX 1985, 283.

¹⁰⁵ FOX 1985, 288 f.

¹⁰⁶ HERMANN 1959, 130–132.

¹⁰⁷ VERNUS 1993, 41–46 und 96–171.

VERNUS, dass sich die Schreiber bei der Anfertigung der Lieder an die Tradition für die Erstellung von Literatur auf der einen Seite gehalten, auf der anderen Seite aber mit traditionellen Themen gespielt und Raum für Imagination geboten hätten.¹⁰⁸ Dabei würden die Liebeslieder mit ihrer empfindsamen Sprache in den Umkreis Propaganda geprägter Literatur treten.¹⁰⁹

Des Weiteren fällt bei Betrachtung der Forschungsgeschichte auf, dass SCHOTT der letzte im deutschsprachigen Raum war, der die damals bekannten Liebeslieder in einem größeren Umfang bearbeitete und sie zugleich einem über die Ägyptologie hinaus interessierten Publikum zugänglich machte. In seiner Abhandlung wird eine Einführung in die Liebeslieder gegeben, in der der Gebrauch, das Aufkommen und der Aufbau dieser Texte erläutert werden. Allerdings sind SCHOTTS Anmerkungen im Wesentlichen überholt und seine Übersetzungen der Lieder sehr frei. Gleichzeitig wird eine Auswahl thematisch passender ägyptischer Texte, die sich vor allem auf die Frauen und ihr Leben im Alten Ägypten sowie auf die Göttin Hathor beziehen, genannt.¹¹⁰ Wie SCHOTT selbst darlegte, soll sein Buch hauptsächlich Auskunft über das Leben der damaligen Menschen geben.¹¹¹

LANDGRÁFOVÁ und NAVRÁTILOVÁ machten 2009¹¹² die Liebeslieder einer englischsprachigen Leserschaft zugänglich und betrachten die Lieder erstmals aus der Perspektive von Frauen. Ihre Arbeit bietet sowohl Einblicke in das damalige Verhältnis zu Intimität und Sexualität unter Berücksichtigung des Genderaspektes als auch philologische und inhaltliche Anmerkungen zu den Übersetzungen der thematisch geordneten Lieder. Hinweise zu einzelnen stilistischen Mitteln lassen sich genauso finden wie Überlegungen zu bestimmten lexikalischen und semantischen Einheiten. Ausgiebig setzen sich die Autorinnen mit dem Sexualvokabular der Ägypter auseinander. Insgesamt wird aber dem Liedaufbau nur wenig Beachtung geschenkt, auch auf die einzelnen Themen der Liebeslieder wird nicht explizit eingegangen, um sie einer näheren Untersuchung zu unterziehen. In dem zweiten von NAVRÁTILOVÁ und LANDGRÁFOVÁ herausgegebenen Band¹¹³ beschäftigen sich mehrere Autoren mit den Kontexten und den Inhalten der Liebeslieder. Zum kontextuellen Aspekt gehört eine Fallstudie über eine königliche Frau aus der 6. Dynastie, die aufzeigt, welchen Status die Frauen bereits vor dem Neuen Reich haben konnten.¹¹⁴ Darüber hinaus werden die in den Liebesliedern erwähnten Frauen in Zusammenhang mit hathorischen jungen Frauen gebracht, die in Gräbern des Neuen Reiches abgebildet sind.¹¹⁵ In einem Aufsatz über die Technik und Performanz der ägyptischen Sänger und Instrumentalisten wird über die musikalische Aufführung der Liebeslieder spekuliert.¹¹⁶ Zudem werden die in diesen Texten angesprochenen Sinne umrissen und darauf hingewiesen, dass die Schreiber eine Atmosphäre des Sinnlichen inszenieren würden, um ein ästhetisches Erlebnis beim Rezipienten zu evozieren.¹¹⁷ Zur textlichen Analyse gehören eine Untersuchung des Begriffs *mrw.t*¹¹⁸ und der architektonischen sowie räumlichen Bilder.¹¹⁹ Daneben werden

¹⁰⁸ VERNUS 1993, 39 f.

¹⁰⁹ VERNUS 1993, 14.

¹¹⁰ SCHOTT 1950.

¹¹¹ SCHOTT 1950, 14.

¹¹² LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009.

¹¹³ LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2015.

¹¹⁴ CALLENDER 2015, 1–14.

¹¹⁵ GRAVES-BROWN 2015, 15–34.

¹¹⁶ KÖPP-JUNK 2015, 35–59.

¹¹⁷ VERBOVSEK – BACKES 2015, 105–119.

¹¹⁸ MOERS 2015, 61–70.

¹¹⁹ VINSON 2015, 121–143.

oBorchardt 1¹²⁰ und die „Baumgartenlieder“ einer neuen Interpretation unterzogen.¹²¹ Ferner bietet der Band hervorragende Farbaufnahmen der Papyri CB I, H 500 rt. sowie T Cat. 1966. Trotz der umfangreichen und sorgfältigen Arbeiten, die dieses Werk bietet, werden zahlreiche wichtige in den Liebesliedern vorkommende Motive nicht angesprochen, während andere betrachtete Aspekte erweitert oder unter anderen Gesichtspunkten beleuchtet werden können. Ähnlich verhält es sich mit dem letzten ausführlichen Werk aus dem französischsprachigen Bereich, das von MATHIEU aus dem Jahr 1996 stammt.¹²² Neben einer Einleitung, die den bisherigen Kenntnisstand auflistet, gliedert er sein Werk in zwei große Teile. Im ersten Teil widmet sich MATHIEU den Quellen, indem er die Transkription, Übersetzung und einen umfangreichen philologischen Kommentar der Liebeslieder bietet. Im zweiten Teil erfolgt die Analyse der Liebeslieder, in der er die Bedeutung der Texttitel betrachtet. Daneben untersucht er, nach welchem Prinzip die gerade sprechende Person etwas bzw. jemanden direkt anspricht oder darüber in dritter Person redet. Ferner behandelt MATHIEU in seinem Kapitel „Analyse“ die Thematik und die formalen Kriterien der Liebeslieder. Abschließend widmet er sich den Genres, die innerhalb der Liebeslieder auftreten. Er unterteilt sie in literarische, magische und religiöse. BRUNSCHS Fazit der Doktorarbeit von MATHIEU ist Folgendes: „Alles in allem: die vorliegende Arbeit stellt ein Neubeginn der Beschäftigung mit einer der faszinierendsten Ausprägungen der uns überkommenen Literaturgattung des Alten Ägyptens dar, doch eben nur einen solchen, der zwar auf solider, minutiöser und umfassender philologischer Basis ruht, dessen weitere Konstruktion jedoch einerseits dem wichtigsten Bauelement, der dichterischen Essenz derselben, nicht gerecht wird [...].“¹²³

¹²⁰ QUACK 2015, 71–80.

¹²¹ SHEIKHOESLAMI 2015, 81–103.

¹²² MATHIEU 1996.

¹²³ BRUNSCH 1998, 400.

4 Methodik und Begriffserläuterung

4.1 Strukturalismus

Wie die umrissene Forschungsgeschichte aufzeigt, wurden die Liebeslieder häufig aus verschiedensten Blickwinkeln bearbeitet. Sie wurden regelmäßig übersetzt, studiert und kommentiert. Es fällt jedoch auch auf, dass vorrangig thematische Aspekte herausgegriffen wurden und weniger das den Texten zugrunde liegende dichterische Konzept, obwohl in einigen Abhandlungen der poetische Stil der Liebeslieder exemplarisch hervorgehoben wird. Die vorliegende Arbeit hat das Ziel, die bisher fehlende umfassende Analyse nachzuholen. Es ist zu zeigen, dass es sich bei den Liebesliedern um mannigfaltige, künstlerisch gestaltete Texte handelt, deren Poetizität auf formaler und inhaltlicher Ebene greifbar ist. Um die Frage nach dem kompositorischen Aufbau zu beantworten, wird die literaturwissenschaftliche Methode der strukturellen Textanalyse zu Hilfe genommen. Dadurch soll das Herantragen von textexternen Kriterien eingedämmt und die Liebeslieder möglichst objektiv bearbeitet werden.

Ausgangspunkt der strukturalistischen Bewegung bilden die Vorlesungen des Genfer Linguisten FERDINAND DE SAUSSURE, die posthum durch zwei seiner Schüler in dem Grundlagenwerk *Cours de linguistique générale* (1916) veröffentlicht wurden. Um zu begreifen, welche Bedingungen zu einem gegenseitigen Verstehen führen, nähert sich FERDINAND DE SAUSSURE in seinen Ausführungen der Sprache auf ungewohnte Weise an. Seine darin erstmals vorgenommene rigorose Trennung zwischen *langue*, die Sprache als Zeichensystem, und *parole*, die sprachliche Umsetzung dieses Systems bzw. individueller Ausdruck der *langue*, war bahnbrechend. Er geht demnach davon aus, dass es einen über der aktuellen Sprache stehenden Komplex – das System – gibt, das überhaupt erst Bedeutungen ermöglicht. Dabei ergibt sich die Bedeutung eines Zeichens durch das Verhältnis dieses Zeichens zu anderen Zeichen innerhalb des Systems. Der Zusammenhang zwischen einem Zeichen und dem damit Bezeichneten ist rein willkürlich und wird erst durch Konventionen festgelegt. Die Gesamtheit der linguistischen Beziehungen bildet die Struktur, die als in sich geschlossen und geregelt angesehen wird. FERDINAND DE SAUSSURE behandelt Sprache damit als systematische Struktur, die aus nicht sichtbaren, aber rekonstruierbaren regelhaften Beziehungen zwischen den Einheiten eines Systems besteht. Das, was an der Oberfläche wahrgenommen wird, ist bedingt durch Regeln in der Tiefenstruktur.

Mit der Zeit fanden sich immer mehr Anhänger dieser neuen Ansicht, die nicht nur aus dem Gebiet von FERDINAND DE SAUSSURE, wie beispielsweise im entstandenen Prager Linguistischen Zirkel um ROMAN JAKOBSEN und NIKOLAJ TRUBECKOJ, sondern auch aus anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen in Europa und Nordamerika stammten. Die Beobachtungen von FERDINAND DE SAUSSURE gaben Anlass, nach den allgemeinen und grundlegenden Strukturen zu suchen sowie eine Methodik zu entwickeln, um diese Strukturen darzustellen. Dabei stand jeweils das Ganze im Mittelpunkt in Bezug auf die Zusammenhänge und Strukturen der Elemente innerhalb von Systemen. Die verschiedenen Theoretiker haben dem Strukturalismus dabei teilweise sehr unterschiedliche Ausprägungen gegeben, sodass nicht von einem einheitlichen Strukturalismus die Rede sein kann.

Trotz der zum Teil sehr verschiedenen strukturalistischen Ansätze ist alles, was sich strukturalistisch nannte, mit der Zeit in Kritik und Verruf geraten. Dem Strukturalismus wurde

Ahistorizität¹²⁴, Reduktionismus, zu große Abstraktion und Vernachlässigung des Individuums vorgehalten. Nach seinem Höhepunkt in den 1960er- und 1970er-Jahren schien er langsam vergessen und überholt worden zu sein. Erst jüngst wurde dem Strukturalismus jedoch ein eigener Kongress und Sammelband gewidmet, um der Frage nach dem gegenwärtigen Stand nachzugehen:

„Ein Anlass, nach einem *Strukturalismus, heute* zu fragen, ist die Annahme, dass sich die Distanz zwischen gegenwärtiger Theoriebildung, die auf Dynamik und Kontextualität verweist, und strukturalistischen Basispostulaten möglicherweise als Folge eines Missverstehens der Letzteren erweist. Vielleicht ist gerade ein Denken, das von diesen Dynamiken ausgeht, seinerseits von strukturalistischen Grundannahmen geprägt, ohne sich dieser Wurzel immer bewusst zu sein.“¹²⁵ Strukturalistische Herangehensweisen seien zudem nie überwunden worden, sondern bestimmen bis heute neben anderen Verfahren die gegenwärtige literaturwissenschaftliche Arbeit.¹²⁶

Dieser Kongressband zeigt vor allem auf, dass heutzutage das Bedürfnis besteht, die strukturalistische Methode wiederzubeleben. Eine stärkere Verwendung wird u. a. für die Mediensemiotik¹²⁷ oder analytische Sprachphilosophie¹²⁸ gewünscht. Auch STIERLE spricht sich dafür aus, den literaturwissenschaftlichen Strukturalismus, erweitert um die hermeneutische Sichtweise, stärker zu forcieren. Dabei stellte gerade der Strukturalismus in der Literaturwissenschaft einen Versuch dar, die hermeneutischen Ansätze zu überwinden und die Literaturwissenschaft durch das Herausarbeiten von möglichst objektiven Ergebnissen bei der Analyse und Interpretation von Texten zu „verwissenschaftlichen“. Das Fazit von STIERLE lautet:

„Die strukturalistische, hermeneutisch aufgeklärte Literaturwissenschaft, weit entfernt, eine dahingegangene Episode in der Geschichte der Literaturtheorien zu sein, hat noch ihre ganze Zukunft vor sich.“¹²⁹ Er spricht gar vom „Luxus einer gewaltigen Ressourcenverschwendung“¹³⁰ seitens der Literatur- und Sprachwissenschaft. Dies zeigt, dass es durchaus legitim ist, eine ältere Methode zu verwenden, vor allem, wenn sie nie gänzlich überwunden wurde, und deren Anwendung trotz moderner Methoden durchaus Ergebnisse überzeitlicher Gültigkeit wie in der Narratologie erzielt¹³¹. Zudem ist aber auch zu betonen, dass die Bearbeitung der Liebeslieder über die reine strukturalistische Analyse hinauszugehen hat, um die Texte in ihrer Gänze zu bewerten.

Der theoretische Rahmen, den die Bearbeitung der Liebeslieder benötigt, wurde bereits 1973 von ASSMANN¹³² für die Ägyptologie vorgeschlagen und wird in folgendem, erweitertem Schema sichtbar:

¹²⁴ Jedoch gab es bereits Strukturalisten, die diese in Betracht gezogen und in ihre Theorie eingearbeitet haben; vgl. die Anmerkung bei OHME 2018, 213, Anm. 3.

¹²⁵ ENDRES – HERRMANN 2018, 4.

¹²⁶ ENDRES – HERRMANN 2018, 4.

¹²⁷ DECKER 2018.

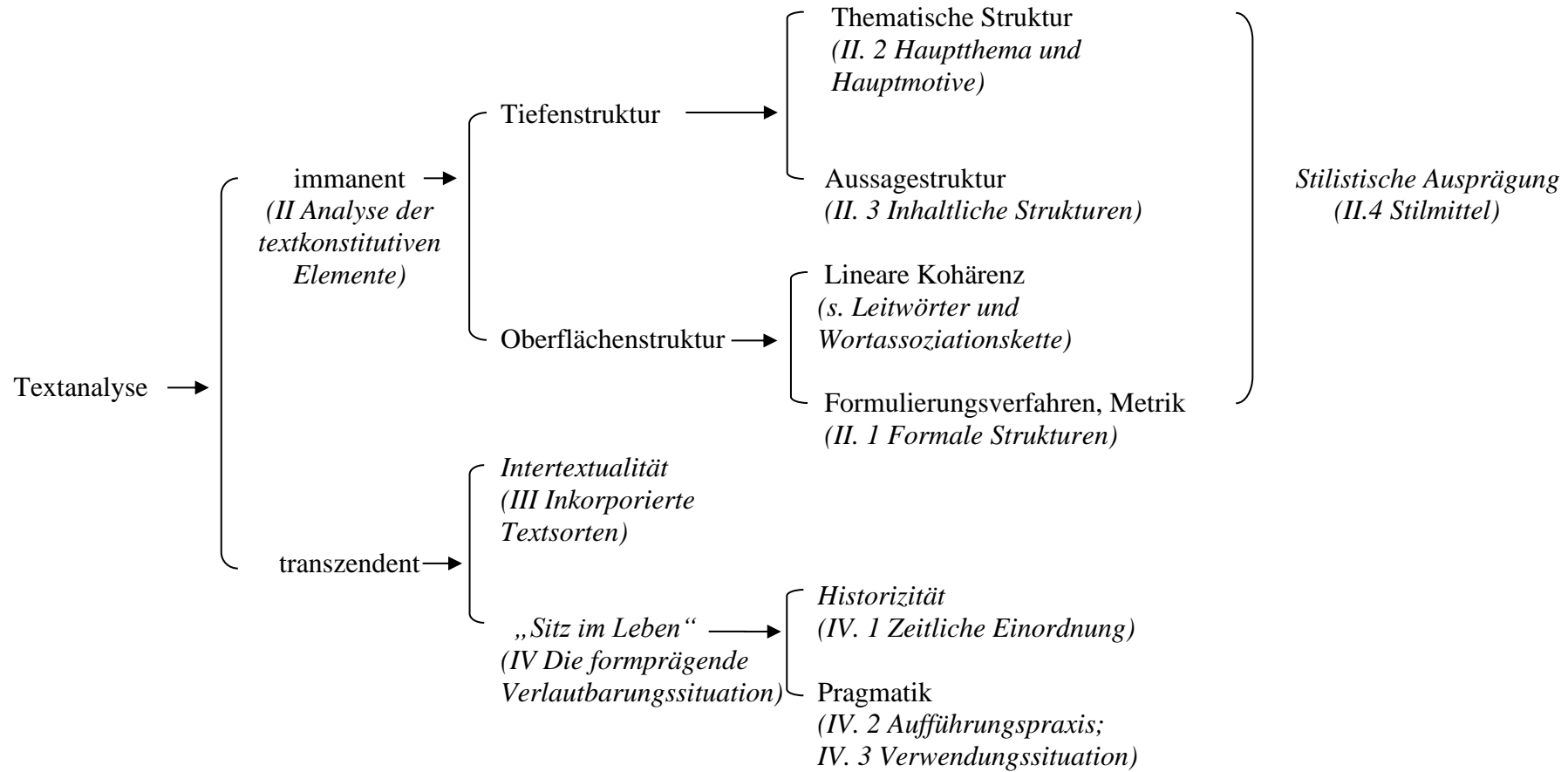
¹²⁸ BECKER 2018.

¹²⁹ STIERLE 2018, 147.

¹³⁰ STIERLE 2018, 139.

¹³¹ OHME 2018, 227.

¹³² ASSMANN 1973, 9–31. Die strukturalistische Methode wurde in etwas geänderter Form von REICHE 1998 und von SCHIPPER im Jahr 2005 herangezogen und dabei ihre Bedeutung für die Arbeit mit ägyptischen Texten hervorgehoben.

Abb. 1: Verfahren der Textanalyse¹³³

¹³³ Die kursiv gesetzten Begriffe wurden dem Schema von ASSMANN 1973, 27 hinzugefügt. Dabei referenzieren die in Klammern gesetzten Angaben die Kapitel dieser Arbeit.

Bei der strukturalistischen Methode steht der Text selber im Mittelpunkt, dessen verschiedene Ebenen einer Analyse unterzogen werden. Der Text kann in die Oberflächenstruktur und in die Tiefenstruktur gegliedert werden. Zur Ermittlung der Oberflächenstruktur wurden die Liebeslieder zunächst in kleine Einheiten zerlegt, um diese dann zu höheren zusammenzufügen. Formal wird der Vers als kleinste Einheit angenommen, aus der sich Versgruppen, Teilstrophen und Strophen bilden lassen.¹³⁴ Dabei ist von Vorteil, dass die Liebeslieder bereits teilweise eine von den altägyptischen Schreibern vorgenommene Gliederung aufweisen, die aus Verspunkten und einer Einteilung in Kapitel besteht. Der Zusammenschluss der Verse zu komplexeren Gebilden erfolgte dabei soweit wie möglich auf Basis textimmanenter Kriterien, d. h. anhand einer Veränderung auf syntaktischer oder inhaltlicher Ebene bzw. aufgrund einer anderen Wortwahl etc. Erst durch diesen Wandel wird eine Einheit von der anderen abgehoben. Rekurrenz, insb. Leitwörter und Wortassoziationsketten, verzahnen die Einheiten dagegen und erzeugen Kohärenz. Dazu zählen auch Formulierungen, die der Markierung von Abschnitten über den Einzeltext hinaus im Hinblick auf das gesamte Korpus dienen.

Bei Betrachtung der bisherigen Untersuchungen zum Aufbau der Liebeslieder wird ersichtlich, dass mehrere Forscher einen numerativen Aspekt vertreten. Dazu gehört nicht nur die Zahlenpielerei bzgl. der Kola-Abfolge von FECHT, sondern auch eine annähernd gleiche Moren-Anzahl pro Vers, die von ZEIDLER vertreten wird. Hinzu tritt das Prinzip des Heptameters von MATHIEU. Es ist zu zeigen, inwieweit das „Zählen“ für den Textaufbau von Bedeutung ist. Einen Beleg dafür, dass sich die Ägypter bei der Anfertigung von *mdw.t nfr.t* mit dem „Zählen“ in irgendeiner Weise beschäftigen mussten, findet sich in der „Lehre des Ptahhotep“, in der es heißt:¹³⁵

*h3(.t)-^c m ts.w n(.j) mdw.t nfr.t /
jri.t.n h3(.tj)-^c /*

(Fortsetzung der Titulatur) /

Pth-htp-wr dd=f /

m sb3 hm.w r rh /

r tp-ḥsb n(.j) mdw.t nfr.t /

„Anfang der Sprüche der vollkommenen Rede (mdw.t nfr.t), /

die verfasst hat der Hatia /

[Fortsetzung der Titulatur] /

Ptahhotep, der Ältere, der spricht als der, /

der den Unwissenden zum Wissenden belehrt /

gemäß den Regeln (tp-ḥsb) der vollkommenen Rede. /“ (pPrisse, V.6–7, D42–48)

Die hier vorkommende Verbindung von *tp-ḥsb* und *mdw.t nfr.t* ist ein entscheidender Hinweis für die Beantwortung der Frage, was die „schönen Texte“ ausmacht. Die Bezeichnung *mdw.t nfr.t* ist sehr komplex und vielschichtig. Sie kann mit ästhetischer Rede und Unterhaltung verbunden werden. Zudem steht sie im Zusammenhang mit der mündlichen Wiedergabe und dem

¹³⁴ Von den insgesamt 75 gesicherten Liebesliedern weisen lediglich 24 Lieder (L1–L7, L11–L17, L39–L44, L62–L64, L67) Verspunkte auf. Davon sind wiederum nur L1–L7, L11–L17 und L40–L44 mit insgesamt 301 Versen sehr gut erhalten. Daneben besitzen L8–L10, L18–L36, L43, L49–L53 und L74 entweder wenige oder gar keine Zerstörungen, sodass auch sie im zweiten Schritt in die Untersuchung einbezogen wurden und nach der gemachten Analyse 318 umfassen. Damit ergibt sich eine Untersuchungsgröße von 619 Versen.

¹³⁵ S. bereits FISCHER-ELFERT 2007, 30.

rhetorischen Aspekt eines Textes.¹³⁶ In ihrem Bedeutungsspektrum schließt sie die Liebeslieder mit ein, sodass sie ihre Anwendung hier finden kann.

Auch die Wortverbindung *tp-hsb* ist in ihrer Bedeutung schwer zu fassen. Je nach Kontext wird sie mit „Standard; Norm; Regel; Angemessenheit; Richtigkeit“ und „Berechnung“ übersetzt, wobei die letzte Variante bei den bisherigen Bearbeitern der „Lehre des Ptahhotep“ m. W. nicht in Betracht gezogen wurde. Es spricht jedoch nichts dagegen, das Verb *hsb* „rechnen; berechnen“¹³⁷ auch in dieser Passage zunächst wörtlich zu verstehen. Nicht selten zeigt sich, dass das Auszählen in *mdw.t nfr.t* zugehörigen Texten schon auf der Textoberfläche vorgenommen wurde. Nicht nur die sieben Lieder der „Großen Herzensfreude“ des pCB I, vs. C, sondern auch der aus der Ramessidenzeit stammende „Leidener Amunhymnus“ sowie diverse Hymnen auf Ostraka aus Deir el-Medineh gleicher Zeit zeigen eine Nummerierung in Form eines Zahlenspiels auf.¹³⁸ Während diese Spielereien sofort ersichtlich werden und auf die Mnemotechnik abzielen, lassen sich numerische Bezüge ebenfalls zwischen Versanzahl und Inhalt finden. Die Zahl wird dabei als Symbol für ein bestimmtes ägyptisches Konzept angesehen.¹³⁹ Hierfür kann bspw. ein Hymnus an Thot herangezogen werden, dessen Textumfang acht Verse à zwei Kola umfasst. Interessanterweise wird der Gott im zweiten Vers als *nb Hmn.w* „Herr der Achteit“ bezeichnet.¹⁴⁰

Angesichts der oben erwähnten Erkenntnisse sieht die Verfasserin eine Untersuchung nach numerischen Bezügen innerhalb der Liebeslieder als vielversprechend an. Aufgrund der Schwachstellen des Heptameters von MATHIEU und den noch nicht weit fortgeschrittenen Untersuchungen zur Herausarbeitung der Moren, werden diese beiden Methoden nicht in die nachfolgende Betrachtung einbezogen. Dagegen scheint das Kola-System trotz der angeführten Kritik lohnenswert für die Arbeit zu sein.¹⁴¹ Da dieses Verfahren, wenn nicht die Metrik, dann zumindest den natürlichen ägyptischen Sprachrhythmus abbildet, wird bei der Verwendung dieses Systems nichts an den Text von außen herangetragen. Es ergibt sich dagegen alles aus der Sprache des Textes selbst.¹⁴² Allerdings werden Modifikationen eingeräumt: So wird den Verspunkten mehr Gewicht zugemessen, als dies FECHT tat, und Ein- sowie Vierheber zugelassen. Da es sich

¹³⁶ S. HAGEN 2012, 44–46.

¹³⁷ Wb. III, 166.11–167.15.

¹³⁸ VAN DE WALLE 1985, 373–376. Für das Zahlenspiel s. GUGLIELMI 1984, 489–502.

¹³⁹ Die Symbolträchtigkeit der Zahlen wird u. a. dadurch deutlich, dass die Eins (*w^c*) für die Einsamkeit (*w^{cc}.w*), die Zwei (*sn.w*) für die Zweisamkeit (*sn.nw* „Zweiter, Gefährte“) und die Sieben (*sfh*) für die Regeneration steht. Zur Zahl 7 s. ROCHHOLZ 2002, 36–92.

¹⁴⁰ oDeM 1101 und oDeM 1180, s. FISCHER-ELFERT 1986a, 23–28. Ähnlich verhält es sich mit einem Gebet an Thot (pAnastasi V, IX.2–X.2), das keine Verspunkte trägt, aber von FECHT 1965a, 65–73 in 18 Verse gegliedert wurde. Dabei fällt auf, dass Thot als *sh3.w sc.t Psd.t* „Briefschreiber der Götterneinheit“ bezeichnet wird. Wie im obigen Beispiel steht ein genannter Titel des Gottes in Verbindung zur Versanzahl.

¹⁴¹ Nicht selten lassen sich Texte finden, deren Versanzahl und deren Kola-Zahl mit dem Inhalt korrelieren. Hier kann zur Anschauung erneut ein Hymnus an den Gott Thot (pAnastasi III, IV.12–V.5) herangezogen werden, dessen Versanzahl ohne Emendation 20 entspricht. Wie TACKE 2001, 36 f. zeigt, kann der Text in zwei Abschnitte mit jeweils zehn Versen zu 20 Kola gegliedert werden. Auch inhaltlich ist eine solche Zweiteilung ersichtlich: Zunächst wird die Statue des Gottes beschrieben und dann der von ihr ausgehende Schutz und das Glück, das ihr Besitz mit sich bringt. So wird lediglich im zweiten Abschnitt der Besitzer der Statue in fast jedem Vers durch die 1. Pers. Sg. einbezogen.

¹⁴² BEYLAGE 2002, 539, der bei der Untersuchung der Königsnovellen auch die strukturelle Textanalyse verwendet, lehnt die Metrik im Sinne von FECHT dagegen ab. Dies liegt darin begründet, dass die Texte nicht von FECHT bei seiner Herleitung der Regeln in Betracht gezogen wurden. Demnach ist sie für ihn als textexternes Kriterium unzulässig.

bei den Liebesliedern um sehr kurze Texte handelt, ist es wahrscheinlich, dass die Anzahl der Betonungen vom Leser bzw. Zuhörer für den ganzen Text wahrgenommen werden konnte.

Für die Frage nach dem Aufbau eines bestimmten Liedes ist insbesondere auf den Anhang zu verweisen, in dem die Gestalt jedes Liedes, die sich aus der zuvor gemachten Untersuchung ergibt, in der Transkription sichtbar wird. Zudem ist jedem Text ein Abschnitt über den formalen Aufbau angefügt. Nicht einzeln aufgeführt wird zur Wahrung der Übersicht die Art und Weise, wie die einzelnen Verse/Sätze miteinander verknüpft sind. Vielmehr wird auf etwaige Besonderheiten hingewiesen, die sich aus dem Vergleich ergeben. In II. 1 Formale Strukturen werden die auf das gesamte Korpus bezogenen Erkenntnisse gegeben.

Die Analyse der Tiefenstruktur befasst sich mit dem Aufbau und der Entfaltung der Thematik. Dabei stellt sich zunächst die Frage, welche Themen, Motive, Phrasen und welches Vokabular die Liebeslieder als Textsorte charakterisieren. Dafür ist es notwendig, zunächst die in der Arbeit gebrauchten Begriffe „Thema“ und „Motiv“ zu klären, die kontrovers definiert werden. Hier wird auf die Ausführungen von DAEMMRICH – DAEMMRICH zurückgegriffen, die das Thema als den Grundgedanken eines Textes betrachten, der in sich selbst keinen Handlungskern birgt. Das Thema zeichnet sich durch einen hohen Abstraktionsgrad aus und wird erst durch die Motive präzisiert und entwickelt.¹⁴³

DAEMMRICH – DAEMMRICH nennen acht Merkmale, die Motive auszeichnen: Zum einen vermitteln sie aufgrund ihrer Bildlichkeit den Eindruck von Anschaulichkeit eines Themas. Zum anderen fungieren sie innerhalb des Textaufbaus als Schaltelemente, indem sie durch Übertragung des Informationsgehalts von einer Schicht zur nächsten die Beziehung zu anderen Texteinheiten herstellen.¹⁴⁴

Ein besonderes Charakteristikum besteht ferner darin, dass in den Motiven in konzentrierter Form Informationen gespeichert sind, die durch ihre bloße Nennung abgerufen werden. Dadurch können sie auch komplizierte Sachverhalte in kurzer Form ansprechen, sodass sie Übersichtlichkeit hervorrufen. Die von den Motiven hergestellten Sinnbezüge sind jedoch nicht immer gleich, sondern von der Verknüpfung der Motive mit Themen, Figuren und Situationen abhängig. Die Nennung der Motive führt zu bestimmten Erwartungen, die prinzipiell der entwickelten Textlösung widersprechen kann. Die Bearbeitung einiger Motive folgt einem festgelegten Textplan, dessen Verlauf und Ausgang starr sind. Die thematische Organisation der Texte wird dementsprechend von den Motiven beeinflusst.¹⁴⁵

Zur strukturierenden Funktion der Motive äußern sich DAEMMRICH – DAEMMRICH folgendermaßen: „Sie lösen Handlungen aus, verweisen auf zukünftige Ereignisse, verknüpfen Erzählstränge, raffen die Handlung und geben rückwendende Auflösungen.“¹⁴⁶ Sie können zudem auf die Raum-Zeit-Ebene Bezug nehmen sowie Verhaltensweisen der Figuren begründen. Zuletzt ist ihnen eigen, dass sie bspw. auf Wünsche oder gesellschaftliche Probleme hindeuten können.¹⁴⁷

Der Definition kann entnommen werden, dass die Motive den Themen untergeordnet werden, weshalb in dieser Arbeit von letzterem ausgegangen wird und aufbauend darauf die Motive beschrieben wird. Dem untenstehenden Schema kann entnommen werden, welches Thema und

¹⁴³ DAEMMRICH – DAEMMRICH 1995, XVII.

¹⁴⁴ DAEMMRICH – DAEMMRICH 1995, XVIII.

¹⁴⁵ DAEMMRICH – DAEMMRICH 1995, XVIII f.

¹⁴⁶ DAEMMRICH – DAEMMRICH 1995, XIX.

¹⁴⁷ DAEMMRICH – DAEMMRICH 1995, XIX–XX.

welche verschiedenen Motivbereiche in den Liebesliedern angesprochen werden (Abb. 2): Aus dem Erfahrungsbereich des Menschen wurde dabei der Liebe begehrende Mensch herausgegriffen, der mit seiner Physis und seiner Psyche, seinem Status, seinen Handlungen, seiner Eingebundenheit in die Gesellschaft und seiner Beziehung zu den Göttern im Mittelpunkt der Liebeslieder steht. Diese verschiedenen Motivbereiche stehen dabei zueinander in Relation. Die jeweiligen Motive sind jedoch nicht gleichwertig in ihrer Bedeutung, sondern zeigen anhand der Häufigkeit ihrer Nennung eine klare Hierarchie. Die für dieses Korpus bedeutendsten Motive werden nach einer Einleitung des Hauptthemas aufgegriffen und ihre Verarbeitung näher beschrieben. Die Art, wie diese Motive behandelt werden, gibt hierbei Auskunft über die Stilhöhe der Texte. In diesen Ausführungen werden nicht nur die in Abb. 2 dargestellten Zusammenhänge erläutert, sondern auch das dafür benutzte Vokabular und die verwendeten Phrasen offengelegt, um die spezifische Begriffswelt der Liebeslieder zu veranschaulichen. Hierbei werden auch die rhetorischen Figuren nicht außer Acht gelassen, deren Aussagen ebenfalls auf die Thematik hinweist. Des Weiteren ist zum Verständnis der in diesem Korpus auftretenden Motive die Einbeziehung des realweltlichen Hintergrunds von Bedeutung. Da die Liebeslieder gehäuft aus Deir el-Medineh kommen, ist vor allem dieser Ort für einige Passagen entscheidend. Deshalb wird an einigen Stellen auf die Situation der in diesem Dorf lebenden Menschen unter Verwendung dokumentarischer als auch archäologischer Zeugnisse näher eingegangen. Hieraus kann geschlussfolgert werden, welche Aussage hinter der Erwähnung bestimmter Güter steckt (II. 2 Hauptthema und deren Hauptmotive).

Bei der Betrachtung der Tiefenstruktur ist zudem festzustellen, wie die verschiedenen Einzelaussagen miteinander verkettet sind und inwieweit die thematische „Architektur“ der Liebeslieder zu schematisieren ist. Dazu folgt jedem Lied ein kurzer Abriss über den thematischen Aufbau im Anhang, weshalb in II. 3 Inhaltliche Strukturen nur in Kürze die wesentlichsten Beobachtungen aufgeführt werden.

Zur Oberflächen- und Tiefenstruktur treten zwei weitere, darüber hinausgehende Analyseaspekte auf, die mit den beiden strukturellen Textebenen jedoch im engen Bezug stehen und dabei helfen, die Liebeslieder in ihrem vollen Umfang zu betrachten:

Einerseits handelt es sich um die Frage nach dem „Sitz innerhalb der herrschenden Textsorten“ der Liebeslieder. Hierbei liegt die Annahme zugrunde, dass die Texte nicht nur aus sich heraus, sondern erst bei Betrachtung der Kontexte vollständig verstanden werden können, da sie immer eine Beziehung zu anderen Bedeutungssystemen wie zu anderen Texten, den gegenwärtigen Normen oder der Erwartungshaltung der Hörer eingehen. Einerseits muss dafür der Einfluss der damals gängigen Textsorten auf die Liebeslieder herausgestellt werden. Dabei reicht die Nennung eines einzelnen Schlagwortes aus, um die Imagination einer Textsorte hervorzurufen (III Inkorporierte Textsorten).

Andererseits spielt der historisch-kulturelle Rahmen, in dem die Liebeslieder entstanden sind, sowie die Verwendungssituation eine entscheidende Rolle, die die Struktur der Texte prägt.¹⁴⁸ Daraus ergibt sich, dass der Text von sich aus Hinweise auf seine zeitliche und funktionale Einordnung gibt. Vor allem die pragmatischen Figuren sind ein wichtiges Kriterium zur Feststellung der Kommunikations- und Sprechsituation, wobei es sich um das, was als „Pragmatik des Textes“ bezeichnet wird, handelt (IV Die formprägende Verlautbarungssituation).

¹⁴⁸ S. bereits die Ausführungen von SEIBERT 1967.

4.2 Stilistik und Rhetorik

Da die Ägypter der Pharaonenzeit keine rhetorisch-wissenschaftliche Methodik übermittelt haben, kann nur auf das Verfahren der rhetorischen Textanalyse zurückgegriffen werden. Im Folgenden wird aufgeführt, inwieweit es trotzdem gerechtfertigt ist, altägyptische Texte mit Rhetorik zu verbinden und ein solches Analyseverfahren anzuwenden:

Unter Rhetorik wird die Kunst des Redens verstanden, die gelehrt und praktiziert wurde. Bereits im 5. Jh. v. Chr. erarbeiteten griechische Gelehrte ein theoretisches Regelsystem zur Anfertigung von Reden, das in späterer Zeit von den Römern weiterentwickelt wurde. Ausschlaggebend ist die Tatsache, dass die Rhetorik immer zielorientiert ausgerichtet war. Dafür wurden drei Phasen der Textproduktion entwickelt – *inventio*, *dispositio* und *elocutio* – sowie zwei Phasen, die sich mit der mündlichen Wiedergabe der Texte beschäftigen – *memoria* und *actio*. Zunächst müssen die Gedanken zu einem Thema herangetragen, diese dann geordnet und schließlich sprachlich unter Berücksichtigung des Zwecks formuliert werden. Die dritte Phase befasst sich demnach mit der eigentlichen Textproduktion. Der Text unterliegt den Regeln, angemessen (*aptum*), grammatikalisch korrekt (*latinitas*), verständlich (*perspicuitas*) und unterhaltend im Sinne eines schönen Ausdrucks (*ornatus*) gestaltet zu sein. Für Letzteres wurde ein Instrumentarium kunstvoller Ausdrucksweisen entwickelt. Diese rhetorischen Figuren und Tropen, die bis heute nicht ihre Gültigkeit verloren haben, gestalteten den Text effektiv und können dafür die sprachliche Norm durchbrechen. Die Verwendung bewusster sprachlicher Abweichungen wurde in Zusammenhang mit dem Stil des Textes gesehen, der wiederum mit der zu erzielenden Absicht und der Kommunikationssituation verbunden ist. Zu bestimmten Zwecken wurden demnach vorgeschriebene Stilarten verwendet, die ihrerseits bestimmte Figuren und Tropen zuließen, um den Text angemessen zu gestalten. Unterschieden werden der Hohe (*genus grande*), der Mittlere (*genus medium*) und der Niedrige Stil (*genus humile*).¹⁴⁹

Im Laufe der Geschichte, besonders seit dem 16. Jh., wurde die von der Rhetorik entwickelte *elocutio* nicht nur als stilistische Ausdrucksform von mündlicher Rede, sondern auch von schriftlichen Texten verstanden. Im ausgehenden 18. Jh. entwickelte sich dann eine neue Ästhetik, in der die *elocutio* weiterlebt. Die neu entstandene Stilistik forderte den natürlichen, individuellen und nicht mehr geregelten, erlernbaren Stil. Allerdings ist dabei zu beachten, dass die Stilistik trotz ihres Anspruchs nach Subjektivität immer noch normativ war. Demnach wurden bis dahin unter Stilistiken Regelzusammenstellungen zum angemessenen Sprachgebrauch verstanden. Erst seit dem 20. Jh. bezieht sich der Begriff auf ein Verfahren zur Textanalyse.¹⁵⁰ Viele der bereits in der Rhetorik erarbeiteten Figuren, Erkenntnisse und Methoden leben in der Stilistik fort, weshalb Rhetorik und Stilistik nicht scharf zu trennen sind, sondern ein komplementäres Verhältnis zueinander aufweisen und daher zusammen betrachtet werden müssen. Dabei macht die Verwendung des Begriffs Stilistik bereits durch seine Benennung deutlich, dass besonders die Untersuchung des Stils für die Liebeslieder entscheidend ist. Unter dem Begriff Stil, der auf ein Schreibgerät mit dem lateinischen Namen *stilus* und der damit geschriebenen Sprachäußerung zurückgeht, wird der angemessene Ausdruck im Gesprochenen und Geschriebenen verstanden, wobei Letzteres für diese Arbeit von Belang ist. Unter diesem Schriftstil wird nicht nur der individuelle Stil eines Schreibers, sondern auch der Textsortenstil subsumiert, der im Fokus dieser Arbeit steht. Hier zeigt sich Stil als eine Erwartungshaltung, die sich darauf

¹⁴⁹ Für diese Definition der Rhetorik s. Stilwörterbuch (2007) 170–173 s. v. Rhetorik (W. SANDERS).

¹⁵⁰ GÖTTERT – JUNGEN 2004, 23 f.

bezieht, was und wie etwas geschrieben wird. Die vorliegende Arbeit untersucht demnach das Charakteristikum der Liebeslieder. Der Untersuchung des Stils liegt immer die Grundauffassung zugrunde, dass der Schreiber die Möglichkeit hatte, aus einem Repertoire verschiedener Ausdrücke zu wählen, und erst durch die bewusste Entscheidung das Typische der Texte zustande kam.

Die Frage, inwieweit in früheren Zeiten Ägyptens von Rhetorik trotz fehlender schriftlicher Quellen über die Theorie der künstlerischen Textbildung gesprochen werden kann, wurde längst von mehreren Forschern wie JUNGE¹⁵¹, BURKARD¹⁵² und jüngst JAVORSKAJA¹⁵³ positiv beantwortet. Dabei stützen sie sich auf Aussagen in altägyptischen Texten, die darauf hinweisen, dass sich die Ägypter sehr wohl bewusst waren, wie ein Text zu gestalten war, um einen gewünschten Effekt zu erzielen. An dieser Stelle werden die Textaussagen nicht erneut im Detail wiedergegeben, sondern nur die wesentlichsten Auffassungen zur altägyptischen Rhetorik zusammengefasst. Im Mittelpunkt des Ganzen steht die Phrase *md.t nfr.t*, die mit „vollkommene Rede“ übersetzt werden kann. Von ihr ist bekannt, dass sie sehr selten und damit nicht einfach herzustellen ist, aber keine Beschränkung auf die Bildungsschicht aufweist.¹⁵⁴ Dabei gab es zu erlernende Regeln, unter welchen Voraussetzungen die Reden in welcher Art einzusetzen sind, die in der „Lehre des Ptahhotep“ aufgeführt sind.¹⁵⁵ Die Informationen beschränken sich auf die Klassifizierung des gegnerischen Redners nach sozialen Merkmalen, die eine bestimmte Verhaltensweise zur Erreichung der Oberhand voraussetzen. Eine weitere Quelle bezeugt, dass sich die Reden durch festgelegte und bewährte Formeln auszeichnen. So beklagt Chacheperrseneb,¹⁵⁶ dass es immer wieder nur Wiederholungen und keine neuen oder seltenen Wörter bzw. ganze Sprüche gibt.¹⁵⁷ Erst durch die Abkehr von Altbekanntem erlangt der Schreiber seiner Meinung nach Ruhm und bleibt in Erinnerung.¹⁵⁸ Des Weiteren ist an dieser Quelle interessant, dass das Auffinden der neuen Redewendungen durch das Herz geschehen soll:

d^cr-hnw.w m-hhj n(.j)-jb

„Das Aussuchen von Sprüchen durch die Suche des Herzens.“ (tBM EA 5645, rt. 1)

Da das Herz den Verstand bezeichnen kann, ist an dieser Stelle an das intellektuelle Suchen zu denken.¹⁵⁹ Daneben ist das Herz als Sitz der Gefühle aufgefasst worden und kann in diesem Sinn verstanden werden, sodass bei der Redenbildung durchaus die subjektive und emotionale Ebene eine Rolle gespielt haben muss. Hierbei wäre der Anklang zur Stilistik zu sehen, die ebenfalls die alten, strikten und immer wiederholten Wendungen kritisiert hat.

Eine praktische Umsetzung der Reden wird im „Beredten Bauer“ vorgeführt, der neun *md.t nfr.t* gegenüber einem hohen Beamten hält, um sein Recht gegenüber dem Übeltäter, der ihn seiner Ware beraubt hatte, zu erhalten. Diese Quelle zeugt wiederum davon, dass

¹⁵¹ LÄ V (1984) 250–253 s. v. Rhetorik (F. JUNGE).

¹⁵² HWRh VIII (2007) 74–80 s. v. Rhetorik, außereuropäische: Ägypten (G. BURKARD).

¹⁵³ JAVORSKAJA 2010, 40–65.

¹⁵⁴ pPrisse, V.10: *dgw md.t nfr.t r w3d jw gmi.t(w)=s m-^c hm.wt hr bnw.wt* „Schöne Rede ist verborgener als Malachit. Sie kann gefunden werden bei den Dienerinnen über den Mahlsteinen.“

¹⁵⁵ Zu dieser Passage s. I. 4 Zielsetzung und Methodik.

¹⁵⁶ Die gemachten Datierungen unterscheiden sich stark: VERNUS 1995, 2–4 datiert den Text anhand linguistischer Kriterien in das Ende der 12./Anfang der 13. Dynastie. Allerdings wurde der Text paläografisch von PARKINSON 1997, 65 in die Thutmosidenzeit eingeordnet.

¹⁵⁷ tBM EA 5645, rt., 2–3.

¹⁵⁸ tBM EA 5645, rt., 6.

¹⁵⁹ In diesem Sinne wurde die Textstelle von DILS, in: TLA, Kommentarfeld übersetzt: „Proben/Versuche(?) von Redewendungen mittels intellektueller Suche“.

Redegewandtheit nicht nur erlernt werden kann, sondern bis zu einem gewissen Grad angeboren ist, denn immerhin wird dieses Können hier einem Bauern zugeschrieben.¹⁶⁰ Außerdem wird in diesem Text die doppelte Funktion der *md.t nfr.t* deutlich. Sie dient nicht nur dazu, seinen Standpunkt darzulegen und zu überreden, um zu seinem Recht zu gelangen, sondern wird auch zur Unterhaltung aufgrund des schönen Ausdrucks verwendet. Die vom Bauern vorgebrachten Reden werden dem König dargelegt, der sich daran erfreut und daher immer mehr hören möchte. Die Kunstfertigkeit des Redens wurde hochgeschätzt, auch in den höchsten Kreisen zum Amüsement verwendet und sogar gefordert.

Neben den altägyptischen Quellen zeigen auch bereits geleistete Analysen verschiedener Texte auf, dass Regeln zur Textgestaltung eingehalten werden mussten. Nicht nur einzelne Phrasen, sondern auch stilistische Formen waren an die Textsorten gebunden und lassen sich als Sprechsitten klassifizieren, die auf den ursprünglichen Kontext der Textsorten verweisen.¹⁶¹ Daneben lässt sich ein formaler Unterschied zwischen Vers- und Prosatexten feststellen.¹⁶² Obendrein wird sichtbar, dass die Gesamtexte unabhängig von ihrer Qualität als Prosa- oder Versliteratur, symmetrisch strukturiert sind.¹⁶³ Diese genannten Punkte charakterisieren sowohl die hier zu untersuchende Oberflächen- als auch Tiefenstruktur. Diese Beobachtungen zeigen insgesamt, dass das Abfassen von Texten Regeln unterworfen war, die es zu erlernen galt.

Ein wesentliches Gestaltungsmittel für Texte spielen nach der Lehre der Rhetorik Figuren und Tropen, die je nach Textsorte verschiedenartige Anwendung fanden. Für die altägyptischen Texte kann gleichfalls damit gerechnet werden, wie bisherige Untersuchungen zeigen.¹⁶⁴ Dabei ergibt sich wiederum das Problem, dass die Aussagen dazu in den ägyptischen Quellen schweigen und keine eigene Begrifflichkeit bekannt ist. Die Stilmittel wurden für andere Sprachen entwickelt und sind daher nicht einfach zu übernehmen. Allerdings sind sie bekannt, weshalb ihre Bezeichnung in dieser Arbeit übernommen wird. Dabei wird analysiert, wie sie jeweils in den Liebesliedern verwendet werden. Da es vorkommen kann, dass in diesem Korpus Figuren auftreten, die nicht in Gänze mit der Definition eines bekannten Stilmittels übereinstimmen, diesem jedoch in der Ausprägung und Funktion nahekommen, wird zur Beschreibung dieser ägyptischen Figur die Bezeichnung des verwandten Stilmittels verwendet und dieser das Attribut „unrein“ vorgesetzt. Mit dieser Benennung soll gewährleistet werden, dass mit der Figur zugleich eine bestimmte Verwendungsart verbunden wird. Mehrfach treten jedoch auch Figuren auf, für die es bisher noch keinen Begriff im weiteren Sinn gibt. Diese werden dann lediglich beschrieben. Zur Definitionsbestimmung der Stilmittel wurden PLETT 2000, das Wörterbuch der Rhetorik (HWRh) und für Wiederholungsfiguren JAVORSKAJA 2010 herangezogen. Verschiedene Klassifikatoren der Einordnung der rhetorischen Figuren sind gebräuchlich. Zum

¹⁶⁰ S. auch die „Lehre des Ptahhotep“, in der die perfekte Rede Müllerinnen zugeschrieben wird (pPrisse, V.10).

¹⁶¹ S. SEIBERT 1967, 14 f.

¹⁶² Die Verstexte sind bspw. durch den *Parallelismus Membrorum* und wenige finite Verbalformen gekennzeichnet. Die Prosatexte zeichnen sich gerade durch das Fehlen des ersten und durch die Verwendung des zweiten aus. Des Weiteren sind sie durch eine fortschreitende Handlung charakterisiert, die durch typische Formen wie *ḥ^c.n* oder *wn.jn* eingeleitet werden; vgl. HWRh VIII (2007) 74–80, hier 76 f. s. v. Rhetorik, außereuropäische: Ägypten (G. BURKARD).

¹⁶³ Als Beispiel für einen Prosatext kann der „Schiffbrüchige“ gelten, der durch Rubren in 20 Einheiten unterteilt ist, die sich in vier Abschnitte zu je fünf Kapiteln gliedern lassen; vgl. BURKARD 1993, 102–106. FECHT machte z. B. anhand einiger Liebeslieder deutlich, dass das numerische System auch für Versliteratur von Bedeutung ist; vgl. dazu I. 4.2.2 Oberflächenstruktur.

¹⁶⁴ Hier sei nur als Beispiel auf GRAPOW 1924; FISCHER-ELFERT 1983, 45–63; LÄ VI (1986) 22–41, s. v. Stilmittel (W. GUGLIELMI); GUGLIELMI 1996, 465–497; LANDGRÁFOVÁ 2008, 71–82 und JAVORSKAJA 2010 verwiesen.

einen wurden sie nach ihrer Art der Abweichung gegliedert – Hinzufügung, Wegnahme, Umstellung sowie Austausch. Zum anderen können sie nach der sprachlichen Ebene, in der sie auftreten – grafische, phonologische, morphologische, syntaktische, semantische und pragmatische Ebene –, geordnet werden. Da in dieser Arbeit der Fokus auf die Wirkungsebene gelegt wird, um aufzuzeigen, wo eine Abweichung innerhalb des Textes zum Tragen kommt, wird die zweite Klassifikationsart als Orientierung gewählt. Es wird darauf hingewiesen, dass im Hinblick auf die Stilmittel kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird, da gerade im Bereich der Phonologie der jetzige Kenntnisstand unzureichend ist, immer gesicherte Aussagen zu Figuren dieser Ebene zu machen. Ferner ist sich die Verfasserin bewusst, dass u. a. Anspielungen und Symbole, die kulturell bestimmt und nicht universell sind, sich nicht leicht fassen lassen und daher übersehen worden sein können. Der Überblick soll lediglich dazu dienen, die ästhetische Gestaltung der Liebeslieder zu verdeutlichen.

Da die Stilmittel sowohl in der Tiefen- als auch Oberflächenstruktur eine Rolle spielen, werden die mit Blick auf das komplette Korpus wichtigsten Erkenntnisse der stilistischen Eigenheiten der Liebeslieder in einem extra Abschnitt dieser Arbeit aufgeführt (II. 4 Stilmittel). Dazu werden die jeweils sich in den unterschiedlichen Ebenen bemerkbar machenden Figuren aufgelistet und in ihrer Funktion und Wirkung beschrieben. Dem Anhang liegt eine Tabelle bei, in der die Stilfiguren nicht nur aufgeführt und definiert, sondern auch durch ein Beispiel aus den Liebesliedern verdeutlicht werden. Zudem sind, soweit es möglich war, alle Belegstellen angegeben worden, wodurch die Bedeutung der jeweiligen Figur für dieses Korpus deutlich wird (s. Anhang 8: Belegstellen der herausgearbeiteten Stilmittel). Jedem Lied ist dagegen ein eigener Absatz zum stilistischen Aufbau im Anhang gewidmet.

4.3 Textsortenbegriff

Zuletzt ist der Begriff „Textsorte“ zu klären, der innerhalb dieser Arbeit eine zentrale Rolle spielt. Dafür wird auf die Ausführungen von BRINKER verwiesen, der die wesentlichsten Aspekte in folgender Definition aufführt:

„Textsorten sind **konventionell geltende Muster** für komplexe sprachliche Handlungen und lassen sich als jeweils typische Verbindungen von kontextuellen (situativen), kommunikativ-funktionalen und strukturellen (grammatischen und thematischen) Merkmalen beschreiben. Sie haben sich in der Sprachgemeinschaft historisch entwickelt und gehören zum Alltagswissen der Sprachteilhaber; sie besitzen zwar eine normierende Wirkung, erleichtern aber zugleich den kommunikativen Umgang, indem sie den Kommunizierenden mehr oder weniger feste Orientierungen für die Produktion und Rezeption von Texten geben.“¹⁶⁵

Bei einer Textsorte handelt es sich demnach um eine Menge von Texten, die sich in strukturellen, funktionalen und kontextuellen Aspekten ähnlich sind. Dabei ist zu beachten, dass die Textsorten nicht abgegrenzt voneinander existieren, sondern offen sind und in gegenseitiger Wechselwirkung stehen, wodurch mehrere Textsortentypen herausgebildet werden. Dieser wechselseitige Einfluss kann dabei analysiert werden.

Der Textsortenbegriff wurde in dieser Arbeit gewählt, da er sich nicht nur auf die „schöne Literatur“ beschränkt, sondern auf das gesamte Repertoire von Texten. Damit soll verhindert werden, dass der Blick auf die Liebeslieder zu einseitig ist.

¹⁶⁵ BRINKER (et al.) 2014, 139.

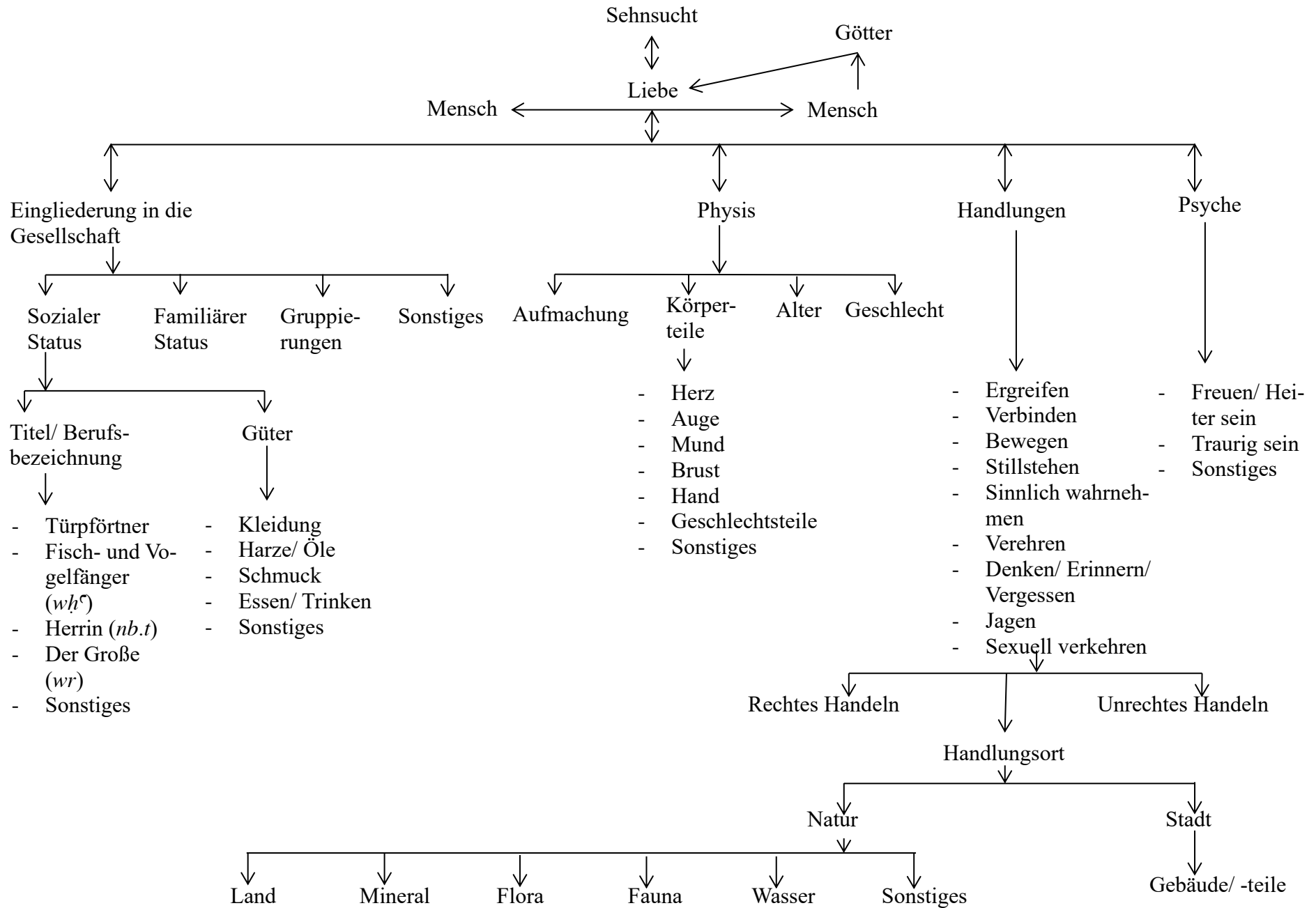



Abb. 2: Verknüpfung des Hauptthemas mit den Motivbereichen der Liebeslieder

II Analyse der textkonstitutiven Elemente

1 Formale Strukturen

Die Gliederung der Liebeslieder ist von den Ägyptern auf verschiedene Weise gekennzeichnet worden. Zum einen wurden mehrere Texte unter einer Überschrift subsumiert. Zum anderen wurden sie durch das Pausenzeichen *grh* und durch  (Gardiner Sign O6) für „Kapitel“ voneinander abgetrennt. Zu diesen formalen Kriterien treten die sogenannten Verspunkte hinzu, die einzelne Sinnabschnitte markieren und damit die Texte in kleine Einheiten gliedern.

Für die vorliegende Untersuchung ist dabei von Bedeutung, dass es sich bei der Interpunktion um etwas handelt, das nicht schon implizit im Text enthalten ist. Darauf weisen Belege desselben Textes hin, die sowohl ohne als auch mit Verspunkten versehen sind bzw. nur z. T. punktiert wurden.¹⁶⁶ Dementsprechend handelt es sich dabei um ein Hilfsmittel zur Strukturierung, das erlernt werden musste.¹⁶⁷ An dieser Stelle wird aufgezeigt, welche allgemeinen Feststellungen sich nicht nur für die Versstruktur innerhalb der Liebeslieder, sondern für den formalen Aufbau insgesamt treffen lassen. Dabei hat jedes Liebeslied seinen spezifischen Aufbau, der im zweiten Band nach der Transkription und Übersetzung erläutert wird.

Ein striktes Verfahren, nachdem die Texte konzipiert wurden, gab es nicht. Es lassen sich jedoch Häufungen von bestimmten formalen Kriterien finden. Dass der *Parallelismus Membrorum* in den Liebesliedern überwiegt, ist nicht verwunderlich, da er das Grundgerüst der ägyptischen Poesie bildet. Parallelen der beiden Verse lassen sich sowohl auf syntaktischer als auch semantischer Ebene finden. Dennoch darf im *Parallelismus Membrorum* nicht das Grundschema für den Aufbau der gesamten Liebeslieder gesehen werden, wie dies bei einigen Bearbeitern zuvor geschehen war.¹⁶⁸ Die Schreiber der Liebeslieder machten häufigen Gebrauch von Triplets, wohingegen Quatrains und Einzelverse nur gelegentlich auftreten. Letztere wurden verwendet, um ein Lied einzuleiten (L40) oder um das Ende zu markieren, wobei dann der Liedanfang durch Wiederholung oder Synonymie aufgegriffen und dadurch eine formale Klammer gebildet wurde (L6, L7, L27). Daneben diente der Einzelvers innerhalb eines Liedes der Betonung einer Aussage, indem er auf den Gedanken des vorherigen Verspaares Bezug nahm, ihm aber syntaktisch nicht untergeordnet werden kann (z. B. L3, L6).

Die Verse, die aus grammatikalischen Gründen sowie aufgrund rekurrenter Elemente zusammengeschlossen werden können, bilden Strophen mit zwei bis hin zu sieben Versen. Fünfversige Strophen stellen dabei eine Ausnahme dar. Von ihnen sticht noch einmal die mittlere Strophe von L44 hervor, die aus fünf syntaktisch zusammengehörigen Versen besteht, wobei jeder

¹⁶⁶ Zum einen können Texte des Mittleren Reiches, die noch keine Interpunktion aufweisen, in Abschriften des Neuen Reiches erhalten sein, die punktiert sind. Dazu gehören verschiedene Handschriften des „Sinuhe“ (pBerlin P 10499 aus dem Mittleren Reich ohne Interpunktion und z. B. pMoskau 4657 aus dem Neuen Reich mit Gliederungspunkten), als auch die „Lehre des Ptahhotep“ (pPrise noch im Mittleren Reich ohne und z. B. pBM 10509 aus dem Neuen Reich mit Interpunktion). Zum anderen gibt es Texte aus dem Neuen Reich, die sowohl gegliedert als auch ungegliedert auftreten. Hier seien pAnastasi I und die „Lehre für Merikare“ (pPetersburg 1116A) genannt.

¹⁶⁷ FECHT 1964, 27. Da Verspunkte vermehrt in Texten der schulischen Ausbildung vorkommen, ist ersichtlich, dass die angehenden Schreiber die korrekte Trennung von Sinnabschnitten durch Anwendung dieser Punkte erlernen mussten; s. auch BEYLAGE 2002, 541 f.

¹⁶⁸ Die verschiedenen Ansätze, mit denen die Liebeslieder analysiert wurden, werden in I. 4 Zielsetzung und Methodik erläutert, indem die verschiedenen Theorien zugunsten der Überschaubarkeit auf ihre wichtigsten Aspekte reduziert werden.

Vers dem vorhergehenden untergeordnet ist. Es handelt sich um ein komplexes Vor- und Nachzeitigkeitsgefüge, das für das gesamte Korpus einzigartig ist. Im Kontrast dazu stehen die Strophen, die aus gleich aufgebauten, aneinandergereihten und damit gleichrangig zu behandelnden Versen zusammengesetzt sind (z. B. L4, L7, L22), oder bei denen der erste Vers eine Aufzählung einleitet, auf die sich die folgenden Verse beziehen (z. B. L22, L24). Diese Varianten wirken formal sehr monoton und waren gerade im Hinblick auf den mündlichen Vortrag der Lieder bestens dafür geeignet, einfach memoriert zu werden.

Bei Betrachtung der Verteilung der Strophenlänge innerhalb eines Liedes zeigt sich, dass die Texte selten gleichmäßig aufgebaut wurden (z. B. 4–4–4 (L10))¹⁶⁹. Vielmehr wurden unterschiedlich lange Strophen in verschiedenster Weise kombiniert: Zum einen konnten sie alternierend strukturiert werden (z. B. 2–6–2–6–2 (L3, L4)) wobei dieser Wechsel zumeist auch durch einen grammatikalischen und durch einen inhaltlichen Bruch gestützt wird. Zum anderen tritt vielfach die Variante auf, dass zwei gleich lange Strophen den Rahmen bilden und mindestens eine Strophe anderer Länge einschließen (z. B. 2–6–6–6–2 (L26)), auf die dadurch der Fokus gelegt wird. Am häufigsten wird jedoch eine gleichmäßige Strophenkette von der letzten Strophe unterbrochen, die sich deutlich aufgrund ihrer Kürze vom Rest abhebt (z. B. 4–4–4–4–2 (L1, L2)).¹⁷⁰ Etwas seltener taucht dagegen die entgegengesetzte Variante auf, bei der sich die erste Strophe von den anderen durch ihre geringe Versanzahl unterscheidet (z. B. 2–4–4 (L11)). Interessant sind die wenigen Fälle, bei denen die Liebeslieder eine andere Strukturierung als die eben genannten aufweisen. Dazu zählt L6, das den Aufbau 4–4–4–3–6–3 erkennen lässt, bei dem ein deutlicher Wechsel ab der Hälfte des Liedes besteht. Da jeder der beiden Abschnitte 12 Verse umfasst, liegt hier wiederum eine Harmonie vor. Gleiches gilt für L34 mit dem Aufbau 3–3–4–2, das ebenfalls durch die verschiedenen Strophenlängen in gleichmäßig lange Abschnitte gegliedert ist. Nur sehr wenige Liebeslieder lassen eine Wohlgeformtheit auf dieser Ebene vermissen. Insbesondere zeigt das längste Lied dieses Korpus (L42: 4–4–6–3–5–4–6–3–7–2) eine deutliche Disharmonie bezüglich der Länge der Strophen, von denen sich die vorletzte nicht nur in diesem Lied aufgrund der vielen Verse vom Rest abhebt. Eine siebenversige Strophe kommt innerhalb der Liebeslieder sonst nicht noch einmal vor. Hierbei lässt sich deutlich beobachten, dass der Liedgestaltung durchaus der Gedanke zugrunde lag, bedeutsamen Motive mehr Raum innerhalb des Textes einzuräumen, um es zu betonen.¹⁷¹ Die lange Strophe von L42 beschreibt in diesem Lied als einzige das herbeigesehnte Zusammentreffen der Liebenden.

Die verschiedenen hier anhand der Strophenlänge aufgestellten Strukturierungsmuster lassen sich auch mit weiteren formalen Kriterien in Beziehung setzen: Häufig geht der Strophenwechsel mit einer Veränderung auf grammatikalischer Ebene einher. Hierfür kann u. a. auf L3 (2–6–2–6) verwiesen werden, in dem abwechselnd das Herz und das lyrische Ich als Subjekt der Strophen auftreten. Ein anderes Beispiel stellt L7 dar: Vier Strophen zeichnen sich jeweils durch eine Eigentümlichkeit im Bereich der Syntax aus, wobei sie von zwei Strophen umrahmt werden, die ohne ein solches Spezifikum auskommen. Während die zweite Strophe durch eine *bw-sdm=f*-Form und die dritte durch eine Konstruktion mit *p3-n.tj* charakterisiert ist, zeigt die vierte mehrmals einen Komparativ und die folgende wiederum einen anderen Aufbau.

¹⁶⁹ Die Zahlen beziehen sich dabei auf die Länge der Strophen.

¹⁷⁰ Lediglich einmal ist die letzte Strophe länger als die vorhergehenden Strophen: 4–4–4–6 (L25).

¹⁷¹ Diese hierarchische Abstufung macht sich auch in der ägyptischen Kunst bemerkbar; s. ASSMANN 1987, bes. 30 f.

Rekurrenz bestimmt jedoch nicht nur hinsichtlich der Syntax oder der Strophenlänge den Aufbau, sondern lässt sich in weiteren Bereichen finden und ist neben diversen weiteren rhetorischen, vor allem semantischen Figuren das ausschlaggebende Kriterium für die Beurteilung der künstlerischen Gestaltung der Liebeslieder. Durch dieses Stilmittel wurden Verse verbunden, Stropheneinheiten markiert, untereinander verknüpft und das Lied als Ganzes gekennzeichnet. Nicht nur einzelne Lexeme, sondern ganze Wortgruppen wurden wiederholt, die insbesondere in kurzen Strophen auffallen. So taucht bspw. in den drei zweiversigen Strophen von L4 (s. o.) jeweils das Wort *sh3* auf. Diese Strophen weisen damit zwar eine hohe Rekurrenzdichte auf, entsprechen aber aufgrund der sonstigen Unregelmäßigkeit der Verspaare nicht der Definition eines Refrains.¹⁷²

Auffällig ist, dass sich die Rekurrenz auch auf die Versenden bezieht und die Schreiber auf Ähnlichkeiten achteten. Dies konnte durch einfache Wortwiederholungen geschehen, die lediglich Suffixpronomina umfassen, oder auf einer gemeinsamen grammatikalischen Konstruktion basieren. Daneben existieren mehrere Belege, bei denen die Versenden durch Begriffe mit dem gleichen Anfangskonsonanten, durch Lautspielerei oder durch Wortspiele vereint wurden. Zwar handelt es sich hier nicht um einen „Endreim“ im Sinne der modernen Poesie, doch kommt diese Figur dem vorliegenden Kunstmittel am nächsten, da auch hier der lautliche Klang eine Rolle spielt.¹⁷³

Durch Wiederholungen kann das gesamte Lied unterschiedlich geformt werden: Während u. a. in L2 Wiederholungen ganzer Wortgruppen ab einem gewissen Punkt zu beobachten sind, ist ihre Anordnung in L4 umgekehrt. Die im zweiten Fall gebildete auf- und absteigende Formung (ABCDEF:FEDCBA) ist wie das den Zyklus der „Großen Herzensfreude“ charakterisierende Zahlenwortspiel aus einem Hymnus an Amun bekannt.¹⁷⁴ Nicht nur an dieser Stelle ist zu beobachten, dass die Liebeslieder Charakteristika anderer Textsorten aufweisen. Gerade der hymnische Stil ist für dieses Korpus von entscheidender Bedeutung.¹⁷⁵ Daneben inkorporierten die Schreiber der Liebeslieder Elemente von Beschwörungen, die sich gleichfalls im Aufbau niedergeschlagen haben: Die Zahl 7 und ihr Vielfaches spielte sowohl für die Liedmenge als auch für die Gesamtversanzahl eines Zyklus eine Rolle, wodurch die Liebeslieder ihren beschwörenden Charakter erhielten.¹⁷⁶ Wiederum zeigt sich hier neben dem Verlauf der Strophenlängen, dass das „Zählen“ bei der Abfassung der Liebeslieder zu beachten war und erst dadurch ein vollkommener künstlerischer Aufbau erzeugt wurde.¹⁷⁷

Bis zu einem gewissen Grad ist die Berücksichtigung eines harmonischen Verlaufs auch auf der Kola-Ebene zu beobachten: Die Kola pro Strophe sind z. T. gleichmäßig verteilt und geben die Struktur der Strophenverteilung wieder – z. B. L3 mit der Strophenverteilung 2–6–2–6 und der Kola-Abfolge 4–11–4–11. Meist sind die Hebungen jedoch nur annähernd gleich wie in dem bereits oben genannten L6 mit dem Aufbau 4–4–4–3–6–3 und dem Verlauf der Kola-

¹⁷² Nach HWRh VII (2005) 1098–1109, hier 1098 s. v. Refrain (R. HAUSNER) bezeichnet ein Refrain „eine regelmäßige, gleichbleibende oder leicht modifizierte Laut- oder Wortgruppe“.

¹⁷³ Für Wiederholungen von Morphemen s. II. 4.3.1 Wiederholungen; für Wortspiele als verbindende und wiederaufnehmende Figur s. II. 4.3.2 Wortspiele. Wiederholungen von Konsonanten und Lautspielerei werden in II. 4.1 Phonologische Figuren behandelt.

¹⁷⁴ S. dazu GRAPOW 1954, 19–21 inklusive eines weiteren, älteren Hymnus an Osiris, der eine solche Formung aufzeigt, jedoch nicht die gleiche hohe künstlerische Gestalt hat. Eine solche Formung weist zudem L44 auf.

¹⁷⁵ S. III. 1 Hymnen und Gebete.

¹⁷⁶ S. hierzu III. 3 Beschwörungen.

¹⁷⁷ Zur Verbindung zwischen der Handlung des Zählens und *md.t nfr.t* in ägyptischen Texten s. I. 4 Zielsetzung und Methodik.

Anzahl 9–8–9–7–11–6. Lieder mit der gleichen Strophenverteilung weisen in diesem Korpus immer eine unterschiedliche Reihenfolge der Kola auf, auch wenn sie inhaltlich ähnlich aufgebaut sind: So besitzen u. a. L1 und L17 einen formalen Aufbau, der mit 4–4–4–4–4–2 wiedergegeben werden kann. Die die Kola-Reihenfolge lautet in L1 6–8–8–9–6–4, während L17 den Akola-Aufbau 8–8–8–9–8–4 zeigt. Während im zweiten Fall die gleichmäßige Struktur ungeachtet des Inhalts gewahrt wird, umklammern im ersten Fall zwei Strophen mit gleicher Kola-Anzahl den Abschnitt, der inhaltlich zusammengehört.

Weitere Belege zeigen, dass die Regelmäßigkeit durchbrochen wurde, um die inhaltliche Ebene zu unterstützen. Dies lässt sich exemplarisch an L2 darstellen, das aus vier Strophen mit jeweils vier Versen und einem abschließenden Verspaar besteht. Weisen die ersten zwei Strophen noch neun Kola auf, sind die folgenden zwei Strophen lediglich durch sieben Kola gekennzeichnet. Ein solcher Bruch lässt sich überdies hinsichtlich der thematischen Abfolge erkennen.

In L4 hebt sich dagegen die vorletzte Strophe durch eine viel höhere Kola-Anzahl hervor (4–10–4–14–4), in der inhaltlich die Aufgeregtheit des lyrischen Ichs wiedergegeben wird. Da im gleichen Umfang mehr Einheiten gesprochen werden müssen als in der anderen gleichlangen Strophe, wirkte diese während des Vortrags schneller und gibt damit die inhaltliche Aussage akustisch wieder. Ebenfalls ist es an anderen Stellen der Liebeslieder denkbar, dass die höhere Anzahl der rhythmischen Akzentuierung und damit der Unterstützung der beschriebenen Gefühlslage dient. Dieses Phänomen kann jedoch aufgrund der Komplexität in diesem Rahmen nur tangiert werden.

Die Länge der Liebeslieder variiert stark, wobei von vier bis hin zu 44 Versen fast alles vorkommt. Die meisten von ihnen umfassen jedoch mindestens 10 Verse, sodass der Eindruck entsteht, dass es sich bei den kürzeren Texten um unvollendete Lieder handelt. Sie zeugen jedoch nicht von geringerer Qualität. So ist L16, das aus lediglich sechs Versen besteht, stark metaphorisch aufgebaut und zeigt einen durchdachten grammatikalischen Aufbau, in dem in der vierversigen Strophe eine periphrastische $s\dot{d}m=f$ -Form zwei nichtperiphrastische $s\dot{d}m=f$ -Formen umgibt, sodass hier durch die Rekurrenz auf grammatikalischer Ebene eine Strophen-einheit bemerkbar wird.

Rekurrenz zeigt sich auch über das einzelne Lied hinaus in Form von Formulierungen, die zu Strukturierungen mehrerer Liebeslieder verwendet wurden. Wiederum lässt sich zwar kein für alle Lieder allgemeingültiges Kriterium feststellen, doch zeigt sich, dass zumindest die Phrasen $gmi.n=j-sn.t/gmi=j-sn.t$ „*ich fand die Liebste*“ (L43, L69, L71, L85–L88) sowie $hnr-n=j-jwi=k/hnr-n=j$ „*ach kämest du doch/wäre ich doch/würde mir doch gehören*“ (L8–L10, L53–L58) beliebte Einleitungen gewesen waren. Zumindest für den Zyklus der „Großen Herzensfreude“ ist das Zahlenwortspiel, das die Lieder ein- und ausleitet sowie miteinander verbindet, ein bedeutendes Verfahren des Aufbaus.

Daneben war die Numerik für den Aufbau von Bedeutung, wobei das Spiel mit den Zahlen nur für einen Teil der Liebeslieder über die Strophenlänge hinausgeht. Dieses Ergebnis ist m. E. allerdings kein Beleg dafür, dass das Zählen nicht für das Verfassen von diesen Texten wichtig war. Vielmehr bezeugen die Lieder des pCB I, vs. C dabei die höchste Komplexität, da sich das numerische Element in allen Bereichen bemerkbar macht. Davon wiederum ist der Zyklus der

„Großen Herzensfreude“ herauszuheben, dessen Einheit über die einzelnen Lieder hinaus formal durch das Zahlenwortspiel, die Gesamtversanzahl und der Strophenlänge markiert ist.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Zu den ersten beiden Merkmalen s. o. Die ersten beiden Lieder zeichnen sich durch mehrere vierversige Strophen aus, denen ein Verspaar als Abschluss folgt. Die folgenden beiden Lieder zeigen dagegen einen alternierenden Strophenaufbau, indem sich jeweils ein Verspaar und eine sechsversige Strophe abwechseln. Das fünfte Lied steht für sich (6–6–4), während die letzten beiden Strophen dadurch gekennzeichnet sind, dass nach vierversigen Strophen ein Bruch erfolgt und die Strophen dann nur drei oder sechs Verse umfassen.

2 Hauptthema und Hauptmotive

2.1 Sehnsucht

Das Liebesbegehren nach der unerreichbaren geliebten Person wird sowohl durch das männliche als auch durch das weibliche lyrische Ich zum Ausdruck gebracht und ist ein fast alle Liebeslieder durchdringendes Gefühl des Verlangens. Es bildet somit das Hauptthema dieser Texte.¹⁷⁹

Das in den Liebesliedern ausgedrückte Gefühl kann am besten mit dem deutschen Wort „Sehnsucht“ beschrieben werden. Die Wortgruppe „sehnen“ ist in ihrer Herkunft unbestimmt und erst aus dem Mittelhochdeutschen bezeugt, in der sie häufig in der Dichtung der Minnelieder auftritt und dadurch in ihrer Bedeutung geprägt wurde. Der Sehnsuchtsbegriff bezieht sich daher besonders auf das Verlangen nach Liebe. Zudem haftet ihm die Vorstellung von etwas Schmerzlichem bis hin zu etwas Krankhaftem an.¹⁸⁰ Aufgrund dessen wird Sehnsucht als „schmachten-des Verlangens“¹⁸¹ und „krankheit des schmerzlichen verlangens, liebeskrankheit, liebesbe-gierde“¹⁸² beschrieben. Diese Aspekte der Begriffserklärung werden ebenfalls in den Liebesliedern und in anderen ägyptischen Texten deutlich, die sich mit der Darstellung des Verlangens nach einem entfernten Objekt beschäftigen. Ein eigenes ägyptisches Wort gibt es für dieses Gefühl jedoch nicht. Zur Bannung der Sehnsucht wurde das handelnde, denkende, unruhige, entfernte, drängende und sprechende Herz thematisiert. Am deutlichsten drückt die Phrase *jb=r-r=k* (L26) dieses Gefühl aus, die sich am ehesten mit „*Ich sehne mich nach dir.*“ Übersetzen lässt. Die/der Liebende tritt durch die Beschreibung des Herzens nicht nur als Getriebener auf, sondern gleichfalls als Gefangener bzw. Ergriffener, der keine Kontrolle mehr über seine Handlungen und Gedanken hat.¹⁸³ Die Liebessehnsucht wird zudem direkt als eine alles verzehrende Krankheit beschrieben, die sowohl Einfluss auf die Physis als auch auf die Psyche hat.¹⁸⁴

Auf grammatikalischer Ebene macht sich die Bedeutung der Sehnsucht für die Liebeslieder dadurch bemerkbar, dass dieses Korpus zahlreiche Formen und Satzkonstruktionen aufweist, die ein Begehren ausdrücken. Imperative, prospektivisches *sdm=f*, Subjunktive, *r* + Infinitiv- und Futur III-Konstruktionen sind charakteristisch für die Liebeslieder. Hinzu kommen Partikel des Wunsches (*hnr* „*oh dass doch*“ (11)) und zur Betonung des Verlangens gebrauchte Interjektionen (*j* „*oh; ach*“ (1), *hy* „*ach*“ (2) und *ʒ* „*doch*“ (1)). Die Vokabeln *jb r* „*wünschen*

¹⁷⁹ Dieses Verlangen ist die Grundlage für die Ausführung der Liebesthematik, weshalb es immer wieder in dieser Arbeit bei der Betrachtung anderer Themen zur Sprache kommt. Um Dopplungen zu vermeiden und um die Übersicht zu wahren, beschränkt sich dieses Kapitel auf die prägnantesten Ergebnisse mit Verweisen auf die näheren Ausführungen. Dieses Hauptthema und der poetische Aufbau machen die in dieser Arbeit untersuchten Texte zu einem Liebesgedicht; vgl. die Definition von WÖLFEL 1983, 210. „mithin spreche jedes Liebesgedicht von der ‚fernen Geliebten‘, wie nahe sie im Gedicht selbst auch immer erscheinen mag. Ihre Abwesenheit ist Konstituens und Movens des Gedichts, unter dem Aspekt seines Zustandekommens betrachtet [...] Daß die poetische Liebesrede im unstandslosen Ausdruck des Begehrens nicht aufgeht, ist selbstverständlich. Reflexion tritt hinzu, die sich über das Begehren beugt, und mit ihr der Sinn, der sich über es verständigt. [...] Der Liebesverkehr wird zur Interaktion und damit zu etwas, das unter den Bedingungen des gesellschaftlichen Lebens steht, das von Sitte geregelt und mächtig ist und aus seinem Geltungsbereich selbst das nicht entläßt, was als Natur ihm gegenüber den Vorrang behaupten wollte.“

¹⁸⁰ Für die Begriffserklärung s. DWb. 16 (1905) 151–154 s. v. sehnen (J. GRIMM – W. GRIMM).

¹⁸¹ DWb. 16 (1905), 157 s. v. Sehnsucht (J. GRIMM – W. GRIMM).

¹⁸² DWb. 16 (1905), 157 s. v. Sehnsucht (J. GRIMM – W. GRIMM).

¹⁸³ S. II. 2.5 Herz.

¹⁸⁴ S. II. 2.4 Magisch-medizinische Betrachtungsweise. *mrj* „*lieben*“ und *mr* „*Krankheit*“ bilden ein Wortspiel und sind dadurch eng verknüpft, s. dafür die letzte Bearbeitung von SCHWEITZER 2011, 142–144. S. auch II. 4.3.2 Wortspiele.

zu“ (4), *wḥ3* „begehren“ (7), *3bi* „wünschen“ (4), *3b.w* „Wunsch“ (2), *ḥr.t* „hier: Wunsch“ (2) und *nḥ.t* „Wunsch“ (2) verweisen zusätzlich explizit auf den Ton der Lieder.

Bei der Betrachtung dieses Korpus lassen sich lediglich drei Lieder finden, deren Erhaltungszustand die Schlussfolgerung zulässt, dass sie ohne die oben genannten Begehrrformen oder die zum Ausdruck der Sehnsucht verwendeten rhetorischen Mittel auskommen: L15 beschreibt das Auffinden des Mannes in der Natur, das zur sexuellen Liebesbereitschaft der Frau führt. Das Sehnsuchtsthema ist damit indirekt im dargestellten Verhalten der Frau enthalten.

In L35 sowie in dem fragmentarischen L36 hat sich die sonst geschilderte Sehnsucht in Freude und Erregung gewandelt, da die Unerreichbarkeit der geliebten Person als Voraussetzung für dieses Gefühl nicht mehr gegeben ist. Das Zusammensein der Liebenden ist hier wiederum an die Natur gebunden und lediglich die damit in Zusammenhang stehende Annehmlichkeit wird betont. Generell zeigt sich, dass die Ausführung der Sehnsuchtsthematik in den Liebesliedern vom Handlungsort abhängig ist.¹⁸⁵

Die drei gerade beschriebenen Lieder stehen aufgrund ihres fehlenden sehnsüchtigen Tons im starken Kontrast zu den anderen Liebesliedern, in denen dieser immer mitschwingt, wenn auch in unterschiedlicher Intensität und unter Darstellung verschiedener Ausgangssituationen der textinternen Liebenden. Entweder sind die Liebenden räumlich voneinander getrennt und sehnen sich nach einander oder sie sind räumlich zusammen, aber die begehrte körperliche Vereinigung bleibt aufgrund gesellschaftlicher Gründe oder wegen fehlender Gegenliebe untersagt. Lediglich in L42 kommt die erhoffte Zusammenkunft am Ende des Liedes in der Natur zustande, wobei die zuvor geschilderte Sehnsucht den größten Teil des Textes einnimmt. Dabei fällt auf, dass das Beieinandersein zeitlich begrenzt ist, in dem geschilderten Moment aber als glücklich dargestellt wird. Des Weiteren gibt es die Variante, dass sich die Liebenden im Haus nah sind, ihnen jedoch eine Trennung bevorsteht, die sie beklagen. In ihrer Rede verleihen sie ihrem Wunsch nach Verweilen Ausdruck. Neben dem heiteren und glückvollen Moment wird hier somit auch Traurigkeit und damit das Gefühl der unausweichlichen Sehnsucht ausgedrückt. Schließlich wird in den Liebesliedern deutlich, dass in ihnen zum Genuss und zur Zerstreung aufgerufen wird, wobei diese als endlich aufgefasst werden. Diese Haltung, die das Nachgehen der Sehnsucht als positiv abbildet und in Bezug zur Vergänglichkeit des Lebens setzt, spiegelt den Zeitgeist wider.¹⁸⁶

Im Gegensatz dazu liegt die Kernaussage einiger anderer Lieder darin, dass die Sehnsucht als negativ empfunden wird und gezügelt werden muss, um die sozialen Pflichten nicht zu vernachlässigen sowie das gesellschaftliche Ansehen nicht zu gefährden. Dabei wird der geschlechtsspezifische Umgang mit dem Gefühl der Sehnsucht sichtbar. Die Normen und Werte, die z. T. aus den Weisheitslehren und den belehrenden Texten bekannt sind, schimmern bei dieser Betrachtung der Sehnsucht durch.¹⁸⁷ Die beiden Auffassungen bzgl. der Wertung der Sehnsucht geben Hinweise auf die Verwendungssituation.¹⁸⁸

Das in den Liebesliedern in verschiedenen Facetten dargestellte Gefühl der Sehnsucht ist nicht nur für dieses Korpus charakteristisch, sondern durchzieht unterschiedliche Bereiche der

¹⁸⁵ S. u. und II. 2.7 Handlungsort.

¹⁸⁶ Das wird vor allem durch den Text „Pleasures of Fishing and Fowling“ (s. II. 2.6 Jagd) und durch das Harfnerlied auf pH 500, rt. deutlich. Die Verbindung zwischen diesen beiden Textsorten und den Liebesliedern wird in IV. 1 Zeitliche Einordnung ausgeführt.

¹⁸⁷ S. II. 2.8 Rechtliche Aspekte und II. 4.6 Lehren.

¹⁸⁸ S. IV. 3 Verwendungssituation.

Ramessidenzeit. Die sehnsüchtige Sprache ist dabei typisch für diese Epoche.¹⁸⁹ Die Liebeslieder lassen damit einen Vergleich mit anderen Textsorten zu, die das Thema des Begehrens aufgreifen und von dessen Vokabular und Stil die Schreiber der Liebeslieder in großem Umfang Gebrauch machten. Die Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede in der Sehnsuchtsschilderung zwischen diesen Textsorten und den Liebesliedern sind detailliert in den jeweiligen Kapiteln zu den genannten Textsorten geschildert. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Götter in den Liebesliedern im Stil der Gebete zur Gabe der/des Liebsten angerufen werden, damit die Sehnsucht aufhört. Daneben wird der aus Gebeten bekannte Hilferuf direkt an die gottgleich geschilderte geliebte Person gerichtet, um das Liebesleid zu beenden. Das Preisens der Schönheit eines begehrten Objekts haben die Liebeslieder mit den zur gleichen Zeit auftretenden Städtehymnen gemeinsam.¹⁹⁰

Götter konnten jedoch nicht nur gebeten werden, das Ersehnte zu bewirken, sondern auch beschworen werden. Von dieser Möglichkeit wurde lediglich in einem Lied Gebrauch gemacht, in dem die verschlossene Tür durch die Beschwörung zum Öffnen gezwungen werden soll. Durch die Inkorporierung des Stils und verschiedener Elemente, die die Textsorte „Beschwörung“ charakterisieren, machen allerdings auch andere Liebeslieder einen beschwörenden Eindruck. Diese Inkorporierung verstärkt den beschriebenen Drang, den das textinterne liebende Ich nach dem angesprochenen Gegenüber verspürt.¹⁹¹

Zudem werden einigen Liebesliedern Handlungsanleitungen von einem Sprecher gegeben, die zur begehrten Liebesbereitschaft der Liebsten führen und somit das Liebesleid beenden. Damit griffen die Schreiber zur Ausführung der Sehnsuchtsthematik auf Ritualanweisungen zurück.¹⁹² Um die Abhängigkeit des Liebenden von der geliebten Person und das damit verbundene momentane Leid sowie das Bedürfnis nach Veränderungen darzustellen, wurden Elemente der Klagen aufgegriffen. Die Darstellung der Sehnsucht nach einer Person und die damit verknüpfte Verzweiflung hat ihre Tradition in den Witwenklagen, in denen ebenfalls das Kommen des Mannes ersehnt wird.¹⁹³ Der größte Unterschied in den Sehnsuchtsschilderungen zwischen den Liebesliedern und den anderen Textsorten besteht darin, dass die Liebe, insbesondere die körperliche Liebe, die Grundlage des in dieser Arbeit betrachteten Korpus bildet.

2.2 Liebe

Im Mittelpunkt des dargestellten Liebeskonzepts steht die Phrase *jtj jb* „Ergreifen des Herzens“,¹⁹⁴ die eine Liebesauffassung postuliert, die auf einer Herrschaftsübernahme basiert. Die ergriffene Person fühlt sich ihres Herzens beraubt und fremdgeleitet. Das weggenommene und damit entfernte Herz führt dazu, dass die Liebenden nicht klar denken können und sich dementsprechend unvernünftig verhalten.¹⁹⁵

¹⁸⁹ S. IV. 1 Zeitliche Einordnung.

¹⁹⁰ S. III. 1 Hymnen und Gebete.

¹⁹¹ S. III. 3 Beschwörungen.

¹⁹² S. III. 4 Ritualanweisungen.

¹⁹³ S. III. 2 Klagen.

¹⁹⁴ Eine Abwandlung ist in L70 zu erkennen, in dem *jtj jb* in *j3-mntst-jtj-jb=j* „Oh, sie ist es, die mein Herz ergriffen hat“ verwendet wurde. Und in L43: *gmi.n=j-sn(.t) hr-jtj=j* „Ich fand die Liebste beim Mich-Ergreifen“. In L55 lautet die entsprechende Passage: *[jw]-[jnk]-j:t3w-h3.tj=st* „wobei ich es wäre, der ihr Herz stiehlt.“ Die Darstellungen der Frau als Vogelfängerin und des Mannes als gefangener Vogel zeigen, dass Liebe mit dem Gefühl des Ergreifens und Fangens verbunden wurde.

¹⁹⁵ Das entfernte Herz ist als Metapher für „verstandlos“ bzw. „mutlos“ aufzufassen, s. II. 2.5 Herz.

Das Subjekt der Handlung des Ergreifens ist der/die Liebste bzw. Teile von ihr/ihm als *Pars pro toto*. Auch die Liebe zur geliebten Person kann als eigene Größe auftreten. Singulär ist die Situation, in der der Mann beklagt, dass er sich selber nicht ergreifen kann:

Transkription	Übersetzung
<i>g3b.t=st hr-jti.t-nbw /</i>	<i>Ihr Arm nimmt Gold(farbe) an. / (L1)</i>
<i>jtt=st-jb=j m-{hpt}-<hp.t>=st /</i>	<i>Sie ergreift mein Herz mit ihrem Lauf. / (L1)</i>
<i>jtt-wj mrw.t=f /</i>	<i>Die Liebe zu ihm hat mich ergriffen. / (L2)</i>
<i>bw-rh=j-jti.t=j m-b3h=f /</i>	<i>Nicht weiß ich, mich in seiner Gegenwart zu ergreifen. / (L3)</i>
<i>mrw.t=f hr-jti.t-jb</i>	<i>Die Liebe zu ihm ergriff das Herz. (L6)</i>
<i>jti=k-h3.tj=j r-Jwn.w-R^c</i>	<i>Du hast mein Herz nach Heliopolis-des-Re genommen. (L25)</i>
<i>(j)ti{.t}-(w)j mrw.t=k</i>	<i>Die Liebe zu dir hat mich ergriffen. (L27)</i>

Abb. 3: Verwendung von *jti*

Die Ergreifung des Herzens ist aus Hymnen bekannt, in denen sie als Folge der *nfr.w* „Schönheit“ der Götter beschrieben wird, wie z. B. in der folgenden Passage eines Amunhymnus aus dem Neuen Reich deutlich wird:

jw nfr.w=k hr jti(.t) jb.w

„Deine Schönheit ergreift die Herzen.“ (pCairo CG 58038, VI.1)

Hierbei ist von Bedeutung, dass das Ergreifen nicht bewusst von den Göttern vollzogen wird, sondern eine Folge ihrer Erscheinung ist.¹⁹⁶ Demgegenüber steht die Aussage in Tb 27/Tb 28 (*r3 n(.j) tm rdi.t jti=tw jb/h3.tj n(.j) NN* „Spruch, um nicht zu veranlassen, dass das Herz des NN ergriffen wird.“). Sie stellt das Entziehen des Herzens durch den Gott als eine aktive Handlung dar, die es abzuwenden gilt. Die Sprüche gehören in den Kontext der Herzensprüfung und sollen verhindern, dass das Herz des Verstorbenen seinen Besitzer nicht mehr kennt und bei der Wägung nicht mehr beeinflussbar war. Der Verstorbene zeichnet sich als Besitzer der *shm*-Macht aus, die ihn vor Zugriff der Götter und Prüfung bewahrt.¹⁹⁷ Den Sprüchen ist zu entnehmen, dass die Person durch die Ergreifung keine Verfügung mehr über das eigene Herz haben würde, sodass sie es nicht mehr selbst lenken könnte.

Wie aus der Abb. 3 abgelesen werden kann, liegt eine andere als eine der zuvor genannten Kräfte dem Konzept des Ergreifens zugrunde. Zudem bemächtigen sich Personen des Herzens anstelle von Göttern. Hinter der auftretenden *mrw.t*-Größe verbirgt sich eine Macht, die in den Liebesliedern als „Attraktivität“ umschrieben werden kann.¹⁹⁸ Dieses Wort kommt vom Lateinischen *attractio* und ist das Nomen zu *attrahere* (*attractum*) und bedeutet „heran-, herbeiziehen“.¹⁹⁹ Attraktivität bezeichnet damit die Tatsache, dass eine Person sich zu einer Sache oder

¹⁹⁶ Vgl. dafür die häufig auftretende Wortverbindung *m33 nfr.w*, die die Epiphanie der Götter beschreibt.

¹⁹⁷ S. Tb 27: *jb=j n=j shm.kwj jm=f [...]* *jnk shm m^c.t=f ds=f* „Mein Herz gehört mir, da ich darüber *shm*-mächtig bin. [...] Ich bin es, der *shm*-Macht über sein eigenes Körperteil hat.“ (pLondon BM EA 10793, XVI.10).

¹⁹⁸ MATHIEU 1996, 170 stellt fest: „Le *nfrw* est une qualité intrinsèque qui s’offre et s’admire, la *mrw.t* une puissance qui saisit et attire.“; ASSMANN 1969, 65 f. sieht in *mrw.t* die „Strahlkraft“ als eine Ausdrucksqualität der göttlichen Erscheinungsform. Die Bezeichnung ist jedoch zu religiös gefärbt, da *mrw.t* nicht nur mit dem Sonnengott, sondern auch mit Menschen in Verbindung steht. VERBOVSEK – BACKES 2015, 107 umschreiben *mrw.t* als „Liebe“, „Liebreiz“ und „Anziehungskraft“. MEEKS 1980, 149, no. 79.1541 übersetzt dagegen *nfr* mit „les attributs sexuels“. Ferner geht MOERS 2015, 66 f. auf den Begriff *mrw.t* ein und zeigt auf, dass es sich dabei um eine Kraft handelt, die einen anderen beeinflusst. Demnach wird kein romantisches, auf eine aktive und individuelle Wahl des Partners gründendes Liebesverständnis ausgedrückt.

¹⁹⁹ EWD (1993) 90 s. v. Attraktion (W. PFEIFER).

anderen Person hingezogen fühlt. Dieses Konzept der Anziehungskraft wird ebenfalls durch den Begriff *mrw.t* in den Wendungen Possessivartikel (mit Suffixpronomen 2. Pers. Sg. mask./3. Pers. Sg. fem.) + *mrw.t* bzw. *mrw.t* + indirektem Genitiv ausgedrückt. Durch eben diese Kraft ist es möglich, dass die beeinflusste Person mit Lieben reagiert. Dieses subjektive Gefühl wird dagegen durch die Wendungen *mrw.t* + Suffix („Liebe zu jemandem“)²⁰⁰ bzw. Possessivartikel + Infinitiv von *mri* + Suffix ausgedrückt und im Ergreifen des Herzens erfahrbar.²⁰¹

Das Gegenüber wird durch die *mrw.t*-Kraft, die durch alle Sinne wahrgenommen wird,²⁰² geleitet, getrieben und angezogen. In mehreren Liebesliedern werden die Folgen des Einflusses dieser Kraft als Verbundenheit beschrieben.²⁰³ Hierbei besteht eine etymologische Verbindung zwischen *mr* „binden; sich anschließen“, *mr* „Anhänger“ und den *mr.wy* „Geliebten“ von Mehy.²⁰⁴ Diese verbindende Eigenschaft wird generell auf *mri/mrw.t* zu übertragen sein.

Durch das Lieben fühlen sich die Liebenden dem Gegenüber zugehörig und es entstehen Wünsche und Begehren, dem geliebten Gegenüber nah zu sein. So hat *mri* nicht nur die Bedeutung von „lieben“, sondern auch von „wünschen“ und „wollen“.²⁰⁵ Zudem besitzt *mri* die Nuance von „vorziehen“ und „sich erwählen“,²⁰⁶ sodass die geliebte Person gleichzeitig als jemand dargestellt wird, der anderen gegenüber vorgezogen wird.

Innerhalb der Liebeslieder wird neben der aus Hymnen bekannten Phrase *m33 nfr.w*, die die Erscheinung thematisiert, auch *m33 mrw.t* verwendet.²⁰⁷ Es kann damit geschlussfolgert werden, dass *mrw.t* als Oberbegriff alle die Person betreffenden und sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften einschließt. So hatte bereits FOX²⁰⁸ festgestellt, dass *mrw.t* für die Person an sich stehen kann.²⁰⁹ Die dabei durch *m33* ausgedrückte immense Bedeutung des Sehnsinns wird obendrein durch die für die Liebeslieder charakteristische Formel *gmi(.n)=j NN* „ich fand NN“ deutlich.²¹⁰ ROEDER kann innerhalb seiner Ausführungen zum *jt*-Konzept, das auf der *shm*-Macht basiert, zeigen, dass eine klare Hierarchie in Bezug auf die Thematik des Ergreifens besteht. Das ausführende Subjekt des Ergreifens ist der Besitzer über das ergriffene Objekt, während dieses keine Macht über den *shm*-Besitzer hat.²¹¹ Basierend auf diesen Erkenntnissen ist zu prüfen, inwiefern auch in den Liebesliedern eine solche Hierarchie sichtbar wird.

²⁰⁰ MATHIEU 1996, 168–172 sieht in dem Suffixpronomen nie einen *Genitivus objectivus*, sondern immer einen *Genitivus subjectivus*. Bis auf eine Ausnahme (L74, s. MATHIEU 1996, 171) würde für ihn somit nie ein Liebesgefühl ausgedrückt werden. Seiner Meinung nach handelt es sich sonst immer um die Liebe als einen Affekt, der einen anderen beeinflusst.

²⁰¹ S. Anh. 3: Verwendung von *mrw.t*.

²⁰² S. II. 2.3 Sinneswahrnehmung.

²⁰³ L19: *mrw.t=k-3bh.tj m-h.t=j* „Die Liebe zu dir ist mit meinem Leib verbunden“ und L47: *t3y=k-mrw.t-3b[h.tj]* [*m*] [*h.t=j*] „Deine Liebe ist mit meinem Leib verbunden“.

²⁰⁴ GUGLIELMI 1991, 9 mit Anm. 45. Zu *mr* „binden“ s. Wb. II, 105.1–5; *mr* „sich anschließen“ s. Wb. II, 105.19; *mr* „Anhänger“ s. Wb. II, 98.2.9. Auch BERLEV 1972, 140–143 verwies bereits auf die Verwandtschaft von *mry.t* „die Geliebten“ als Kollektivbezeichnung und die *mry.t*-Leute „Anhängerschaft“. Die Wortbedeutung ist häufig aufgrund der gleichen Schreibung nur anhand des Kontextes abzuleiten. Für die Übersetzung von BERLEV aus dem Russischen sei JUSHANINOWA gedankt.

²⁰⁵ Wb. II, 98.12–100.11.

²⁰⁶ OTTO 1969, 98–100.

²⁰⁷ L49: *jw=j-hr-m33 t3-mr.y(t)-jb=j* „Ich sah die Geliebte meines Herzens.“ und L55: *jw=j-hr-m33 t3y=st-mrw.t{=j} r-tnw-hrw* „indem ich ihre Liebe jeden Tag sehen würde“.

²⁰⁸ FOX 1981, 181 f. Seine Ansicht wird auch von MATHIEU 1996, 168 f. vertreten.

²⁰⁹ Z. B. II. 4.5.6 Sonstiges.

²¹⁰ S. II. 2.3.2 Visuell.

²¹¹ ROEDER 1996, 297.

Dabei ist zunächst zu erwähnen, dass *mrw.t*, häufig in paralleler Stellung zu *hs.wt*, typisch für biografische Inschriften, für das Wunschformular von Briefen und für Texte ist, die das Verhältnis zum König/Gott des Einzelnen thematisieren.²¹² Während die Gunst jedoch ein aktives Zuerkennen von Privilegien des Höherstehenden bedeutet und immer von oben nach unten erfolgt,²¹³ beschreibt *mrw.t* einen Affekt,²¹⁴ der grundsätzlich von beiden Richtungen ausgehen kann.²¹⁵ Allerdings lässt sich ein Richtungsverhältnis von oben nach unten in den Liebesliedern sehr selten erkennen.²¹⁶ Wie in den oben besprochenen *mrw.t* und *hsy.t* betreffenden Texten wird mehrmals das Geliebtwerden von einem Ranghöheren gewünscht. Auf ein solches Verhältnis nehmen sowohl die Bezeichnungen „*meine Herrin*“²¹⁷ für die geliebte Frau, als auch „*mein Gott*“²¹⁸ für den begehrten Mann in diesen Texten direkt Bezug, die die von *mrw.t* ergriffene Person metaphorisch dem Gegenüber unterordnet. Die Phrase *sn hs.y(t)-ʿ3(.t) p3-m33=k / „Oh Geliebter – eine große Gunst ist das Dich-Anblicken. /“* in L44 zeigt zudem, dass die persönliche Liebe mit einem Gunstbeweis durch den geliebten Partner verbunden werden kann, der dieses hierarchische Verhältnis deutlich macht. Während hier das Sehen des Angeboteten direkt mit *hs.wt* verbunden ist, werden in anderen Texten die Wünsche nach dem Kommen, dem Umarmen etc. indirekt als erhoffte Gunstbeweise dargestellt. Auch der Lobpreis und die Schmeichelei der geliebten Person sowie die Verneigung vor ihr weisen auf eine höhere Stellung des geliebten Partners hin, die in vielen Aspekten gottgleich ist.²¹⁹

Die Gunst der geliebten Person kann sich der/die Liebende neben Verführungsversuchen auch durch Diensttätigkeiten verdienen.²²⁰ Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine tatsächlich ausgedrückte soziale Stellung der Liebenden, sondern um eine metaphorische, bei der sich die liebende Person dem Gegenüber niedriger stellt. Ähnlichkeiten für diese Hierarchisierung lassen sich in einem Brief eines Mannes an seine Frau sowie in dem „obszönen oMichaelides“ finden. Im erstgenannten Fall versichert der Mann seiner Frau, treu gewesen zu sein, und schreibt ihr:

mw=j n=t r b3k

„*Ich werde dir dienen.*“ (oWien ÄS 4313, 6)

Während hier auch die Versorgungspflicht des Mannes gegenüber seiner Frau gemeint sein kann, wird auf dem „obszönen oMichaelides“, x+3-x+4 deutlich, dass das Dienen den Wunsch nach sexueller Vereinigung begünstigt. Hier heißt es:

²¹² U. a. JANSEN-WINKELN 2002, 47 mit weiterführender Literatur.

²¹³ S. GUKSCH 1994, 42 und JANSEN-WINKELN 2002, 50.

²¹⁴ ASSMANN 1990, 108.

²¹⁵ JANSEN-WINKELN 2002, 49 f.

²¹⁶ In L25 beschreibt sich die von Liebe ergriffene Frau als die Herrin der beiden Länder. Allerdings wird erstens keine Aussage über die Stellung des Freundes gegeben und zweitens handelt es sich hierbei um einen Verführungsversuch, bei dem sie sich sozial höherstellt, um Liebe zurückzubekommen. In L21 kann die Frau nicht von ihrem „Schakal“ ablassen. In diese Gruppe ist auch L3 einzuordnen, in dem Mehy bestimmte Männer zu seinen Lieblingen (*mry.w*) auszeichnet. Die Unsicherheit des *sn*, dass er nicht den Platz seiner Füße kennt – *s.t rd* als Ausdruck für den Platz bei Hofe (Wb. IV, 4.12) – zeigt die ranghöhere Stellung von Mehy. So schon POPKO, in: TLA zu dieser Stelle.

²¹⁷ L5, L50, L58, L62, L64 und L69.

²¹⁸ Der Geliebte möge wie ein Gott zufriedengestellt (*shtp*) werden (L75) und wird in L48 als *p3y=j-ntr* angesprochen.

²¹⁹ S. III. 1 Hymnen und Gebete.

²²⁰ Dazu zählen die Lieder, in denen der Mann als Pförtner (L24), Wäscher der Frau (L54), Diener (L53), und Schmuckstück (L55) auftritt.

jh jnk p3y=st b3k j:ck=j r mš t3 rwn<.t>

„Ich bin ihr Diener. Um das junge Mädchen aufzuschneiden, trete ich ein.“²²¹

Einen Ausweg aus dem ungleichen Liebesverhältnis bietet nur die Gegenliebe, da dadurch die Herzen im Gleichgewicht (*mh3*) sind.²²² Das dahinterstehende Motiv ist die Wägung des Herzens, ähnlich den Szenen des ägyptischen Totengerichts.²²³ Allerdings wird in den Liebesliedern nicht die Differenz zwischen dem Herzen und der Maat festgestellt, sondern zwischen den Herzen der Liebenden. Nicht das Maat-konforme Leben, sondern die Wünsche, Absichten und Gefühle, die sich genauso wie der Verstand und Charakter einer Person im Herzen befinden,²²⁴ werden gemessen.

Gerade durch die Reziprozität unterscheidet sich die *mrw.t*-Kraft von der zuvor betrachteten *shm*-Macht. Während beidem das Ergreifen des Herzens gemeinsam ist, schließt Letztere ein reziprokes Verhältnis aus. Zudem handelt es sich hierbei nicht um einen Affekt, der jemand anderen beeinflusst, sondern um eine aktiv ausgeführte Handlung. Einen aktiven Einfluss auf das Liebesgeschehen können die Götter nehmen. In den Liebesliedern treten dabei Amun, Ptah und Hathor in Erscheinung, die den Partner geben (*rdi*), zuweisen (*wḏ*) oder als Geschenk senden (*rdi m dy* und *wḏ m f3y.t*). Von ihnen tritt Amun als eine Instanz auf, die für den männlichen Part zuständig ist und der liebenden Frau den Liebsten zuteilen kann. Im Gegensatz dazu ist Hathor vorrangig diejenige, die auf die Herzen der Frauen einwirkt und sie den Männern zuteilt.²²⁵ Nicht nur die Legitimität der Beziehung soll durch die Einbeziehung der Götter ausgedrückt werden, sondern auch die Qualität der Partnerschaft. Da Hathor die Göttin der Sexualität ist, wird gleichzeitig auf eine intime Verbindung der Liebenden hingewiesen. Außerhalb des Korpus lassen sich nur wenige Hinweise finden, die die Funktion der Hathor in einer Liebeskonstellation näher verdeutlichen. Ähnlichkeiten mit den Liebesliedern weist ein realweltliches Dipinto der 19./20. Dynastie an Hathor aus dem ehemaligen Totentempel von Thutmosis III. in Deir el-Bahari auf. Hier wendet sich eine Priesterin der Mut an Hathor mit der Bitte, einem nicht näher genannten Mann u. a. eine Frau zu geben:²²⁶

(1) jri nfr jri nfr Hw.t-Hr.w n(.j) dsr.t (2) jri n=j nfr w^cb n(.j) Mw.t P3y-[bs] (3) jmm n=f mry(.t) n(=m) hr n(.j) h3.t nb.t (4) s.t-hm.wt nb.t jmm nht.t hnn=f (5) r s.t-hm.wt nb.t jnk hm.t^f227 n(.t) {p3} <t3> (6) hm.t msi(.t) n hm.t n(.t) pr Pth jmm (7) n=f hm.wt {t} nfr(.t) jw=st r jri.wt=f

(1) „Mache Gutes, mache Gutes, oh Hathor von Djaseret! (2) Mache Gutes für mich, die Wab-Priesterin der Mut, Paybs! (3) Gib ihm Beliebtheit im Angesicht aller Krieger (=

²²¹ BUCHBERGER 1991, 71.

²²² L28: *jb=j (hr)-mh3y n-h3.tj=k* „Mein Herz ist deinem Herz gewogen.“ L34: *mh3-n=k jb<=j>* „Gewogen ist dir mein Herz.“ L45: *njm-jri.t-{w3i}-<w3.t> hr-mh3-n-jb{=k}=j wpw-t3y=k-mrw.t* „Was ist in der Lage, mir gewogen zu sein außer deiner Liebe?“ und L46: *[...] hr-mh3 n(.j)-jb=f wpw.y-hr=j wⁱ.k(w)j* „[...] in Balance seines Herzens außer mir allein.“

²²³ So bereits HERMANN 1955, 79.

²²⁴ TORO RUEDA 2003, 118–122.

²²⁵ Der *sn* wird in diesem Korpus nur einmal von Amun gegeben: *gmi.n=j di tw n=j Jmn* „Ich realisierte, dass Amun dich mir gegeben hat.“ (L29). Die *sn.t* unterliegt vor allem dem Einfluss der Hathor und einmal der Einwirkung des Gottes Ptah. So bekommt das Mädchen auch hathorische Eigenschaften zugesprochen. Der liebende Mann weist dagegen Aspekte des Amun auf. S. III. 1 An eine Gottheit. Zudem wird Hathor auch dann angerufen, wenn sie das Herz der Mutter beeinflussen soll.


²²⁶ MARCINIAK 1974, 65, Dipinto no. 6. S. auch Übersetzung in: SADEK 1984, 78 und SADEK 1987, 56.

²²⁷ Fälschlicherweise tritt an dieser Stelle der sitzende Mann als Determinativ auf.

Männer) (4) und aller Frauen! Lass seinen Phallus stark sein (5) gegen jede Frau! Ich bin eine Dienerin der (6) Dienerin, geboren von der Dienerin des Hauses des Ptah. Gib (7) ihm eine gute Frau als seine Gefährtin!“

Aus diesem Text geht hervor, dass Hathor auf die Beziehung zwischen Mann und Frau einwirken kann. Dabei soll sie den betreffenden Mann hinsichtlich seiner Potenz und *mrw.t* mächtig machen, damit er von jedermann geliebt wird. Erst dann wird die Göttin gebeten, ihm eine Frau zuzuweisen. Hathor hat somit Einfluss auf das soziale, sexuelle und private Leben, jedoch wird im Gegensatz zu den Liebesliedern keine Bitte nach einer persönlichen Liebe angesprochen.²²⁸ Auch die Motivgaben aus dem Neuen Reich in Form eines Phallus bzw. einer Vulva oder die Fruchtbarkeitsfiguren²²⁹ an Hathor weisen darauf hin, dass hier nicht um die Hilfe der Göttin bei einem privaten Liebesproblem gebeten wird. Im Fokus steht die Gründung eines eigenen Haushalts, weshalb Hathor einen Partner und Kinder geben möge. Der Wunsch ist mit Potenz und Fruchtbarkeit verbunden, der in den Opfergaben zum Ausdruck gebracht werden kann. Sie zeigen somit auf, dass es durchaus auch im Neuen Reich möglich war, Sexuelles öffentlich auszudrücken. Dabei wurde jedoch nicht auf eine direkte persönliche Krise Bezug genommen. Der Grund liegt PINCHS Meinung nach in der vorgegebenen religiösen Sprache.²³⁰ Private Briefe, deren Inhalt neben dem festen Formular flexibler gestaltet werden konnten, bezeugen, dass bei Absenz des Mannes regelmäßige Tempelbesuche unternommen wurden, um die gesunde Rückkehr bei einem Gott zu erbitten.²³¹ Die Götter konnten demnach zweifellos in die persönlichen, zwischenmenschlichen Krisen einbezogen werden. Dies belegt auch ein aus der 20. Dynastie stammender Liebeszauber,²³² in dem Re-Harachte und die Sieben Hathoren veranlassen sollen, dass sich eine namentlich genannte Frau für den Beschwörer interessiert.²³³ Es wird deutlich, dass die Liebeslieder neben dem Liebeszauber als eine Möglichkeit genutzt wurden, um eine persönliche Liebeskrise zu versprachlichen, die ansonsten im religiösen Formular keinen Platz fand. Die enge Verbindung zu diesem Formular wird jedoch dadurch deutlich, dass die Texte in vielfacher Weise darauf Bezug nehmen.²³⁴ Dabei wird ein Liebeskonzept verwendet, in dessen Zentrum die sinnlich wahrnehmbare *mrw.t*-Kraft steht, auf die mit *mri* reagiert wird.²³⁵ Beide *mrw.t*-Arten sind unabhängig von der Lokalität, in der sich die Liebenden

²²⁸ SADEK 1987, 222 sieht in dem Dipinto no. 29 aus Deir el-Bahari einen Hinweis für eine „love story“. Nach der Einleitungsformel *jri nfr jri nfr* wird Hathor zunächst um ein langes Leben gebeten, dem sich Folgendes anschließt: (4) *jmm n=f hsw.t m-b3h sm^cy(t) n(t) Jmn [...]* (5) *t3y=f hr(t) m-mn.t* „Gib ihm Gunst in Gegenwart der Sängerin des Amun [...], seiner Vorgesetzten, täglich.“ SADEK 1984, 88 liest nicht *hr(t)* „Vorgesetzte“, sondern *hrr(t)* „Blume“ als Bezeichnung der Geliebten. Auf der Fotografie ist diese Stelle kaum zu erkennen. Entgegen der Annahme von MARCINIAK 1974, 86 scheint es sich nach der Umzeichnung

(s. MARCINIAK 1974, pl. XXVIA) vielmehr um  zu handeln. SABEK 2016, 301 liest dagegen ebenfalls „Blume“ und verweist auf die Liebeslieder, in denen die Liebenden durchaus mit der Natur verbunden werden.

²²⁹ S. PINCH 1993, bes. 221–225 und 241–245.

²³⁰ PINCH 1993, 352.

²³¹ S. WENTE 1967. In diesen Beispielen hielt sich das Familienoberhaupt auf einer Mission in Nubien auf. U. a. schreibt der Sohn im 15. Brief an seinen Vater, dass er jeden Tag vor dem vergöttlichten Amenophis stehe und seine gesunde Rückkehr erbitte (*tw=j h^c.k(wj) m-b3h (16) Jmn-htp nh(.w) wd3(.w) snb(.w) m-mn.t jw=j w^cb.k(wj) jw=j r-dd n=f jni tw jw=k nh(.w) wd3(.w) snb(.w)*); s. ČERNÝ 1939, 29 f. S. auch PINCH 1993, 351.

²³² Es handelt sich um oDeM 1057, s. III. 3 Beschwörungen.

²³³ S. III. 3 Beschwörungen

²³⁴ S. III. 1 Hymnen und Gebete.

²³⁵ S. bereits Wb. II, 102. Hier wird schon festgestellt, dass *mrw.t* „Liebe“ zumeist im Sinne von „Beliebtheit“ zu verstehen ist.

befinden. Jedoch wird die Ergriffenheit mit *jtj/jt3* im urbanen Bereich häufiger genannt. Die Texte, deren Setting die Natur ist, bedienen sich dabei der Metapher des Tierfangs.²³⁶

Unabhängig vom Schauplatz des Geschehens handelt es sich zudem entweder um ein reziprokes oder um ein einseitiges Liebesverhältnis. Bei Letztgenanntem kann die *mrw.t* ausführende Person aufgrund der metaphorischen Selbsterniedrigung der liebenden Person als höherstehend angesehen werden. Ihre Gunst erhofft sich die liebende Partei mithilfe von Lobpreisungen und Diensterfüllungen zu gewinnen.

mri stellt in allen ägyptischen Belegen eine emotionale Bindung dar, durch die eine Bevorzugung geschieht.²³⁷ Unterschiedliche Arten des Liebens lassen sich dennoch feststellen. Zum einen gibt es die familiäre Liebe zwischen Eltern und Kindern, zum anderen die soziale Liebe, durch die das Individuum in die Gesellschaft eingebunden wird. Ferner ist sowohl die göttliche als auch die königliche Liebe zu konstatieren, von denen letztere mit einer Erhöhung des Status einhergeht. In den Liebesliedern handelt es sich im Gegensatz dazu um eine körperliche Liebe, weshalb *mri* auch im Sinne von „sexuell verkehren“ und *mrw.t* als Metapher des Koitus auftreten kann.²³⁸ Da der körperliche Reiz im Vordergrund steht, macht weniger Maat-gerechtes Handeln, wie bspw. bei der sozialen Liebe,²³⁹ die Anziehungskraft in den Liebesliedern aus. Vielmehr sind ein schönes Äußeres und eine festliche, anregende Landschaft mit Musik, Bier, Wein, Schatten, Salben und wohlriechenden Pflanzen von Bedeutung. Aber auch ein gemachtes Schlafzimmer sowie ein erotisches Verhalten²⁴⁰ wirken anziehend. Die Sinne spielen eine enorme Rolle innerhalb des *mrw.t*-Konzepts, weshalb sie im folgenden Kapitel näher betrachtet werden.

²³⁶ S. Anh. 2: Liebesauffassung in Abhängigkeit des Handlungsorts.

²³⁷ JANSEN-WINKELN 2002, 52 und OTTO 1969, 98–100.

²³⁸ S. II. 2.3.1 Haptisch-taktil

²³⁹ ASSMANN 1990, bes. 97–109. Zum Maat-gerechten Tun gehören bspw. der Schutz der Schwachen und die Wohltätigkeit (vertikale Solidarität). Allerdings spielt für die Anziehungskraft der Geliebten auch die Maat eine Rolle, da die Frau nicht geschwätzig sein sollte. L1: *bnj-sp.t(j)=st (hr)-mdwi. {w}t / bn-n=s-{hnj}-<hn> m-h3w / „Lieblich sind ihre redenden Lippen, / ohne dass sie geschwätzig ist. /“*; vgl. dazu u. a. die Verhaltensregel auf pChester Beatty IV, vs. IV.7: *m-jri dd hnw m h3w* „Sprich keine Rede im Übermaß.“ S. auch II. 2.8 Rechtliche Aspekte.

²⁴⁰ Dazu zählen das Spiel mit dem Fächer (L25), die Vernachlässigung der Frisur (L33) oder das Nacktbaden und die Übergabe eines roten Fisches (L48).

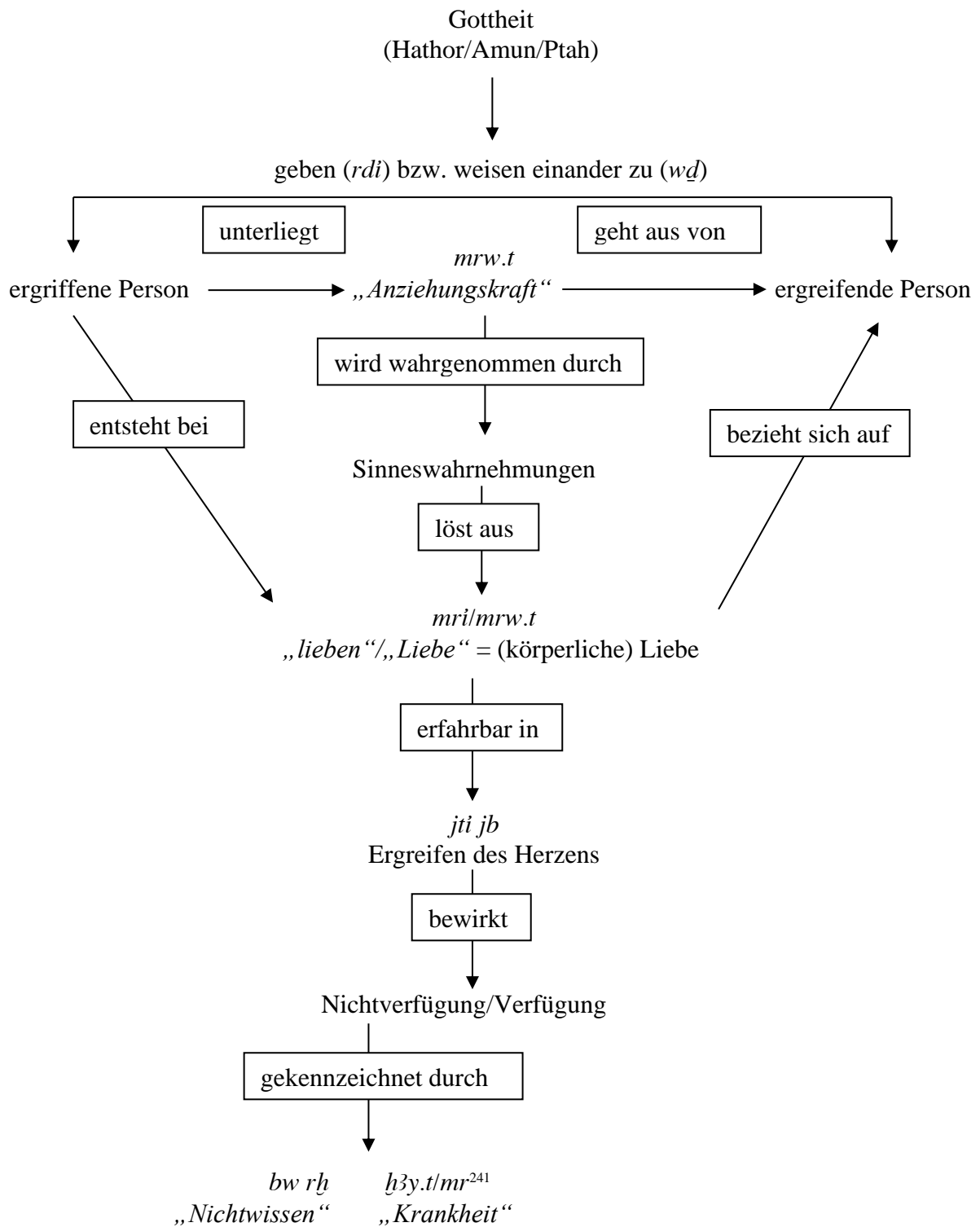


Abb. 4: Darstellung des Machtverhältnisses der Liebenden

²⁴¹ Für diese Lesung wird SCHWEITZER 2011, 142–144 gefolgt.

2.3 Sinneswahrnehmung

2.3.1 Haptisch-taktil

Vorweg ist zu erwähnen, dass das „Tasten“ nicht nur in Zusammenhang mit dem direkten Körperkontakt gesehen werden darf, da jede Wahrnehmungsart das Gefühl der Berührung, z. T. in Form von Ergriffenheit und Verbundenheit, erfahrbar machen kann.

Die Unterordnung der anderen Sinne²⁴² unter den Tastsinn äußert sich zudem darin, dass *mrw.t* als anziehende Kraft, die alle sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften einer Person einschließt, den Beischlaf und damit die körperliche Wahrnehmung des Körpers schlechthin bezeichnen kann. Auch das durch die „Anziehungskraft“ ausgelöste Gefühl der Liebe (*mri*) kann in einigen dieser Texte im Sinne von „sexuell verkehren“ gedeutet werden.²⁴³

Der Beischlaf, der mit Abstand häufig und in vielen Liebesliedern in unterschiedlicher Form thematisiert wird, stellt das höchste Ziel der beschriebenen körperlichen und sinnlich wahrnehmbaren Liebe dar. In den Liebesliedern wird die körperliche Vereinigung jedoch nur einmal direkt genannt. Vielmehr werden semantische Figuren verwendet, die mit dem sexuellen Akt oder einer intimen körperlichen Berührung in Verbindung gebracht werden können. Zudem werden die anderen Sinneswahrnehmungen mit Ausnahme des Geschmackssinns in den Vordergrund gestellt, um den körperlichen Aspekt der Liebe zu verschleiern.²⁴⁴ Dabei ist es vor allem der Sehsinn, der hervorgehoben wird und als Beschreibung um das Wissen eines anstehenden Beischlafs Verwendung findet. So wird das Gegenüber in der Nacht erblickt (*gmḥ*) und zum Vergnügen sowie im Bett aufgefunden (*gmi*).

Bei den am häufigsten genannten Berührungsarten handelt es sich einerseits um das Küssen (*sn* (4)), das jedoch hauptsächlich mit dem Geruchssinn verbunden ist,²⁴⁵ und andererseits um das Umarmen (*ḥpt* (6) und *ḳni* (5)). Während sie in erster Linie eine Tätigkeit ausdrücken, die Vertrautheit und eine enge Beziehung darstellen,²⁴⁶ weisen sie daneben einen erotischen Unterton auf. Die Berührung der Haut durch die Atemluft kann die geküsste Person stimulieren, beleben und ihr Lust bereiten.²⁴⁷ Da die umarmende Berührung wie kaum eine andere die beiderseitige Vereinigung des ganzen Körpers ausdrückt, eignet sie sich am besten, die Verbindung der

²⁴² Die Verfasserin ist sich bewusst, dass das Fünf-Sinne-Schema nicht von sich aus auf das ägyptische Denken überführt werden kann. Nach der Auskunft von E. STEINBACH, die sich in ihrer Doktorarbeit mit den Verben der Wahrnehmung beschäftigt, unterschieden auch die Ägypter die uns bekannten fünf Sinne. Dies wird anhand der Determinative (Nase, Ohr, sitzender Mann mit der Hand am Mund, Auge und Arm) deutlich.

²⁴³ Für *mrw.t* s. Wb. II, 103,1.2, s. auch FOX 1981, 182. In den Liebesliedern tritt *mrw.t* im Sinne von „*Koitus*“ in L10 (s. u.) auf. Wohl ähnlich dem deutschen Ausdruck „*Liebe machen*“ für Geschlechtsverkehr. MATHIEU 1996, 168 sieht zwar in diesem Korpus dafür keinen direkten Beleg, aber in L21 (*bw-nḥi{=j}-jb=j n-p3y=k-mri.t=j* „*Nicht mitleidig ist mein Herz damit, dass du mich liebst.*“) ist diese Deutung in Anbetracht der folgenden Erklärung *d3d3 p3y=k-th.w* „*Kopulation ist dein Rauschtrank.*“ wahrscheinlich. Auch in L30 scheint es sich bei der Zuwendung der gefühlten Liebe (*phr-n=k mrw.t=k* „*Die Liebe zu dir möge sich dir zuwenden.*“) um eine Umschreibung des sexuellen Akts zu handeln, da in unmittelbarer Umgebung der Wunsch nach dem Verbringen einer gemeinsamen Nacht und das Verlangen nach dem Eindringen des Gliedes (*jb=j-[...]=k m-t3y=k-nb.t* „*Ich wünsche [...] in deinem nb.t-Gebäude (d. h. Vagina)*“) geäußert werden. Ein weiterer Beleg wäre zudem L26 (s. u.).

²⁴⁴ Beispiele stellen die Wünsche des Mannes dar, der Liebsten als Ring (L55) und Spiegel (L56) zu dienen. Diese Gegenstände werden von der Frau jedes Mal mit der Hand berührt, die als Körperteil der sexuellen Stimulation gilt. In diesen Liedern wird jedoch der Sehsinn in den Fokus gestellt. Als Ring würde er sie jeden Tag und als Spiegel jeden Morgen sehen. Als Wäscher (L54) begehrt der Mann, sich am Geruch der Kleidung zu erfreuen, wobei er diese berühren muss.

²⁴⁵ Dies belegt das Determinativ, bei dem es sich um die Nase (Gardiner Sign 19) handelt.

²⁴⁶ Zum Umarmen s. den Kommentar von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 132.

²⁴⁷ Für den Kuss s. Anm. 316.

Liebenden beim sexuellen Akt implizit zu formulieren.²⁴⁸ Dass es sich bei der „Umarmung“ um eine sexuelle Vereinigung handeln kann, wird durch die Phrase *m-s3 sn.t* in L14 verstärkt, die u. a. im „Erotischen Papyrus Turin“ auftaucht.²⁴⁹ Die entsprechende Stelle im Liebeslied, die von einem männlichen lyrischen Ich geäußert wird, lautet:

m-s3=st {n=j}-knj.w=st /

„(Sei) hinter ihr! Umarme sie!“ /

Im Vergleich dazu fordert im Turiner Papyrus die Frau den zurückweichenden Mann zum sexuellen Verkehr mit den Worten auf:

[...] *ptr mj m-s3=j hr.j t3y=k mry(.t) j hnn=k*

„[...] Siehe, komme hinter mich mit deiner Liebe! Oh, dein Phallus!“²⁵⁰

Um die umarmende Bewegung auszudrücken, wurden in den Liebesliedern zwei verschiedene Termini verwendet. Bei diesem Befund scheint es sich jedoch nicht nur um Synonyme zu handeln, sondern um Lexeme, die verschiedenen Stilhöhen zugerechnet werden können. Dabei ist es das Lexem *knj*, das einer niedrigeren Stilhöhe angehört. Dies macht sich dadurch bemerkbar, dass in der Standardphraseologie der Briefe aus der 19. Dynastie ausschließlich *knj* verwendet wird, wenn der sehnsüchtige Wunsch geäußert wird, die angesprochene Person zu sehen und zu umarmen.²⁵¹ Daneben tritt die Wurzel *k-n-j* in dem Nomen *knj* auf, das die Bedeutung „Schoß“²⁵² hat und damit den intimen Bereich einschließt. In den Liebesliedern ist die Differenz von *knj* und *hpt* dadurch ersichtlich, dass *knj* in einem viel eindeutigeren sexuellen und in einem auf Gegenseitigkeit beruhenden Kontext auftritt:

L11: Hier sagt die Geliebte zum Mann: *jmi-wj m-knj.w=k /* „Nimm mich in deine Arme! /“. Zuvor wurden dem Mann jedoch Anweisungen vom Sprecher gegeben, sich zur Frau zu begeben und intim mit ihr zu werden. Hier wurde z. B. *mw r-rwrw.t* „Wasser zur *rwrw.t*“ für den Geschlechtsakt und *nb.t* „*nb.t*-Gebäude“ für die Vagina metaphorisch verwendet.

L14: Hier spricht der Mann mit seinem Herzen: *m-s3=st {n=j}-knj.w=st /* „(Sei) hinter ihr! Umarme sie!“ /, woraufhin die Frau kommt, um den Wunsch zu erfüllen.

L34: Hier liegt (*sdr*) die Frau bei (*hn*) ihrem Geliebten und stellt fest: *tw=j-m-knj {=j}=k* „Ich bin in deiner Umarmung.“ Dabei kann *sdr hn* auch bedeuten, dass das Paar den Beischlaf vollzieht (s. u.).

²⁴⁸ Für Darstellungen des sexuellen Aktes eines Paares, die das gegenseitige Umarmen zeigen, s. LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 44, 88 und 220; vgl. pTurin 55001, pl. XI, Szene 5.

²⁴⁹ Für weitere erotische Kontexte, in denen diese Präposition vorkommt, s. MATHIEU 1996, 165, n. 549.

²⁵⁰ Szene 3,9–10 nach OMLIN 1973. Auch an einer anderen Stelle dieses Papyrus möchte die Frau, dass der Mann hinter ihr ist: *ptr n=k m-s3=j* „Schau mich von hinten an!“ (Szene 1,2 nach OMLIN 1973). Zu den Transkriptionen und Übersetzungen s. BRAWANSKI – FISCHER-ELFERT 2012, 68–70. An den anderen Stellen (L8 (hier steht der Bote für den Geliebten und der Herr für die Frau), L10 und L26) meint die Phrase *m-s3 sn/sn.t/mrw.t* nicht den Koitus *a tergo*, sondern betont die Anziehungskraft zur geliebten Person und den Wunsch, ihr nahe zu sein, s. III. 3 Beschwörungen.

²⁵¹ Für den Gebrauch dieses Wortes in den Briefen s. BAKIR 1970. So z. B. *jmm ptr=j tw snb.tj mtw=j mh knj=j jm=k* „Veranlasse, dass ich dich gesund sehe und meine Umarmung mit dir fülle.“ (BAKIR 1970, 63).

²⁵² Wb. V, 50.13–51.6.

L38: Das Lied ist sehr fragmentarisch erhalten. Es wird aber deutlich, dass die beiden einen gemeinsamen Tag zubrachten: *hr-dī=f-(w)j m-knj=f{=j} m-hrw-[pn]* „Dann gab er mich an diesem Tag in seine Umarmung.“

L25: *knj* wird verwendet, wenn nicht die geliebte Person, sondern erotisch konnotierte Früchte in den Armen gehalten werden: *jw-knjw=j-mh(w) m-šwb* „während mein Schoss mit Perseasbaumfrüchten gefüllt ist“.

L50: *sn.t-jy.tj jb=j hr-ḥdjḥdj g3b.wj=j-pš(š) r-knj=st* „Die Liebste ist gekommen. Mein Herz jubelt. Meine beiden Arme sind ausgebreitet, um sie zu umarmen.“; vgl. L51 (s. u.).

Die Texte, in denen *hpt* verwendet wird, sind dagegen durch Distanz der Liebenden bzw. durch einseitiges Interesse gekennzeichnet. Sie sind damit bis auf L1 auf die Texte beschränkt, in denen sich die Liebenden innerhalb einer urbanen Landschaft aufhalten:

L1: *ršw{.t}-hpt.y-st-nb{.t}* / „Erfreut ist jeder, der sie umarmt. /“ wird innerhalb der allgemeinen Feststellung über das Aussehen und Verhalten der Geliebten geäußert. Eine körperliche Nähe der Liebenden wird in diesem Text nicht dargestellt. Es ist ein Beleg dafür, dass die Umarmung nicht zwischen dem lyrischen Ich und der geliebten Person vollzogen wird. Im Text wird somit eine Distanz in der Haltung des Sprechers zum begehrten Objekt erreicht. Der Handlungsort ist nicht markiert.

L2: *bw-rh=f-n3y=j-3by hpt=f* / „Nicht kennt er meine Wünsche, ihn zu umarmen. /“ sagt die Frau über den Geliebten, der keine Kenntnis von ihrer Liebe hat.

L7: Am Ende erklärt der liebeskranke Mann, welche positiven Auswirkungen die sinnliche Wahrnehmung der abwesenden Geliebten auf ihn hat: *jw=j-(hr)-hpt=st shri=st-dw.t hr=j* / „Umarme ich sie, so vertreibt sie Böses von mir. /“

In L18 wendet sich der Mann von der Frau ab, die sich nach Berührung sehnt: *bn-hpt[=k]-[wj]* und *3h-hrw n-hpt=[j]* „Wirst du mich nicht umarmen?“ und „Nützlich ist ein Tag des mich Umarmens“.

L51: *hpt=j-[sw]-<st> g3b.wj=st-pš(š)(.w)-hr=j* „Ich will sie umarmen! Ihre beiden Arme sind zu mir ausgebreitet.“ Hier liegt der Fokus auf dem Wunsch, die Geliebte zu umarmen und nicht auf dem Zusammentreffen der Liebenden wie in L50. Im Gegensatz zu L50 ist ein Umarmen somit nicht möglich.

Nicht nur bei der „Umarmung“ spielt der Armbereich eine wichtige Rolle. Die Hand wird in den Liebesliedern auch direkt als Körperteil angesprochen, von dem die sexuelle Stimulation ausgeht.²⁵³ Mit der Hand werden die erogenen Zonen berührt und es dem Gegenüber angenehm gemacht. So berichtet die Frau, die sich mit einem Garten vergleicht, dass ihr Geliebter sie durch seine Hand erregt hat:

ndm{=j}-ḥ{.tt}-jm=f n(.j)-šdi-dr.t=k

„Lieblich ist der Kanal (d. h. die von Lust befeuchtete Vulva) in ihm (d. h. in dem Garten, der hier für die Frau steht), den deine Hand gegraben hat.“ (L35).

²⁵³ Die indirekten Belege werden hier nicht alle aufgezählt. Als Beispiel ist lediglich L56 zu nennen: Hier wünscht sich der liebende Mann, ein Spiegel der Frau zu sein, da dieser von der Frau bei der Benutzung umgriffen wird. Es bleibt fraglich, ob mit der Form des Griffes eine Assoziation zum Penis erzeugt werden sollte.

Das Betasten der Nähe des Intimbereichs wird auch durch eine Berührung des unteren Beinbereiches bis hin zum Schenkel-Hüft-Bereich hergestellt. Diese Berührungsart wird mit dem Lexem *gmgm* (2)²⁵⁴ ausgedrückt. Von diesem Wort ist die Bedeutung „zerbrechen; zerreißen; zerknicken“ bis in das Neue Reich belegt. Dieses Verb erfuhr jedoch eine Abmilderung seiner Bedeutung, die über das „Berühren (transitiver Sinn)“ hin zum „Streicheln“ führte.²⁵⁵ Wegen der Nähe zum Intimbereich ist diese Berührungsform eindeutig Ausdruck der sexuellen Lust, aber auch eine Form der erotischen Stimulation. *gmgm* ist in diesem Kontext so zu verstehen, dass das Gegenüber durch das Betasten ermutigt werden soll, sich dem Geschlechtsverkehr hinzugeben, indem es zunächst die Beine „aufbricht“, d. h. öffnet, um das Geschlechtsteil freizugeben. Auffällig ist bei diesem Verb zudem, dass eine Reduplikation innerhalb eines sexuellen Kontextes vorliegt ähnlich dem „obszönen oMichaelides“.²⁵⁶ Scheinbar bringen die reduplizierten Formen den sexuellen Sachverhalt intensiver zum Ausdruck. Unverfänglicher mutet dagegen das Hand-in-Hand-Sein (L31, L35) der Liebenden an, das jedoch ebenfalls ein sexuelles Geschehen zum Ausdruck bringt.²⁵⁷

Bis auf die zuvor genannten Belege wird in den Liebesliedern keine Berührung der Liebenden direkt genannt. Vielmehr wird sie durch Verwendung umfangreicher rhetorischer Mittel verschleiert, sodass die Liebenden auf der obersten Lesart der Texte den körperlichen Abstand zumeist bewahren. Bis auf das eindeutige *dd* „Kopulation“ in L21 und *gmgm* „betasten“ in L18 sowie L36 sind die aufgeführten Berührungsarten zudem äquivok. Die strukturelle Mehrdeutigkeit macht sich dadurch bemerkbar, dass der Kuss, die Umarmung und das Hand-in-Hand-Sein zunächst Vertrautheit, Freude und Nähe ausdrücken. Erst durch den Kontext wird deutlich, dass auch sie sexuelle Lust sowie erotische Stimulation verhüllen.

Aus der ägyptischen Literatur sind Passagen mit sexuellem Inhalt bekannt, sodass der Grund für den versagten und damit begehrten Geschlechtsverkehr in den Liebesliedern selbst begründet sein muss. Dieser Aspekt lässt sich dadurch erklären, dass die sonst thematisierte Liebessehnsucht, das zentrale Thema dieser Lieder, bei Erfüllung der Begierde sonst beendet und die Spannung sonst aufgehoben wäre.²⁵⁸

2.3.2 Visuell

Das Visuelle spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle beim Lesen bzw. Hören dieser Texte. Dies liegt vor allem darin begründet, dass eine textliche Beschreibung gleichzeitig auch immer eine bildliche Vorstellung erzeugt. Durch die Beschreibung von Situationen, Vorgängen, Äußerlichkeiten und Tätigkeiten sowie durch die Darstellung des Treffpunkts wird eine visuell wahrnehmbare Umgebung für den Hörer²⁵⁹ geschaffen, die die Basis der Texte bildet. Diese Umgebung dient aber, neben dem Geruch und dem Berühren, auch als nonverbale

²⁵⁴ L18: *jr-wḥḥ=k-wj r-gmgm=j <m>-msd.t(j)=j* „Wenn du mich suchst, um mich an meinem Schenkel zu streicheln“ L36: *jw=j-ḥr-gmgm-rd.wj=k* „während ich deine beiden Füße betastete“ Für *msd.t* als Ausdruck für den Bereich zwischen Schenkel und Hüfte, sowie für *rd* als Beschreibung des Fußbereiches und des Unterschenkels, s. WALKER 1996, 270 f.

²⁵⁵ S. WALKER 1996, 66, no. 155. L18.

²⁵⁶ GOEDICKE – WENTE 1962, Tf. XXXIII. Zu den reduplizierten Formen gehören *nk3nk3*, *ng3ng3*, *ḥ3rḥ3r* und *pkpk*. Eine Bedeutungsbestimmung dieser Begriffe liegt noch nicht vor.

²⁵⁷ S. II. 4.5.2 Symbole.

²⁵⁸ S. bereits HERMANN 1955, 92 f.

²⁵⁹ Hier wird nur vom Hörer gesprochen, da die Liebeslieder vorgetragen wurden. S. IV. 2 Aufführungspraxis.

Kommunikation der innertextlich beteiligten Partner über ihre Liebe und ihr Begehren.²⁶⁰ Viele Beschreibungen lassen sich finden, die auf das Äußere und die Körperhaltungen abzielen, um die Liebesbereitschaft zu zeigen.²⁶¹ Diese Kommunikationsart wird jedoch nicht nur bewusst durch die liebende Person in den Liebesliedern eingesetzt. Auch werden der Anblick und das Verhalten des geliebten Gegenübers beschrieben, ohne dass dieses direkt und bewusst mit dem lyrischen Ich interagiert. Vielmehr wird hierbei der Kontakt zum Hörer hergestellt, um bei ihm die Imagination der Einzigartigkeit der geliebten Person hervorzurufen.

Die visuelle Wahrnehmung ist nicht nur aus dem oben genannten breiten Spektrum an zweiter Stelle der Sinneshierarchie in dieser Bearbeitung gesetzt worden, sondern auch aufgrund der Phrase *m33 mrw.t*, die als Oberbegriff für alle sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften einer Person angesehen werden kann.²⁶² Die Belege der visuellen Wahrnehmung weisen zudem darauf hin, dass das wahrgenommene Objekt in diesem Bereich fast ausschließlich der oder die Liebste ist, während in der häufig vorkommenden auditiven Wahrnehmung zumeist außerhalb der Liebesbeziehung Stehende einbezogen werden.

Die semantisch zusammengehörigen Verben, die in diesem Korpus zum Bereich der visuellen Wahrnehmung gehören, sind: *m33* (19) und *ptr* (18 (+ 4x *ptr* und 9x *mk* als Interjektionen) für „sehen“; *nw* (2) „blicken“ sowie *gg* (1) „stauend blicken“²⁶³. Des Weiteren tritt das Verb *gmh* (4) „erblicken“ auf, das von dem Wort *gmi* (18) „finden; herausfinden“²⁶⁴ abgeleitet ist.²⁶⁵ Da Letztgenanntes somit visuelle Beobachtungen einschließt, wird es in dieses semantische Feld der Wahrnehmung einbezogen.

Aus dem oben genannten Bereich schließen *nw* (L56, L70) und *gg* (L32) die bewusste Entscheidung mit ein, die Blickrichtung aktiv auf den Geliebten bzw. den Weg zu richten.²⁶⁶ Diese Arten der intentionalen Wahrnehmung treten innerhalb der Liebeslieder allerdings nicht sehr häufig auf. Die mit Abstand größte Gruppe bildet das „Sehen“ (*m33* und *ptr*) ohne Aktivität des

²⁶⁰ KÜHN 2002, 50–52 listet als Arten der nonverbalen Kommunikation die Mimik einschließlich des Blickverhaltens, die Gestik, die Körperbewegung und -haltung sowie die Erscheinung auf. Daneben nennt er noch die Proxemics, bei denen es sich um zwischenmenschliche Distanz, Territorialverhalten oder räumliche Variablen handelt.

²⁶¹ U. a. durch eine gelöste Frisur, ein festliches Äußeres (Kränze, Schminke etc.) und ausgebreitete Arme oder durch das Kommen wird dem geliebten Partner visuell wahrnehmbar Zuneigung signalisiert.

²⁶² Ein anschauliches Beispiel ist L55, in dem der Mann den Wunsch äußert, ein Ring der Geliebten zu sein, um ihre Liebe zu sehen (*m33 mrw.t*). Er kann sie aufgrund der Körpernähe aber nicht nur visuell wahrnehmen, sondern sie auch Hören, Riechen und Tasten.

²⁶³ EDEL 1956, 14–17.

²⁶⁴ COLLIER 2007, 33–46 stellt diese zwei unterschiedlichen Grundbedeutungen für *gmi* fest. Es handelt sich seiner Meinung nach in Abhängigkeit der folgenden grammatischen Konstruktion zum einen um die „perceptual discovery“ durch visuelle Beobachtung und zum anderen um die „ceptual discovery“. Verschiedene Nuancen der Wortbedeutung lassen sich dabei feststellen. Nach VERNUS 2012, 387 sind es bspw. „to meet“ für die visuelle Wahrnehmung und „to become aware“, „to recognize“, „to identify“ für den kognitiven Prozess. In den Liebesliedern kommt fast ausschließlich in den nicht zerstörten Textpassagen die Konstruktion *gmi* + nominales Objekt + Adverbialphrase/*hr* + Infinitiv/Pseudopartizip vor (s. VERNUS 2012, 391–393, Typ IIIa). Hierzu stellt VERNUS fest, dass „le contact physique qu’il implique fondamentalement est plus ou moins pertinent selon le co(n)texte.“ (VERNUS 2012, 393).

²⁶⁵ FISCHER-ELFERT 2017, 155 und 159. Zu den *h*-Suffixen s. EDEL 1955, § 428cc mit dem Beispiel *kbb* und *kbbh*.

²⁶⁶ S. DEPUYDT 1988, 1–13. L32: {*sw*}-<*st*>-*hr-g3g3 n-hr*{=*j*}=*f* „Sie blickte sein (= der Bote des Liebsten) Gesicht stauend an.“ L56: *ršw*{*t*}-*t3y=st-wn.t-hr j:jri.t=st-nw3-[jm=st]* „Erfreut ist ihr Spiegel, in den sie blickt.“ Der Geliebte tritt an dieser Stelle als Spiegel auf. L70: *j3-mntst-jt3-jb=j* {*r*}-*m-dr-nw3=s-r=j kb* „Oh, sie ist es, die mein Herz ergriffen hat, als sie (= die Liebste) zu mir blickte. Erfrischend war es.“

Willens.²⁶⁷ Wortphrasen wie $r\ m33/ptr$ ²⁶⁸ „um zu sehen“ oder der Subjunktiv $m33=j/ptr=j$ ²⁶⁹ „ich möge sehen“ zeigen aber, dass $m33$ und ptr beabsichtigt waren und mit dem Wunsch verbunden wurden, den geliebten Partner zu sehen bzw. von ihm visuell wahrgenommen zu werden. Bei ca. der Hälfte der Belege handelt es sich damit auch hier um ein intentionales Sehen.

Daneben wurden $m33$ und ptr sowie das Auge (6) als Organ dieser körperlichen Tätigkeit verwendet, um allgemeine Feststellungen über die Wirkungsweise des Anschauens der geliebten Person bzw. des Angeschautwerdens durch sie zu treffen. Hierbei geht es somit nicht um eine Intention, sondern um die Auswirkungen des Sehens. Es bewirkt Freude bis hin zur wahrgenommenen Belebung. Körperliche Notwendigkeiten, nämlich Essen und Trinken, können dadurch dem Anblick unterstellt werden. Ähnlich einem Zauberspruch zur Überwindung von Gefahren wirkt die visuelle Wahrnehmung des geliebten Gegenübers. Im Gegensatz dazu bewirkt gerade das Nichtsehen Krankheit.²⁷⁰ Daher wird es als Gunstbeweis angesehen, den geliebten Partner sehen zu dürfen (L44). Ferner entsteht durch das Schauen eine Anziehungskraft zwischen Betrachter und dem angeschauten Gegenüber.²⁷¹

Zuletzt kann eine dritte, viel kleinere Gruppe ausgemacht werden, in der $m33$ und ptr in Verbindung mit einer Kenntnisvermittlung stehen.²⁷² Des Weiteren lassen sich zwei Belege finden, in denen diese Verben des Sehens eine Haltung ausdrücken und eher im Sinne von „auffassen“ zu verstehen sind.²⁷³

Die Verwendung von $m33$ ist innerhalb des Korpus ungefähr gleich oft wie ptr belegt. Da beide keine unterschiedliche semantische Bedeutung aufweisen, kann ihr Austausch mit der Möglichkeit der Variation begründet werden. Dafür spricht L44, in dem beide Begriffe ($p3y=j\ ptr=k$ und $p3\ m33=k$) innerhalb eines Verspaares, bestehend aus zwei Versen mit einer gleichen syntaktischen Struktur, vorkommen.

Allerdings scheint die Möglichkeit des Austauschs dieser beiden Verben beschränkt gewesen zu sein. Dafür spricht, dass $m33$ auf bestimmte Phrasen begrenzt ist (s. Abb. 5). Das Sehen in Form von $m33$ wird hauptsächlich durch das lyrische Ich (12 + 1x durch das Herz des lyrischen Ichs)²⁷⁴ vollzogen. Objekt der Wahrnehmung ist hauptsächlich die/der Liebste einschließlich der Liebe und der Schönheit. Dabei verweist gerade die Phrase $m33\ nfr.w=k$ auf das hymnische Formular. Es ist mit der Epiphanie Gottes, d. h. mit der visiblen Erscheinungsform der göttlichen Größe, verbunden worden.²⁷⁵ Durch den Rückgriff auf dieses Sprachregister bekamen die

²⁶⁷ DEPUYDT 1988, 6 f.

²⁶⁸ L5, L19, L23 und L97.

²⁶⁹ L2, L23 (nach $k3$), L25 (nach $k3$), L48 (2x) und L58. Ein Wunsch des Sehens wird zudem durch hnr (L55, L56) eingeleitet und durch $t3y=j\ nh.t$ (L34) ausgedrückt. L2 benennt dagegen eine Aufforderung: $j:h3^c\ m33\{=st\}<=f>$ „Lass ab, ihn zu sehen!“.

²⁷⁰ S. Anh. 5: Beschreibungen und Auswirkungen der sinnlichen Wahrnehmung.

²⁷¹ L1: $di=st\ wn\ nhb.w\ t3y.w\ nb.(w)\{t\} / (hr)\ ms\{h\}n<h> n\ m33=st /$ „Sie bewirkt, dass sich die Häse aller Männer / bei ihrem Anblick umdrehen.“ L13: $j:jri\{t\}=st\ jni<t>.tw<=j> m\ jr.t=st /$ „Mit ihrem Blick holt sie mich (heran).“.

²⁷² Zweimal soll etwas Geschehenes „gesehen“ werden, indem davon berichtet wird (L26, L39). Daneben tritt die Beteuerung auf, dass das Gesehene, d. h. der Geschlechtsverkehr der Liebenden, nicht weitererzählt wird (L40). Zur allgemeinen Verbindung zwischen rh , $m33$ und ptr s. WINAND 1986, 298 f.

²⁷³ L10: $ptr=f\ htp.t\ mj\ rd.y\ w3j$ „Sie (d. h. die Gazelle) fasst den Ruhe(platz) als ein fernes Geschenk auf.“ L40: $ptr.tw=j\ n=w\ m\ sn.nw$ „Als Zweiter werde ich von ihnen aufgefasst.“ Nicht in die Gruppen eingeordnet wurde lediglich L10: $bw\ ptr=w\ p3y=f\ hmy.w$ „Nicht (einmal) ihren Staub können sie sehen.“.

²⁷⁴ Daneben treten wenige Male die Gärtner (L42), das geliebte Gegenüber (L5, L19) und die Männer (L1) als Subjekt auf.

²⁷⁵ Für den Ausdruck $m33\ nfr.w$, der die visuelle Wahrnehmung des Göttlichen innerhalb des Kultes beschreibt s. VAN DER PLAS 1989, 7.

Geliebten göttliche Eigenschaften zugesprochen. Das Erscheinen von ihnen wird demnach wie das eines Gottes visuell wahrgenommen. So wie der Sonnengott, der durch seine Lichtstrahlen erhellt, so strahlt auch der Geliebte, dessen Leuchten die Liebende mit ihren Augen erkennt (L34). Die Phrasen mit dem Verb *m33*, das zu dieser Zeit schon von *ptr* in der gesprochenen Sprache abgelöst wurde, können auf den Hörer archaisierend gewirkt und den Texten dadurch einen poetischen Charakter verliehen haben. Jedoch handelt es sich m. E. gerade bei der Phrase *m33 nfr.w=k* weniger um einen Archaismus, als um eine bewusste Übernahme einer Tradition, zumal der einzige Beleg bei MATHIEU für *ptr nfr.w*²⁷⁶ eine Ergänzung ist. Viel wahrscheinlicher ist auch hier eine Ergänzung von *m33*.²⁷⁷

Im Unterschied zu *m33* lässt sich eine solche klare Abtrennung in der Verwendungsweise für *ptr* nicht vornehmen. Das Objekt der Wahrnehmung kann das geliebte Gegenüber an sich sein, jedoch ist es nicht darauf beschränkt. Ein weiterer Unterschied zu *m33* besteht darin, dass das lyrische Ich seltener das wahrnehmende Subjekt ist.²⁷⁸

Objekt der Wahrnehmung	<i>m33</i>	<i>ptr</i>
Geliebte Person	4: <i>m33(=)st</i> (L1, L56, 2xL58) 1: <i>m33=sw</i> (L2) 1: <i>m33 sn.t</i> (L7) 1: <i>p3 m33=k</i> (L44) =7	1: <i>ptr st</i> (L7) 2: <i>p3y=j ptr=k</i> (L34, L44) 1: <i>ptr=k</i> (L44) = 4
Liebe/Geliebte	1: <i>m33 t3y=k mrw.t</i> (L34) 1: <i>m33 t3 mr.yt</i> (L49) 1: <i>m33 t3y=st mrw.t</i> (L55) = 3	-
Schönheit der geliebten Person	1: <i>m33 nfr.w=k</i> (L2) 1: <i>m33 nfr.w=st</i> (L3) 1: [<i>m33</i>]? <i>nfr.w=j</i> (L48) = 2+[1]?	-
Bewegung der geliebten Person	-	1: <i>ptr p3 ʿk</i> (L25) =1
Lyrisches Ich	1: <i>r m33=j</i> (L5) 1: <i>m33 sn.t=k</i> (L19) 1: <i>p3 m33=j</i> (L42) 1: [<i>m33</i>]? <i>=k nfr.w=j</i> (L48) = 4	1: <i>r ptr<=j></i> (L23) 2: <i>ptr.tw=j</i> (L35, L40) 1: <i>ptr=k</i> (L48) = 4
Diverses	<i>dr m33=j <tw></i> „als ich dich sah“ (L6); <i>m33 jri.wt</i> „siehe das, was getan wurde“ (L26); <i>tm dd m33=j</i> „nicht sagen das, was ich gesehen habe“ (L42)	<i>ptr=w p3y=f hmy.w</i> „Nicht (einmal) ihren Staub (= der Staub der Gazelle) können sie sehen“ (L10); <i>ptr=f htp.t mj rd.y w3j</i> „Wie ein (noch) fernes Geschenk fasst sie (= die Gazelle) den Ruheplatz auf.“ (L10); <i>jw=j r ptr jri.t=f</i> „Ich werde schauen, was er macht“ (L25); <i>ptr=j sʿ.yt bnj(.wt)</i> „süße

²⁷⁶ MATHIEU 1996, 104, n. 339. Es handelt sich um L47, Z. 9.

²⁷⁷ Den Hinweis, hierbei keine archaische, sondern eine traditionelle Ausdrucksweise zu sehen, ergibt sich aus den Beobachtungen von FISCHER-ELFERT zu den medizinischen Texten; vgl. FISCHER-ELFERT 2017, 159. Allein bei der Betrachtung des von ASSMANN 1983 zusammengestellten Korpus zu den Sonnenhymnen in thebanischen Gräbern taucht die Phrase *m33 nfr.w=k* 18 Mal auf (Nr. 17,46; 52,43; 54,25; 63,6; 65,5; 66,7; 88,8; 105,5; 180,19; 189,8; 210,4; 211a,9; 212b,14; 224,5; 230,17; 241,8; 254,23; 254a,12). *ptr* kommt lediglich viermal vor und dabei nie in der Verbindung mit *nfr.w=k*. Dass diese Kombination aber durchaus vorkam, zeigt die Stele Wien ÄS 8390, die einen Bericht über eine Traumerscheinung der Hathor enthält und aus dem Umkreis von Deir el-Medina stammt. Dort heißt es: *hrw ptr=j nfr.w<=s>* „der Tag, an dem ich ihre Schönheit sah“; s. SATZINGER 1985, 249–254.

²⁷⁸ Insgesamt kommt das lyrische Ich in acht Fällen als Subjekt der Handlung vor (L7, L25 (2x), L29, L34, L44, L64, L92). Ferner tritt die geliebte Person als Subjekt zweimal (L44, L47) auf und in acht Fällen (L1, L10 (2x), L40 (2x), L23, L35 (2x)) werden andere Akteure genannt.

= 3	<i>Kuchen sehen</i> “ (L29); <i>ptr hm3(.t)</i> „Salz sehen“ (L29); <i>ptr nb</i> „jeder Blick“ (L35); <i>ptr.tw [p3]</i> ^c <i>d3</i> „das Unrecht wird gesehen“ (L40); <i>ptr (m) jri.t</i> „sehend mit dem Auge“ (L77); <i>ptr jbb</i> „Tanz sehen“ (L97) = 9
-----	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Abb. 5: Objekte der visuellen Wahrnehmung von *m33* und *ptr*

Wie die weiter oben aufgeführte Verwendung von *m33* und *ptr* aufzeigt, besteht ein Ziel der liebenden Person darin, die geliebte Person zu sehen bzw. von ihr gesehen zu werden. Der Wunsch nach einer beabsichtigten visuellen Wahrnehmung wird dadurch verstärkt, dass mehrmals entweder das Kommen (*jwi*) der geliebten Person gewünscht bzw. geschieht oder zu ihr hingegangen wird.²⁷⁹ Wenn zum Partner gegangen wird, dann soll dieser auch in einer bestimmten Art und Weise „gefunden“ werden (*gmi*), wie L17 zeigt:

j:jwi-sn m-nw-nb /
gmi=f-pr=st wn(.w) /
gmi=f-h^ctj-nm^c.w m-p<3k>.t /
šrjw(.t)-nfr.t r-hn^c=w /

„Kommt der Liebste zu irgendeiner Zeit, /
will er ihr Haus offen vorfinden. /
Er will das Bett zurechtgemacht mit feinen Leinen vorfinden /
Ein schönes Mädchen (soll) bei ihnen sein. /“

Diese Passage kann mit L6 in Bezug gesetzt werden, in dem das lyrische Ich die Tür geöffnet vorfindet.²⁸⁰ Die Lieder L31 und L69 weisen ebenfalls Ähnlichkeiten mit L17 auf, da dort die geliebte Person, wie erhofft, im Schlafzimmer angetroffen wird. In L31 haben die Geliebten daraufhin sogar die Nacht zusammen verbracht. In den anderen Liedern wird das ersehnte Gegenüber dagegen in einer erotisch konnotierten Umgebung angetroffen oder in Verbindung mit dem Topos des Fisch- und Vogelfangs gebracht.²⁸¹ Das Vorfinden der geliebten Person schließt somit in seiner Bedeutung nicht nur visuelle Beobachtungen ein, sondern auch einen Wissenserwerb, der sich aus dem Gesehenen ergibt. Aus diesem soll der Wahrnehmende (der Hörer/das lyrische Ich) vor allem die Erkenntnis ziehen können, ob sich das Gegenüber auf ein erotisches Beisammensein einlässt. An verschiedenen Stellen wie z. B. in L32 hat das Verb *gmi* allerdings einen anderen Verwendungszweck:

h3b=f-n[=j] {wpw.t}-<wpw.tj>
3s{=j}-rd.wj m-^ck.t hr-pri.t
r-dd-n=j ^cd3{.t}=f-wj
k3-dd gmi{.t}=f{=k}-k.tt

„Er sandte mir einen Boten,
schnell an beiden Füßen beim Herein- und Heraustreten,

²⁷⁹ Kommen der geliebten Person: L2, L4, L5, L8–L10, L23, L32, L36, L37, L47, L57, L60; L84. Gehen zur geliebten Person: L5, L14, L17, L33, L37, L50.

²⁸⁰ *sw3i<=j>-n=f m-h3w n(.j)-pr=f /gmi{.w}=j-^c3=f wn(.w) /* „Ich ging seinetwegen in der Nähe seines Hauses vorbei. / Ich fand seine Tür offen. /“ Allerdings verhindert ein Zusammensein die Familie des Geliebten, die bei ihm steht.

²⁸¹ L15: *gmi{.w}<=j>-sn m-{t3}-<r3>-hnnn* „Ich fand den Liebsten am Eingang des Kanals.“ L43: *gmi.n=j-sn(.t) hr-jt3=j jni.t(j) m-rm.w hpn.t* „Ich fand die Liebste beim Mich-Ergreifen, Fische und Geflügel bringend“. L88: *gmi<.n>=j-sn.t m-pr.wt-šd* „Ich fand die Liebste in(mitten von) jšd-Früchten.“

*um mir zu sagen: „Er hat mich betrogen.
Anders gesagt: Er fand eine Andere.“*


Hier ist das Auffinden der Person als Auslöser des Verliebens zu verstehen und die Phrase *gmi=j sn.t/sn* als Ausdruck für „*ich verliebte mich in die/den Liebsten*“ zu deuten.²⁸²

2.3.3 Auditiv

Der Hörsinn stellt für den Zuhörer der vorgetragenen Texte den entscheidenden Faktor dar. Innertextlich wird auf diesen Sinn durch das Verb *sdm* „*hören*“ (13) Bezug genommen. Zum Bereich der verbalen Äußerung gehören die semantisch zusammengehörigen Verben *dd* (21), *k3* (2) und *hr* (2) für „*sagen*“, *mdwi* (5) „*sprechen, reden*“, *wšb* (1) „*antworten*“, *wšs* (1) „*verherrlichen*“, *wdi r3* (2) „*Mund bewegen*“, *smi* (1) „*berichten*“, *swwn* (2) „*schmeicheln*“, *sgb* (1) „*schreien; brüllen*“, *bn gr* (2) „*nicht schweigen*“ und *sbh* (1) „*schreien*“. Ferner weisen *mdw(.t)* (3) „*Rede*“ und die wahrgenommene Stimme (*hrw* (10)) auf einen auditiven Akt hin. Hinzu tritt die Nennung von Jubel (*nhm* (3) „*Freude; Jubel*“, *ꜥdꜥd* (1) „*jauchzen; sich laut freuen*“, *thhw.t* (1) „*Jubel*“, *tj3* (1) „*jubeln; schreien; stöhnen*“), der vorrangig durch das Sehen ausgelöst wird.²⁸³ Des Weiteren wird Gesang (*hs.t* (1) „*Gesang*“, *hsy(.w)* (1) „*Sänger*“) erwähnt, um der Freude über die sinnliche Wahrnehmung des geliebten Gegenübers Ausdruck zu verleihen.²⁸⁴

Die auditive Wahrnehmung spielt eine bedeutende Rolle für die Interaktion der Liebenden. Dialoge in dem Sinne, dass der Verbalaustausch zwischen zwei Parteien wiedergegeben wird, lassen sich in diesem Korpus nicht finden. Der Form nach handelt es sich bei den Liebesliedern um eine monologische Rede des lyrischen Ich, die ihrerseits aber das Zitat einer direkten Rede enthalten kann. Die Reden in den Reden²⁸⁵ werden mit den Wiedergabenindizes *dd* (17) oder *k3* (2)²⁸⁶ eingeleitet bzw. selten mit *hr* (2) beendet. Ferner werden zweimal Ratschläge (L2, L21)

²⁸² Ähnlichkeiten weist diese Auffindungsformel mit einigen Dipinti in Abusir und Saqqara aus der 18. und 19. Dynastie auf (s. Belege in NAVRÁTILOVÁ 2007, 34,39, 49, 52, 75, 80 f., 89 f.). Das mehrmals auftretende Formular *jwi.t pw jri.n NN r m33 hw.t-ntr NN gmi(.n)=f st mj p.t (m hnw=s)* „*Es kam NN, um den Tempel des NN zu sehen. Er fand ihn wie den Himmel (in seinem Inneren).* /“ enthält wie die Liebeslieder ebenfalls eine „romantisierte“ Beschreibung. Hierbei wird das Gebäude eines längst verstorbenen Königs mit dem Sonnengott und der Myrrhe des Himmels verbunden. Während hier die Konfrontation mit einem prächtigen (*nfr*) Tempel die Gefühlsregung auslöst, ist es in den Liebesliedern eine schöne (*nfr*) Person. Aber nicht nur das Kommen (*jwi*), Sehen (*m33*) und Auffinden (*gmi*), sondern auch das damit verbundene Vergnügen ist den Liebesliedern und diesen Dipinti gemeinsam. Dieses Sightseeing wurde mit der Wortkombination *sd3-hr* ausgedrückt, die auch in den Liebesliedern eine Rolle spielt. Betonung und Gültigkeit erfährt die Aussage in diesem Liebeslied durch die Phrase *k3-dd*, die aus Wissenstexten bekannt ist (s. auch II. 4.5.6 Sonstiges).

²⁸³ Diese Verben sind alle mit dem sitzenden Mann determiniert, dessen Hand zum Mund geführt ist  (A2). Es ist somit denkbar, dass es sich um Freude handelt, die mit Lautäußerung verbunden ist. Aufgrund dessen werden sie in diesem Kapitel mitberücksichtigt. Wegen des zerstörten Kontextes konnten jedoch die Phrasen *t3y=j tj3.t* [...] „*mein Jubel*“ (L38) und *rš.wt thhw.t* „*Freude und Jubel*“ (L54) hier nicht eingeordnet werden. S. Anh.: Beschreibungen und Auswirkungen der sinnlichen Wahrnehmung und L42, in dem die Sykomore gesehen wird und *ꜥdꜥd* auslöst.

²⁸⁴ In L11 soll die Geliebte nach einer erfolgreich verbrachten Nacht singen und tanzen: *ꜥpr{.t}-st m-hs.t hb(.t)* / „*Ausgestattet ist sie mit Gesang und Tanz.*“ Sänger geben in L44 freudige Lieder beim Erscheinen des Geliebten wieder: *hsy.w ... / jw-r3.w=sn-ꜥpr(.w) m-shmh-jb / n-rš.wt thhw.t /* „*Die Sänger [...], während ihre Mäuler ausgestattet mit ‚Erheiterung des Herzens‘ sind für Freude und Jubel.*“

²⁸⁵ S. Anh. 4: Interaktionspartner und Inhalte der textinternen Reden.

²⁸⁶ *k3* wird immer dann verwendet, wenn das lyrische Ich in einem Konflikt mit einer dritten Person steht und nach einem Ausweg sucht. Zum einen will der Mann zur Liebsten, aber trifft auf dem Weg Mehy und weiß nicht, wie er aus dieser Situation herauskommt (L3). Zum anderen geht die *sn.t* dem Vogelfang nicht nach, um mit dem Geliebten zusammen zu sein. Jedoch weiß sie nicht, was sie ihrer Mutter erzählen soll (L27).

an die *sn.t* erteilt. Die zitierten wörtlichen Reden, die vor allem Aufforderungen mithilfe des Imperativs ausdrücken, richten sich meist an die liebende Person und können dabei sowohl vom Herz ausgehen als auch in den Mund des geliebten Gegenübers sowie Dritter einschließlich der Götter gelegt werden. Da die textinternen Reden hauptsächlich aus Wunschformen bestehen, unterscheiden sie sich aus linguistischen, stilistischen und inhaltlichen Aspekten nicht wesentlich vom Rest der Texte.

Bei den Reden Dritter fällt auf, dass außerhalb der Liebesbeziehung Stehende sich hilfreich an den liebenden Mann wenden, indem sie ihm das Kommen der Geliebten mitteilen (L5, L7) oder ihm Handlungsanweisungen geben, die die Verführung der Frau zum Ziel haben (L44, L52). Die Liebende wird im Gegensatz dazu jedes Mal mit dem Thema der Trennung konfrontiert (L2, L19, L32).²⁸⁷ Nur die Bäume in den „Baumgartenliedern“, deren Einleitung die Texte explizit als Rede darstellen,²⁸⁸ gewähren der *sn.t* ihre Unterstützung für das Zusammensein mit ihrem Geliebten.

Überdies kann festgestellt werden, dass nur Reden enthalten sind, die von der *sn.t* an den Geliebten gerichtet wurden bzw. werden sollen. Ebenso ist es auch die Stimme der *sn.t*, die immer gehört werden soll bzw. der Liebste hören möchte (L24, L26, L73).²⁸⁹ Von besonderem Interesse ist L26, in dem ein Vogel den Köder ergriffen hat. Daraufhin sagt die *sn.t*:

đi=j-sđm=k-hrw=j{=w} sg3b n-p3y=j-wrħ.w <m>-^cnt.jw

„Ich will veranlassen, dass du meine Stimme hörst, rufend wegen/nach meines/m mit Myrrhe Gesalbten.“

sgb n, ein Ausdruck für jemandes Anrufen um Hilfe,²⁹⁰ erinnert unwillkürlich an die Hilferufe, die an die Götter innerhalb des Textkorpus der Persönlichen Frömmigkeit gerichtet sind. Neben den Göttern soll somit auch die geliebte Person in den Liebesliedern die Rufe nach der Beendigung des Liebesleids in Form der Einsamkeit erhören.²⁹¹

Eine Rede des Mannes an die Frau tritt einerseits indirekt auf, indem das Gesagte nicht genannt wird (L42). Andererseits kommt sie im Zusammenhang mit dem gemeinsamen Sprechen (*đđ=n*) vor. Hierbei geben sie sich das Versprechen, immer beieinander zu sein. Bei den Reden, die lediglich von der *sn.t* ausgehen, wird im Unterschied dazu keine Treue geschworen. Gegenstand des Gesagten ist hierbei die Aufforderung bzw. Einladung nach körperlichem Kontakt (L11, L17) oder die Versagung von diesem (L16). Auf die auditive Wahrnehmung wird auch durch die Laute von Vögeln zu Beginn von zwei Texten Bezug genommen, um die Thematik und Grundstimmung darzustellen.

Diese Situationen haben demnach etwas mit Unwissenheit zu tun und die Rede, die durch *k3* eingeleitet wird, bezieht sich auf das zukünftig Gesagte, vgl. GARDINER 1988, § 436.

²⁸⁷ Wie in L2 erhält die Geliebte auch in L21 den Ratschlag, vom Geliebten abzulassen (*ħ3^c*). Das Rufen der Schwalbe zum Morgen, das das Ende des Zusammenseins der Geliebten zur Folge hat, wird nur von der Frau wahrgenommen (L19). In L32 überbringt ein Gesandter des Liebsten der Liebenden die Botschaft, dass sie für eine andere Frau verlassen wurde.

²⁸⁸ S. III. 5 Rangstreitgespräche.

²⁸⁹ L24: *k3-sđm=j-ħrw=st* „Dann würde ich ihre Stimme hören.“ und L25: *bn-gr=j* „Nicht werde ich schweigen (= ruhen).“, L73: *sđm=k-ħrw-wh^c.w* / „Du mögest hören die Stimme der Fisch- und Vogelfänger /.“

²⁹⁰ Wb. IV, 321.3.

²⁹¹ Eine Verbindung zwischen dem Hören und dem eiligen Kommen zur Liebenden stellen auch L8 und L9 her. Dabei soll der Geliebte einmal wie ein Bote kommen, dessen Herz wünscht, gehört zu werden (L8). Ein anderes Mal wird er mit einem Pferd verglichen, das beim Hören der Peitsche (hier: Bild für die Rufe der Frau), unverzüglich kommen möge (L9).

Zuletzt ist noch zu erwähnen, dass neben den Reden der Liebenden und Nebenpersonen gleich zu Beginn eines Textes auf die Laute von Vögeln Bezug genommen werden konnte. Dabei handelt es sich zum einen um das Zwitschern der Schwalbe, die als Verkünder des Tagesanbruchs die anstehende schmerzliche Trennung bekannt gibt (L31).²⁹² Zum anderen verweist das Schreien der Gans beim Erfassen des Köders auf die Liebesergriffenheit und den Wunsch, sich zu lösen (L27).²⁹³

Es kann festgestellt werden, dass die auditive Wahrnehmung zwischen den Liebenden zwar eine nicht unwesentliche, aber im Vergleich zur visuellen eine viel geringere Rolle spielt. Der Grund liegt darin, dass die liebenden Partner einander näher sein müssten, um miteinander verbal kommunizieren zu können, als um sich zu erblicken. Dabei hat das Hören der geliebten Person bzw. eine Rede über sie dieselben Auswirkungen wie ihr Sehen. Zum einen belebt das Hören, bereitet Freude und wird als angenehm empfunden, zum anderen kann es Krankheit und Schrecken verursachen.²⁹⁴ Die positiven Wirkungen der Stimme der geliebten Person lassen sich auch in der Titulatur von Königinnen und/oder Gottesgemahlinnen finden, die durch ihren Gesang und ihre Instrumente den höher gestellten Gott Amun bzw. den König zufriedenstellen.²⁹⁵ Die furchteinflößende und lebenspendende Stimme der geliebten Person nimmt somit Bezug auf ihre überlegene Stellung gegenüber der liebenden Person.²⁹⁶ In L44 wird zudem aufgezeigt, dass in den Liebesliedern ebenfalls die Besänftigung in Zusammenhang mit der auditiven Wahrnehmung steht. In diesem Lied ist die Stimme mit Gesang verbunden, was auf den musikalischen Kontext der Liebeslieder verweist.²⁹⁷ Anderen Belegen ist weiterhin zu entnehmen, dass das Sprechen als eine wichtige Verführungstaktik angesehen wurde. Durch das Schmeicheln und Verherrlichen soll die geliebte Person vom Zusammensein überzeugt werden.²⁹⁸

2.3.4 Olfaktorisch

In der Sinnenwelt der Ägypter macht sich die immense Bedeutung des Geruchs z. B. in den zahlreichen Tempel- und Grabdarstellungen bemerkbar, in denen den Göttern oder Verstorbenen Salben und andere wohlriechende Produkte geopfert wurden. Auch das schon im Alten

²⁹² *hrw}{=j}-t3-mn.t{3} hr-mdwi.t{=j}* „Die Stimme der Schwalbe spricht“. Für die Schwalbe s. II. 4.5.2 Symbole.

²⁹³ L27: *hrw-p3-gb.w hr-sbh.t* „Die Stimme der Gans schreit.“ S. II. 2.6 Jagd. Nicht berücksichtigt werden konnten aufgrund des zerstörten Kontextes die Anspielungen auf diesen Sinn in L58: [...]=*j r-dd-wšb.t* „ich [...], um eine Antwort zu geben“ und L66: *jw-hrw-hnr m-dd* „während die Stimme vom Sprechen heiser ist“, L79: [...] [*wpi*].*t-n=f r3=st hr-sdm-st rh.yt* „[...] die für ihn ihren Mund öffnete. Und so hören die Rechyt-Leute sie“, L83 [...] *mdw r-ḥw.wj=st* „[...] Rede zu ihren beiden Ohren“, L85: [...] *ḥw.wj* [...] „[...] die beiden Ohren [...]“ und L86: [...]=*f-md.t=st hnḥ-rd-wḥ* „[...] ihre Rede zusammen mit einem Bein“.

²⁹⁴ S. Anh. 5: Beschreibungen und Auswirkungen der sinnlichen Wahrnehmung.

²⁹⁵ So schon MATHIEU 1996, 134. Epitheta von Königs-/Gottesgemahlinnen, die das Hören der Stimme zum Thema haben, lauten u. a.: *štp(.t) ntr m hrw=s* „die mit ihrer Stimme den Gott zufriedenstellt“; *ḥw=tw n sdm hrw=s* „Man lebt wegen des Hörens ihrer Stimme.“; *ndm.t hrw* „die angenehm an Stimme ist“; *ḥḥ=tw n sdm hrw=s* „Man freut sich wegen des Hörens der Stimme.“ oder *md.t=s nb(.t) hr=w hr<=s>* „Jeder ihrer Reden: Sie sind zufrieden darüber.“; s. GITTON 1978, 393–399 mit weiteren Verweisen.

²⁹⁶ Der hierarchische Aspekt wird so z. B. deutlich in L24 ausgedrückt. Hier wünscht sich der Mann, Pfortner der Geliebten zu sein, um ihre wütende Stimme aufgrund der offengelassenen Tür zu hören. Er unterwirft sich damit der Macht der Liebsten freiwillig.

²⁹⁷ So bereits MATHIEU 1996, 134 f.

²⁹⁸ Der Liebende will z. B. die Liebste in L62 gnädig stimmen, indem er sie durch Schmeichelei zum Bleiben zu überreden versucht.

Reich dargestellte Riechen an der Lotosblume gehört in diese Gruppe und kann als Symbol „der körperlichen Erscheinung des Verstorbenen gelten [...] [und] das Einatmen ihres Duftes scheint, ganz ähnlich wie dem der Salben, der Aspiration von Leben gleichzukommen.“²⁹⁹ Ein weiterer Beleg dafür, dass die Ägypter mit Gerüchen ganze Konzepte verbunden haben, ist der Geburtsmythos der Königin Hatschepsut. Die anderen Sinne treten hinter den Geruchssinn zurück, da nur durch den Duft (*stj*) der Gott Amun erkennbar ist. Außerdem wird mit dem Übergehen dieses Wohlgeruchs (*jd.t*) in den Leib der Königin die Zeugung umschrieben.³⁰⁰ Der ebenfalls für die Liebeslieder bedeutende sexuelle Akt begann und endete im Geburtsmythos mit der olfaktorischen Wahrnehmung. Es ist somit sehr wahrscheinlich, dass dieser Sinn bei einer körperlichen Vereinigung der Liebenden in den Liebesliedern eine Rolle spielt. So wird der Geruch (*stj* (5) „Duft; Gestank; Geruch“ und *hnm* (2) „Geruch“), der von den Liebenden selbst ausgeht oder sie umgibt, einige Male direkt genannt.

Aus der oben genannten Passage des Geburtsmythos geht ebenso hervor, dass Düfte kategorisiert wurden. Während hier der Duft Gottes den als Mensch erscheinenden Amun emporhebt, geben andere Quellen von der Deklassierung einiger Berufsgruppen aufgrund ihres Gestanks Auskunft.³⁰¹ Der Geruch konnte demnach zu einer Ab- bzw. Aufwertung einzelner Gruppen führen und zwischen höher- und niederstehend entscheiden. Die negative olfaktorische Charakterisierung führt zur Verachtung, während angenehme Gerüche mit sozialem Ansehen verbunden sind.

Da dem Fischer eindeutig ein anhaftender Gestank attestiert wurde,³⁰² ist es beachtlich, dass die Frau in den Liebesliedern als Fisch- und Vogelfängerin (*wh^c*) auftritt. Auf diesen olfaktorischen Aspekt sollte mit dieser Gleichsetzung jedoch nicht angespielt werden, da der Wohlgeruch und die Toilette zentrale Motive sind. Vielmehr stand für den Schreiber die Tätigkeit des Fangens dieser Berufsgruppe im Vordergrund, die als Metapher für das Umgarnen und das „Ergreifen des Herzens“ gebraucht wurde.³⁰³

Daneben taucht der Körper als Objekt der olfaktorischen Zurichtung mithilfe von wohlriechenden Ölen, Salben und Harzen (*wrh* (1) „salben“, *thb* (1) „befeuchten“, *jbr* (1) „Ladanum?“, *b3k* (3) „Behenöl“, *sgnn* (2) „Salbe; Öl“, *kmy*-Öl (2), *kmy.t*-Harz (2), *tj-šps* (2) „Kampferöl“, *sntr* (2) „Weihrauch“ und Öl der Myrrhe (*nt.jw* (2)) auf. Das Ziel des Parfümierens ist es einerseits, sich daran zu erfreuen (*ršrš* (1) „sich freuen“, *ršw* (4) „sich freuen“, *rš.wt* (5) „Freude“ und *hntš* (2) „sich erfreuen“).³⁰⁴ Andererseits besteht es darin, die sozialen

²⁹⁹ PIEKE 2008, 299.

³⁰⁰ Urk. IV, 219.13–221.5.

³⁰¹ Dazu gehören u. a. die Berufsgruppen des Fischers (*h3m.w*) (s. Anm. 302), des Köhlers(?) (*stnw.y*) und Schusters (*tbw*). In der „Lehre des Cheti“ wird vom Köhler behauptet, dass seine Finger verwest riechen (*stnw.y db^c.w=f hw3(.w) stj {jr.j} <jr.j> m h3.wt* „Der Köhler, seine Finger sind verwest. Der Geruch davon ist <der von> Leichnamen.“, oBodmer 12 vs., 1–5) Ebenso wird auch der Geruch des Schusters in pLansing, rt., IV.5 f. extra angeführt, um seinen Beruf gegenüber dem des Schreibers abzuwerten. Das hier verwendete *stnw* ist aufgrund des Geruchs des Urins, der bei dieser Tätigkeit verwendet wurde, negativ konnotiert. Zur Bedeutung des Geruchs als Kategorisierungsmerkmal innerhalb einer Gesellschaft, s. RAAB 2001, 53, 88 und 171.

³⁰² Im „Lebensmüden“ werden die Gerüche der Fischer als stinkend dargestellt (pAmherst 3 + pBerlin P 3024, 93 f. (Zeilenzählung nach: pBerlin P 3024)). Dass diese Arbeit von den Gebildeten verachtet wurde, zeigt auch die „Lehre des Cheti“ (tLouvre N 693, vs. 9–13).

³⁰³ S. II. 2.6 Jagd.

³⁰⁴ Diese Verben werden mit der Nase (D19) determiniert. Bezeichnenderweise hat das Verb *hnm* die beiden Bedeutungen „riechen“ und „erfreuen“ (Wb. III, 292.4–10). Es zeigt damit, dass die Wahrnehmung der Düfte und die Empfindung der Freude etwas gemeinsam haben. Der Geruchssinn ist demnach auch nach ägyptischem Denken mit Emotionen verbunden.

Erwartungen zu erfüllen. Die Körpersalbung wurde nicht nur zu diversen Festlichkeiten und rituellen Anlässen durchgeführt, sondern diente der täglichen Reinigung sowie der Gesunderhaltung.³⁰⁵ Die dafür verwendeten Substanzen konnten jedoch aufgrund ihrer Qualität, Herkunft etc. unterschiedlich preisintensiv sein und zeigen, welcher soziale Stand den Liebenden in diesen Texten zugeordnet wird. Die Verwendung der ölhaltigen Substanzen in den Liebesliedern nimmt Bezug auf den Wohlgeruch einer elitären Schicht.³⁰⁶

Daneben wird der ausgehende Wohlgeruch mit der Natur verbunden. Die Schreiber der Liebeslieder bedienten sich neben der Erwähnung von Gärten auch der Aufzählung von Pflanzen (*hrr.wt* (6) „Pflanzen“, *h3.w* (1) „Kräuter; Pflanzen“), die mit einem charakteristischen und angenehmen Geruch in Bezug gesetzt werden können.

Offensichtlich ist, dass der künstlich herbeigeführte angenehme Geruch die Gesundheit³⁰⁷ sowie die soziale Zugehörigkeit betont und damit die sexuelle Attraktivität verstärkt, weshalb er in das Verführungswerk eingeschlossen wird. Gerade die am häufigsten erwähnten Pflanzen, nämlich der Lotos (*sšnj* (6) und *nḥm.w* „Lotosknospe“ (3)) sowie die *rrm.t*-Pflanze bzw. deren Früchte (7), wurden ausgewählt, weil durch das Riechen an ihnen die emotionale Ebene beeinflusst werden konnte und ein Zusammensein der Partner somit unterstützt wurde. Sowohl die blaue Wasserlilie bzw. der blaue Lotos (*Nymphaea coerulea*)³⁰⁸ aus der Gattung der Seerosen, als auch die Mandragora (*rrm.t*)³⁰⁹ enthalten narkotische Substanzen.³¹⁰ Die Liebenden werden in einen entspannten, unbekümmerten und friedlichen Zustand ähnlich der Trunkenheit versetzt, sodass sie sich eher auf das Zusammensein einlassen und sich unbesorgt einander zuwenden. Ähnlich verhält es sich mit dem Weihrauch, der dem geliebten Partner geräuchert wird, um ihn zufriedenzustellen (*shtp*).³¹¹ Des Weiteren wurde der Lotos mit Belegung in Verbindung gebracht und diese Wirkung auf den Liebsten übertragen.³¹²

Es ist festzustellen, dass der Geruch nicht dazu verwendet wurde, einen sexuellen Akt, wie im oben erwähnten Geburtsmythos der Hatschepsut, darzustellen. Er spielt dennoch für den Geschlechtsverkehr eine wichtige Rolle, da er ein künstlicher Stimulus ist.³¹³ Der Duft wirkt

³⁰⁵ KOURA 1999, 286.

³⁰⁶ S. II. 2.4.1 Physische Beschreibung.

³⁰⁷ Während viele der in den Liebesliedern genannten Pflanzen nicht bzw. zumindest nicht unter diesem Namen in den medizinischen Papyri auftreten, lassen sich gerade Myrrhe, Öle, Weihrauch und Salben dort finden, s. DrogWb., u. a. 99–104 (*ʿnt.jw*), 149–153 (*b3k*), 449–454 (*sntr*), 156–519 (*kmy.t*), 549–551 (*tj-šps*; zur Identifizierung als Kampfer s. LÜCHTRATH 1988).

³⁰⁸ COUNSELL 2010, 51–54 führt an, dass ein Rauschzustand durch das Riechen an dieser Pflanze möglich wäre, aber noch nicht belegt sei. Daneben gibt es noch die weiße Seerose (*Nymphaea lotus*), die sich auch durch einen pikanten Geruch auszeichnet. Allerdings wirkt sie nicht so sehr berauschend, s. MORRIS 2006, 81f.

³⁰⁹ GERMER 1985, 171. Die Identifizierung ist jedoch noch nicht gesichert.

³¹⁰ Zur *Nymphaea coerulea*, die auch noch heute Bestandteil der Droge Spice ist, s. MORRIS 2006, 81 f. Zur Mandragora s. WINKLER 1840, 170, der angab, dass das Riechen an der frischen Wurzel und den Blättern narkotisch wirkt. Sie hat demnach von sich aus keine aphrodisierende Wirkung, s. auch BOSSE-GRIFFITHS 1983, 66. Der Geruch der Mandragora, bei der es sich um ein Prestigeobjekt handelt (s. WEBER 2020, Teil I, 92) ist der Grund für ihre Beliebtheit, auch wenn sie gegessen werden konnte. So ist sie als Amulett auch häufig zusammen mit der Lotosblüte dargestellt worden. S. MÜLLER-WINKLER 1987, 274.

³¹¹ L44: *šsp.tw=st m-ḥ(n)k.t hr-sntr mj-p3-shtp-ntr* „Sie möge empfangen werden mit Bier und Weihrauch, wie das Besänftigen eines Gottes.“

³¹² Hierzu zählt die Anfangspassage von L48, in der die Frau ihren Liebsten als *p3y=j-sšnj* „mein Lotos“ bezeichnet.

³¹³ S. auch den „Erotischen Papyrus Turin“. In zwei Szenen, die den sexuellen Akt zeigen, ist ein Salbgefäß dargestellt. In der einen Abbildung hilft die Frau dem Mann beim Eindringen (pTurin 55001, Szene 3), in der anderen hält der Mann das Gefäß in der Hand während des Eindringens (pTurin 55001, Szene 2). Die Salben dienen hier nicht nur dem guten Geruch, sondern wurden auch als Gleitmittel aufgrund ihrer Geschmeidigkeit verwendet und waren daher für die körperliche Vereinigung von Bedeutung. In dieser Bedeutung taucht die

allerdings nicht nur verführerisch und anziehend, sondern weist auch die Eigenschaft auf, Erinnerungen aufleben zu lassen sowie Assoziationen auszulösen. Da er mit einem hohen emotionalen Gehalt verbunden ist,³¹⁴ eignet sich dieser Sinn dafür, die Unvereinbarkeit von Ferne und Nähe des geliebten Partners zu überwinden. Das Motiv der Geruchserinnerung, die sich auf einem Erkennen des Geruchs der geliebten Person stützt, wird in L26 deutlich, in dem der Duft eines Vogels die Sehnsucht der Frau weckt. Zudem betört sich der Mann an den mit Ölen benetzten Kleidungsstücken seiner Geliebten und hebt damit die Distanz zwischen den beiden auf (L54).³¹⁵

Da der Geruch erst ab einer gewissen körperlichen Nähe zum Gegenstand bemerkt werden kann, ist der olfaktorische Sinn sehr stark mit dem Tastsinn verbunden. Die olfaktorische und haptische/taktile Wahrnehmung finden ihre Vereinigung nicht nur im Reiben des Mannes an der Kleidung der *sn.t* (L54) oder in der *ršw.t* auslösenden Berührung (L6), sondern auch im Kuss (*sn* (4); *hnm fnd* (1)) der Liebenden. Hierbei steht der Geruchssinn im Vordergrund, mit dem das geliebte Gegenüber wahrgenommen und erkannt wird. Jedoch wird erst durch den Lufthauch der Nase, der die Haut berührt, das Herz belebt (L29) und die sexuelle Lust des Gegenübers hervorgerufen (L52).³¹⁶ Dieser Nasenkuss wird zudem als diejenige Wahrnehmungsform benutzt, mit der das Wissen (*ʿm* (2) „*verschlucken; wissen; erfahren*“) um die Liebe bei Außenstehenden erzeugt werden kann und dadurch die Grenze von einer heimlichen Liebe überschreitet.³¹⁷ Es zeigt sich ferner, dass nicht nur das Berühren, sondern auch das Sehen der geliebten Person bzw. ihr Blick die olfaktorische Wahrnehmung, die sich in Freude (*ršrš*, *ršw*, *rš.wt* und *hntš*) äußert, zum Resultat haben und dieser somit übergeordnet sind.

Der Geruch löst nicht wie der Tast-, Seh- und Hörsinn „Belebung“ von selbst aus, sondern nur in Verbindung mit dem Tastsinn. Dem olfaktorischen Sinn wird demnach eine geringere liebesauslösende Kraft zugeschrieben. Vielmehr unterstützen die schönen Düfte und Aromen die Schönheit und helfen Sehnsüchte zu erwecken, zu beruhigen und eine bestimmte Lebensweise bzw. ein gewisses Lebensgefühl auszudrücken. Sie lassen sich sozial Höherstehenden zuordnen, die sich mit kostbareren Produkten gesalbt und sich zum Vergnügen in der Umgebung eines Gartens aufgehalten haben.

sgnn-Salbe auch im „Mythos von Horus und Seth“ auf. Isis streicht das Glied ihres Sohnes damit ein, bevor sie es steif werden lässt: *wn.jn=s (hr) jni(.t) nk.t n sgnn ndm jw=st (hr) di.t=f r hnw n(.j) Hr w wn.jn=s (hr) di.t nht=f* „Dann gab sie etwas von der lieblichen Salbe. Sie gab es auf das Glied des Horus. Dann ließ sie es steif werden.“ (pChester Beatty I, rt., XI.7 f.). Zur Szene vier des pTurin 55001, in der eine Frau nach OMLIN 1973, 33 f. auf einem Salbkegel sitzen soll, s. die Anmerkung von ABDALLA 2009, 7–16, der den Gegenstand als Räuchergerät identifiziert hat.

³¹⁴ Aristoteles gilt als der Erste, der diesen Zusammenhang erkannt hat, s. OHLOFF 2004, 13.

³¹⁵ S. Anh. 5: Beschreibungen und Auswirkungen der sinnlichen Wahrnehmung.

³¹⁶ Abbildungen von Mundküssen sind aus der Amarnazeit belegt, vgl. MATHIEU 1996, 173 mit Lit. Auch die Textpassage in L52 (*j snn=j-{sw}-<st> sp.t(j)=st-wn(.w)* „*Oh, ich will sie küssen. Ihre Lippen sind geöffnet.*“) könnte dementsprechend als ein Mundkuss verstanden werden, so z. B. von MATHIEU 1996, 173 gedeutet. Vielmehr ist jedoch denkbar, dass die geöffneten Lippen während des Kusses die Lust und Liebesbereitschaft der Frau zum Ausdruck bringen, so schon LÄ III (1980) 901 f. s. v. Kuss (R. SCHLICHTING). Der Mundkuss ist aus der Amarnazeit bildlich auf Reliefblöcken belegt: Brooklyn Museum 60.197.8, Kairo JE 44866, Fitzwilliam Museum E.GA. 4606.1943 und Hausaltar in Berlin Inv. 1414.

³¹⁷ L6: *snnj<=j>-sw m-b3h-n3y=f-jr.w / ... / ršw{.t}=j n-p3y=sn-ʿm / r-dd tw=k-rh wj / „Ich will ihn in Gegenwart seiner Gefährten küssen. / ... / Ich würde mich wegen ihres Wissens freuen, dass du mich kennst. /“; L70: *jw=j(r)-snn[=st] m-b3h-{wn}-bw-nb ʿm=w-p3y=j-mrw.t[=st]* „*Ich werde sie vor allen Leuten küssen. Sie sollen von meiner Liebe zu ihr erfahren.*“*

2.3.5 Gustatorisch

Dem gustatorischen Sinn wird innerhalb der Liebeslieder die geringste Beachtung geschenkt. Von den zu unterscheidenden Geschmacksrichtungen wird neben der bitteren (*sh.wy n(j) 3pd.w* (1) „Vogelgalle“) und salzigen (*hm3.t* (2) „Salz“) vor allem die süße Komponente (*ndm* (9) „süß sein; angenehm sein bzw. süß; angenehm“ und *bnj* (2) „süß sein bzw. süß“; *bnj* (1) „Dattelsaft“; *bj.t* (3) „Honig“) angesprochen. So wird die Liebe (*mrw.t*) u. a. mit süßen Sachen verglichen, die wie Honig in Fett oder Dattelsaft in Bier die Leiber der Liebenden verbindet (L46).

Da die Begriffe *ndm* und *bnj* schon früh zusätzlich eine abstrakte Bedeutung angenommen haben, ist die gustatorische Ebene verblasst. Auch in den Liebesliedern bezieht sich das „Süße“ häufig auf einen Zustand, in dem sich die Liebenden bzw. ihre Herzen befinden. Dieser entsteht allerdings erst, nachdem die Distanz zur geliebten Person aufgehoben wurde, die zu krankhaften Zuständen (*mr* (2); *h3y.t* (4)) der/des Liebenden geführt hatte. Die Behandlung der Krankheit erfolgte durch das Sehen, Hören und Tasten des begehrten Objekts. Dies wird in den Liebesliedern einerseits dadurch deutlich, dass sie gesund machen, verjüngen, beleben, wachsen und den Leib fest sein lassen.³¹⁸ Andererseits wird *ndm* als Resultat dieser Sinne dargestellt. Sowohl das Auffinden (*gmi*) und das Hören der Stimme der geliebten Person, als auch das Betasten führt, im Gegensatz zur krankhaften Verfassung, zu einem als angenehm empfundenen Zustand.³¹⁹ Wie in den medizinischen Texten wird *ndm* in den Liebesliedern somit für das Wohlbefinden einer genesenen Person gebraucht.³²⁰ Dazu gehört es auch, dass sich die Liebenden mit einem Wohlgeruch umgeben, der mit *ndm* umschrieben wird.³²¹ Im Umkehrschluss wird durch Abwesenheit des ersehnten Gegenübers etwas als eigentlich süß Erachtetes nun salzig oder bitter wahrgenommen.³²² Es liegt hierbei im Unterschied zur Verwendung von *bnj/ndm* + Begriff einer anderen Sinneswahrnehmung eine wirkliche Synästhesie vor, die das Leid des Liebenden verstärkt.³²³

Zudem kann ein spezielles Geschmackserlebnis mit erwähnten Getränken und Lebensmitteln erzeugt werden. Während das Trinken (*swr* (5)) von Bier (*hmk.t* (7), *dsr.t* (2)) und Wein (*jrp* (4), *šdh* (4)) aufgrund der damit verbundenen Trunkenheit (*th* (1) „Rauschtrank“; *th.t* (4) „Trunkenheit“ und *thj* (5) „trunken sein“) ein zentrales Thema dieser Texte bildet, spielen Esswaren³²⁴ eine weitaus geringere Rolle. Dies macht sich schon allein dadurch bemerkbar, dass das Trinken in den Texten entweder vollzogen wird oder erwünscht ist, während die Liebenden

³¹⁸ S. „Leben“ in Anh. 5: Beschreibungen und Auswirkungen der sinnlichen Wahrnehmung.

³¹⁹ S. Anh. 5: Beschreibungen und Auswirkungen der sinnlichen Wahrnehmung der geliebten Person unter „Diverses“, in der das Hören der Stimme mit *šdh*-Wein verglichen wird, das an anderer Stelle als Süßes im Mund beschrieben wird (*šdh.w p3-ndm m-r3=j*, L29). So auch in L1: *bnj-sp.t(j)=st (hr)-mdwi.{w}t / „Lieblich sind ihre redenden Lippen.“* In L66 (*ndm-th.w jw=j-r-gs=f* „Angenehm ist die Trunkenheit, wenn ich an seiner Seite bin.“) und L48 (*ndm-jwi.t r-ph [...]* „angenehm ist das Kommen, um [...] zu erreichen“) wird das Beieinandersein als angenehm umschrieben und stellt die Nähe zur geliebten Person her.

³²⁰ MedWb. 1, 498.

³²¹ L35: *m-hrrw(.t) m-h3.w{t}-nb(.w) ndm(.w)-stj{=j}* „mit Pflanzen und allen Kräuter, die lieblich an Duft sind“, L40: *sgnn-ndm* „süße Salbe“, L77: *sgnn m-b3[k]-ndm* „sgnn-Salbe mit lieblichem Moringabaumöl“. So führt gerade die Liebeskrankheit dazu, dass die Liebenden nicht in der Lage sind, sich zu salben (L4).

³²² L29: *ptr=j-šc.yt-bnj(.wt) [st-mj]-ptr-hm3(.t)* „Wenn ich süße Kuchen sehe, ist es wie das Sehen von Salz.“ und *šdh p3-ndm m-r3=j sw-mj-sh.wy n(j)-3pd.w* „šdh-Wein, Süßes in meinem Munde: Er ist wie Vogelgalle.“

³²³ S. II. 4.5.6 Sonstiges.

³²⁴ Dazu zählen Brotarten (*t^c* (3) „Brot“, *nn* (1) „nn-Brot“) und diverse Früchte (*rnp.wt* (1) „Frisches“, *k33.w*-Früchte (1), *dgr* (1) „Frucht“, *jšd*-Früchte (2), *šwb* (1) „Perseasbaumfrucht“, *hnr*-Früchte? (1), *k3.w nk3.wt* (1) „geritzte und ungeritzte Sykomorenfrüchte“ und *hs3.w?* (1) „Galläpfel?“).

niemals etwas verzehren (*wnm* (2) „essen“; *wnm.w* (1) und *wnm.t* (1) „Nahrung; Speisen“).³²⁵ Dabei wird auch der Hunger in den Liebesliedern als ein Hindernis für das Zusammensein angesehen und das Liebesbegehren dem Wunsch nach Nahrung gegenübergestellt übergeordnet.³²⁶ In L18 wird dem Geliebten vorgehalten, wegen der Speisen zu gehen und ihm geraten, lieber die Brüste zu ergreifen. Jedoch kann nicht nur durch Berührungen das natürliche Grundbedürfnis, Nahrung zu sich zu nehmen, gestillt werden. Auch das Gesehenwerden durch die geliebte Person ersetzt das Verlangen, zu essen und zu trinken. Insgesamt kann festgestellt werden, dass der Geschmackssinn in das Thema der Liebesehnsucht einbezogen wurde. Der Körper des Gegenübers wird allerdings nicht mit diesem Sinn wahrgenommen.

2.3.6 Ergebnisse

Die obige Analyse ergab, dass die Liebe auf die Sinnenwelt ausgerichtet ist, indem einerseits durch die sinnliche Wahrnehmung Liebe ausgelöst wird und andererseits die Sinne als Liebestimuli verwendet werden, um bei der geliebten Person *mrw.t* zu erwecken.

Ausgehend davon, in welcher Art und Weise die verschiedenen Sinne das Gegenüber erregen und welche Bedeutung sie für das Auslösen der Liebe haben, ergibt sich folgende Hierarchie:³²⁷ Der Tast-, Seh- und Hörsinn stehen an zentraler Stelle, da sie Liebe auszulösen vermögen und ihnen eine belebende, heilende und verjüngende Wirkung zugeschrieben wird. Davon ist es der Tastsinn, der herausgehoben wird, da die thematisierte Liebe eine vorwiegend körperliche Liebe darstellt, deren höchstes Ziel in der geschlechtlichen Vereinigung mit der geliebten Person besteht. Dies wird dadurch deutlich, dass *mrw.t* bzw. *mri* in einigen Texten als Metapher des Koitus stehen. Die Liebe wird zudem selbst als eine Berührungsform, nämlich als Ergriffenheit, beschrieben. Ohne Berücksichtigung der Verschleierungen wird auf den Tastsinn jedoch nur wenige Male Bezug genommen. Im Gegensatz dazu wird der Sehsinn am häufigsten in Bezug auf die/den Liebsten direkt genannt. Der bedeutende Stellenwert dieses Sinnes ergibt sich dadurch, dass mit dem Auge nicht nur das Äußere erfasst werden kann. Auch die anderen sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften einer Person sind visuell erfahrbar. Dies macht sich in dem Ausdruck *m33 mrw.t* bemerkbar, der neben der Phrase *m33 nfr.w* gebraucht wurde. Insbesondere letzte Wortverbindung verweist auf die Vertrautheit der Schreiber mit anderen Texten

³²⁵ S. L18 (*jn-jw-j:šmi=k šh3{=j}.n=k-wnm.w* „Gehst du, nachdem du dich der Speisen erinnert hast?“) und L35 (*jr-ptr.tw=j m-ptr-nb 3h-s(w)-n=j r-wnm{=j} r-swr{=j}* „Wenn ich angeschaut werde mit jedem Blick, ist es nützlicher für mich als zu essen und zu trinken.“). Die weiteren Textphrasen, die sich mit dem Thema des Essens beschäftigen, stellen einerseits aufgrund der zu verabreichenden Nahrung die privilegierte Stellung des Pferdes, mit dem der Geliebte verglichen wird, heraus (L9). Andererseits wird auf den Fluss angespielt, der den Geliebten verschlingen will und somit eine Gefahr für ihn darstellt (L49).

³²⁶ S. TOIVARI-VIITALA 2001, 158 f. Eine Entsprechung findet sich in oBerlin P 12635. In diesem Text sagt ein Mann, dem zuvor Rationen gegeben wurden, dass sein Herz (*jb=j*), d. h. sein Wunsch, mehr nach seiner Geliebten als nach Fleisch steht (unpublizierter Text, s. aber TOIVARI-VIITALA 2001, 158 und LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 160). Den genannten Passagen ist gemeinsam, dass sie die Liebe in Bezug zur Mäßigung und Beherrschung des Hungers und Durstes setzen. Es handelt sich bei ihnen jeweils um natürliche Bedürfnisse, deren Auftreten unmittelbar und ohne eigenes Zutun entstehen kann. Nur durch ihr Nachgeben erfolgt Linderung. Die Verbindung eignet sich daher, um die herausragende Kraft des sexuellen Triebes über andere eigene körperliche Lüste herauszustellen.

³²⁷ Entgegen der Meinung von VERBOVSEK – BACKES 2015, 106, die „keine eindeutige Vorrangstellung eines Sinnes“ sahen. Schon MATHIEU 1996, 176 fiel auf, dass das Schauen und Umarmen zu den Hauptmotiven der Liebeslieder gehören.

und spricht deutlich für eine Bildungsschicht sowohl der Schreiber als auch der Hörer dieser Texte, die in der Lage sein mussten, die Anspielungen auf die anderen Textsorten zu verstehen. Bei dem Seh- und Hörsinn handelt es sich um Fernsinne, die keine körperliche Nähe benötigen, wohingegen der Tastsinn als einziger Sinn *per se* die körperliche Distanz der Liebenden überwindet. Ihre Nennung wahrt damit den Ton der Liebeslieder.

An vierte Stelle ist die Wahrnehmung des angenehmen Geruchs zu setzen, der dem ästhetisch inszenierten sinnlichen Genuss der Schönheit dient. Er wirkt anziehend, indem durch ihn Sehnsüchte nach dem Zusammensein geweckt werden können. Durch das Riechen kann eine nicht sinnlich anwesende Person imaginativ herbeigeholt und dadurch räumliche Distanzen überwunden werden. Die wohlriechenden Substanzen treten außerhalb des urbanen Bereichs häufiger als Liebesstimuli auf. Dies liegt zum einen darin begründet, dass der Wohlgeruch zum *hrw-nfr*-Konzept gehört, das in nichtmarkierten Handlungsorten und innerhalb der Natur als *locus amoenus* seinen Ausdruck finden konnte. Die dort ausgedrückte Lebensfreude wird gezielt durch den intensivierten sinnlichen Genuss verstärkt – sei es durch die umgebenden Pflanzen in der Landschaft bzw. im Kranz oder durch die zahlreichen gutriechenden Öle und Salben. Zum anderen verbanden die Ägypter mit Gesundheit einen angenehmen Geruch. Gerade das Gegenteil, nämlich die Krankheit (*mr/h3y.t*) spielt jedoch im urbanen Bereich eine wesentliche Rolle. So sagt die der Liebe verfallene Frau, dass sie ihrer Körperpflege nicht nachgehen kann (*bw-wrḥ<=j>-wj m-kf* / „Nicht salbe ich mich im Geringsten.“ / (L4)). In der Natur dagegen wird die Krankheit geheilt (L34), sodass die Liebenden sie aufsuchen möchten (L74).

Im Gegensatz zu den anderen vorher genannten Sinnen wird der Geruchssinn nicht von sich aus, sondern nur in Verbindung mit dem Tastsinn, als verjüngend dargestellt. Zudem ist die olfaktorische Wahrnehmung und die sich daraus ergebende Freude oftmals eine Folge von Berührungen sowie der sichtbaren Erscheinung und ihnen damit untergeordnet. Empfindungen des Schmeckens spielen in den Liebesliedern für die körperliche Erfahrung des Gegenübers lediglich in abstrakter Weise eine Rolle, weshalb der gustatorische Sinn an den untersten hierarchischen Platz zu setzen ist.

Werden die Sinne nach der Anzahl ihrer direkten Nennung klassifiziert, so ergibt sich eine weitere klare Hierarchie, die in L7 deutlich wird. In Vers 15–18 ist das Prinzip der Steigerung folgendermaßen ausgearbeitet:

p3-dd-n=j mk-{sw}-<st> p3-n.tj-(hr)-s^cnh=j /
rn=st p3-n.tj-(hr)-tⁱsi(.t)=j /
p3-^ck-pri n-n3y=st-wpw.tjw p3-n.tj-(hr)-s^cnh-jb=j /

...

ptr<=j>-st k3-snb<=j> /
wn=st-jr.t(j)=st rnp{tr}.y -h^c.t=j /
mdwi{.t}=st k3-rd=j /
jw=j-(hr)-hpt=st shri=st-dw.t-hr=j /

„Das Sagen zu mir: ‚Schau, sie (ist hier)!‘, ist das, was mich belebt. /

Ihr Name ist das, was mich erhebt. /

Das Herein- und Heraustreten ihrer Boten ist das, was mein Herz belebt. /

...

Sehe ich sie, dann werde ich gesund. /

Öffnet sie ihre beiden Augen, so verjüngt sich mein Leib. /

*Redet sie, dann gedeihe ich. /
Umarme ich sie, so vertreibt sie Böses von mir. /“*

Die Verse zeigen auf, wie die Distanz der Geliebten überwunden werden kann. An oberster Stelle steht das Sprechen Dritter über die Frau, dem das Sehen der Liebsten folgt. Dem schließt sich das Reden der Geliebten, gefolgt von der Umarmung an. Erst an unterster Stelle tritt der Sinn, der die Körper der Liebenden vereinigt. Es ist ersichtlich, dass zuerst die Sinnarten genannt werden, die einen räumlichen und/oder einen körperlichen Abstand wahren.

Für die Beurteilung dieser Abstufung von den Fern- zu den Nahsinnen ist ein Blick in die „Minnelieder“ sowie in die Texte des Petrarkismus von Interesse. Hierbei findet die hierarchische Behandlung der Sinne ihren Ausdruck in der Liebeshaltung und der damit verbundenen Stilhöhe. Die Lieder entfernen sich immer weiter vom Hohen Stil, je näher sich die Liebenden körperlich kommen.³²⁸ Der Grad der Liebe wird in fünf Stufen eingeteilt. Das Auge bildet den Anfang und damit den Beginn der Begierde (*visus*). Dem folgt das Gespräch (*colloquium*), das Berühren (*tactus*) und schließlich der Kuss (*basium*). Die Erfüllung wird im Geschlechtsverkehr (*coitus*) gefunden. Die in den Liebesliedern vorrangig verwendeten Fernsinne weisen darauf hin, dass diese Texte einem Hohen bzw. Mittleren Stil zugerechnet werden können. Dies macht sich auch darin bemerkbar, dass nur einmal (L21) durch *djdj* „Kopulation“ direkt auf den sexuellen Akt hingewiesen wird. Wenn der Tastsinn genannt wird, dann handelt es sich um Berührungsarten, die nichts mit Obszönität zu tun haben, sondern in erster Linie Freundschaft, Freude und Zugehörigkeit ausdrücken. Erst daneben weisen sie einen erotischen Unterton auf, wobei zu beachten ist, dass auch der Hohe Stil immer eine Form des Begehrens ausdrückt und die körperliche Seite einbezieht. So stellte bereits GUGLIELMI hinsichtlich der ägyptischen Liebeslieder fest:

„Die Stilhöhe ägyptischer Liebesdichtung zu bestimmen, ist schwierig. Zumeist gehört sie dem erhabenen Stil (*genus grande*) an [...]. Einige Gedichte jedoch [...] scheinen der mittleren Stilhöhe (*genus medium*) [...] nahezustehen.“³²⁹

Nicht nur in der Direktheit, sondern u. a. auch in den Synonymen *m33* und *ptr* sowie *hpt* und *knj* oder in den unterschiedlichen Anreden der Liebenden machen sich die verschiedenen Stilhöhen bemerkbar.

Diese geschaffene imaginäre Sinnenwelt konnte einen entscheidenden Einfluss auf die Gefühle und Stimmungen der Leser/Hörer haben und ein „ästhetisches Erlebnis evozieren“³³⁰, indem die Sinne des Lesers bzw. Zuhörers stimuliert wurden. Die Verfasserin stimmt mit VERBOVSEK und BACKES überein, dass die häufige Nennung sinnlicher Wahrnehmung als ein literarisches Mittel angesehen werden kann, um Sinnlichkeit zu erzeugen.³³¹ Textintern dienen die Sinnesanspielungen der Erotisierung der Umgebung und der geliebten Person, deren Körper im Zentrum der Wahrnehmung steht.

³²⁸ WÖLFEL 1983, 211.

³²⁹ GUGLIELMI 1996a, 335 f.

³³⁰ VERBOVSEK – BACKES 2015, 113.

³³¹ VERBOVSEK – BACKES 2015, 105–119.

2.4 Körper

2.4.1 Physische Beschreibung

Bereits durch die auffällige Häufung der Körperbegriffe wird deutlich, dass der Körper eine zentrale Rolle in den Liebesliedern spielt. Am zahlreichsten kommt der Begriff $h^c.t/h^cw$ (15+2?) vor, der nach WALKER den physischen Körper in der Gesamtheit all seiner Glieder beschreibt.³³² Das Lexem $d.t$ lässt *sišh* dagegen nur einmal in seiner metonymischen Übertragung „*sich; selbst*“ finden.³³³ Auf den Körper wird zudem durch das Lexem $h.t$ (7+3?) Bezug genommen, das wie in den medizinischen Texten als Bezeichnung des Rumpfs Verwendung findet.³³⁴ In der Mehrheit der Fälle wird dieses Wort in den Liebesliedern im Zusammenhang mit dem im $h.t$ sitzenden Herzen gebraucht. Daneben zielt der Gebrauch in zwei Fällen auf den dort liegenden Magen ab.³³⁵ Folgende Passage sticht aus den Belegen hervor:

jnk-h3p.w-h.t r-tm-dd-m33=j [/]

„*Ich bin eine, die den Leib verbirgt (d. h. diskret ist) und nicht sagt, was sie gesehen hat* [/].“ (L42)

Dass der Baum vom Verbergen seines Leibes berichtet, erinnert an die Verschleierung von Götterbildern. Der Baum wird demnach als ein Objekt dargestellt, das aufgrund seines Bezugs zu den Göttern nur von wenigen ausgewählten Personen gesehen werden darf.

Die Belege, die Auskünfte über den Körper der Liebenden geben, sind sehr beschränkt und in ihrer genauen Bedeutung z. T. unbekannt. L1 gibt die umfassendste Beschreibung der physischen Beschaffenheit der Frau wieder, der u. a. ein langer Hals ($k3\{.t\} n\dot{h}b.t$) zugeschrieben wird. Diese Phrase $k(3)j wsr.t$ lässt sich ebenfalls innerhalb eines Hymnus an den Gott Upuaut aus der 13./14. Dynastie inmitten seiner Machtdarstellung finden.³³⁶ Trotz der zeitlichen Diskrepanz zwischen dieser Quelle und den Liebesliedern zeigt sich, dass mit der Passage in L1 kein körperliches Attribut der Frau bezeichnet wird. Vielmehr stehen ihre göttliche Ähnlichkeit und Erhabenheit über die anderen Frauen sowie über die liebenden Männer im Vordergrund. Gerade diese Motive werden in L1, das lexematisch und phraseologisch von der hymnischen Sprache geprägt ist, ausgearbeitet. Da es sich bei dem Liebeslied jedoch nicht um einen religiösen Text handelt, wird nicht das Lexem $wsr.t$, sondern $n\dot{h}b.t$ für Hals verwendet.³³⁷ Durch die Abbildungen von Arbeitern, die ihre schwere Last auf den Schultern tragen müssen, wird deutlich, dass die Bezeichnung eines langen Halses auf einen elitären Status der Beschriebenen

³³² WALKER 1996, 5 f.

³³³ Der unter Liebeskrankheit leidende Mann sagt in L7: $sm\dot{h}<=j>-d.t=j ds=j$ / „*Ich habe mich selbst vergessen.*“, d. h., er hat nicht daran gedacht, seinen eigenen Bedürfnissen nachzugehen.

³³⁴ WALKER 1996, 17.

³³⁵ Bezug zum Magen: L18: $jn-jw-j:\dot{s}mi=k sh3\{=j\}.n=k-wnm.w jn-jw-ntk sj n-\dot{h}.t=f$ „*Gehst du, nachdem du dich der Speisen erinnert hast? Bist du ein Mann seines Leibes?*“ und L41: $bw-\{m\dot{h}.n\}-<m\dot{h}(w)>.n-\dot{h}.t=j$ / $m mw n(j) \dot{s}d[.w]$ [/] „*Nicht wurde mein Leib gefüllt / mit Wasser aus Schläuchen* [/].“ Bezug zum Herz: L30: $jw=j-hr-dd n-jb=j m-\dot{h}.t\{=k\}<=j>$ „*während ich zu meinem Herzen sage: ‚(Bleib) in meinem Leib!‘*“ L35: $\dot{h}.t=j-sd3j.tj jb=j m-r\dot{s}.wt\{=j\}$ „*Mein Leib ist vergnügt. Mein Herz ist in Freude.*“ In L58 wird in der Zerstörung wohl $jb/h3.tj$ gestanden haben: $[jb]=j (hr)-phr m-hnw-\dot{h}.t=j$ „*Mein Herz wendet sich im Inneren meines Leibes um.*“, weil die geliebte Person nicht nah ist.

Die Passagen in L19 und L42 gehen indirekt auf den Leib als Sitz des Herzens, dem Organ der Gefühle, des Verstandes und des Willens ein: $mrw.t=k-3bh.tj m-\dot{h}.t=j$ „*Die Liebe zu dir ist mit meinem Leib verbunden*“.

³³⁶ Stele Hannover 1976.80b: Erwähnung in der 5. von acht Kolumnen.

³³⁷ Es gibt m. W. keinen Beleg für $wsr.t$ in den medizinisch-magischen Texten, während $n\dot{h}b.t$ häufig belegt ist (MedWb. 1, 472–474).

hinweist. Textstellen belegen den Zusammenhang zwischen dem Tragen von schweren Lasten und einem gebeugten Rücken:

*p3y=f^ck.w p3y=f mw hr rmn{.t}=f /
mj 3tp.w n(.j) ^c3 /
jw jri.w nhb.t=f^ch^c.t mj ^c3 /*

*„Seine Nahrung und sein Wasser sind auf seiner Schulter, /
wie die Last eines Esels, /
wobei sein Nacken einen Buckel gebildet hat wie der (eines) Esels. /“*

(pAnastasi III, V.10–11)

Im weiteren Verlauf von L1 werden die lapislazulifarbenen Haare und die goldenen Arme erwähnt,³³⁸ die der Hervorhebung der Gottähnlichkeit, speziell der hathorischen Komponenten der Liebsten dienen.³³⁹ Daneben sind diese Beschreibungen als Metaphern für die für Ägypterinnen typischen schwarzen Haare und bronzene Hautfarbe zu verstehen.³⁴⁰

In L1 könnte zudem die feminine Körperkontur betont worden sein, die sich durch einen Breitenunterschied zwischen Hüfte und Taille auszeichnet:³⁴¹

{bdš}-<bšt>-ph(.wy)t mrw{.t}-hr.j-jb /

„Auführerisch ist der Hintern.³⁴² Zusammengeschnürt ist ihre Mitte (=Taille) /“.

Für eine spezielle Betonung der weiblichen Hüfte, die allerdings nicht aus Abbildungen deutlich wird, spricht auch folgende Textstelle:

*gmi{.w}<=j>-sn m-{t3}-<r3>-hnnn /
rd.wj=f-w3h hr-jtr.w /
sw-(hr)-jri.t-h3w.t n-wršw /
n-stnw (=stni) n-n3-h(n)k.t /
sw-(hr)-jni(.t)-jnw n-drw.w=j /
jw-k3i=f r-wsh.t=f /*

*„Ich fand den Liebsten am Eingang des Kanals. /
Seine Beine hingen im Fluss: /
Er bereitete ein h3w.t-Fest vor, den Tag zuzubringen /
(und) das Bier hochleben zu lassen. /
Er brachte das Aussehen meiner Lende (zum Vorschein), /
indem sie sehr weit ist. /“ (L15)*

Es ist denkbar, dass diese Beschreibungen wie im deutschen Sprachgebrauch die Fruchtbarkeit der Frau verbildlichen. Zumindest die Passage in L1 kann jedoch auch anders gedeutet werden. *hr.j-jb* tritt ebenso als Metapher des Intimbereichs auf, sodass die Enge der Vagina gepriesen

³³⁸ *hsbd.t-m3^c šnw=st / g3b.t=st hr-jti.t-nbw / „Echtes Lapislazuli ist ihr Haar. / Ihr Arm nimmt Gold(farbe) an. /“*

³³⁹ S. dafür II. 4.5.2 Symbole.

³⁴⁰ So bereits die Ausführungen von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 96 mit Angabe, wo diese Theorie herkommt.

³⁴¹ S. LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 96. Hier wird weiterführende Literatur angegeben, in der Frauenstatuen abgebildet sind, die dieses Merkmal deutlich zeigen.

³⁴² *bdš* hat die Bedeutung „ermatten; schlaff werden“ (Wb. I, 487.17–20), s. dazu die Bemerkungen von POPKO, in: TLA. Er gibt an, dass ein schlaffer Hintern auch damals kein Schönheitsideal dargestellt hätte. Eine intransitive Verwendung des Wortes würde jedoch Sinn machen, wäre aber nur einmal aus Edfu belegt. Wenn dieser Gebrauch angenommen werden würde, würde hier kein Körpermerkmal beschrieben werden, sondern die mehrmals in diesem Korpus auftretende Wirkung der Frau auf den Mann.

worden sein könnte.³⁴³ Der Hintern sowie die im folgenden Textverlauf genannten Schenkel würden dabei diese Stelle betonen.

Ferner tritt die Feststellung *k3j n h^c.t* („von hohem Körper(bau)“) in L82 in Bezug auf die Frau auf, die weniger eine Beschreibung des Äußeren, als eine Umschreibung der Jugendlichkeit der Liebsten ist, die in Zusammenhang mit weiteren Hinweisen auf das junge Alter der Frau gesehen werden kann.³⁴⁴

Insgesamt zeigt sich, dass die Liebeslieder kaum Körpermerkmale, vor allem nicht in Bezug auf den Mann, beschreiben, die anziehend wirken. Nicht im Geringsten werden individuelle Züge der Liebenden dargestellt, sodass die Lieder universell einsetzbar und nicht auf eine bestimmte Person beschränkt sind.

Die Schönheit wird vielmehr durch das Zurechtmachen des Körpers hervorgerufen. Das Auftragen von Schminke, das Benetzen mit wohlriechenden Düften, das Bekleiden mit kostbarem Stoff, das Frisieren und das Schmücken mit Blüten wirken verführend und sind häufige Themen in den Liebesliedern. Zudem geben die verwendeten Salben, Öle und Harze, die den Körper wohlriechend machen, sowie der Schmuck und die Stoffe, mit denen der Körper bedeckt wird, Auskunft über den sozialen Status der Liebenden.

Am häufigsten wird der Körper der Liebenden mit einem *mss*-Gewand bedeckt,³⁴⁵ das zur Alltagsbekleidung der Arbeiterschaft von Deir el-Medina gehörte.³⁴⁶ Die Qualität des Stoffes erzeugte dabei die Abgrenzung. In den Liebesliedern wird die Qualität des *mss*-Stoffes nur in L48 angegeben und als Königsleinen (*sšr nsw.t*) bezeichnet. Im Zusammenhang mit dem Herrichten des Bettes wird diese Leinenart in L52 ebenfalls genannt, bei der es sich um die beste und teuerste Stoffqualität handelt. Daneben soll *p3k.t*- und *hd*-Stoff die Frau im Bett schmücken. Diese drei Stoffarten, die in Tempeln hergestellt und an diese als Abgaben geliefert wurden,³⁴⁷ unterlagen der königlichen Verwaltung, weshalb ihr Tragen den Prestigeanspruch repräsentierte und ein persönlicher Statusmarker war. Zudem gibt sich das weibliche lyrische Ich in L18 als Herrin des *jfd*-Stoffes aus. Hierbei ist nicht der dadurch markierte Status von Bedeutung,³⁴⁸ sondern die Tatsache, dass dieses Stoffstück als Bettbekleidung getragen wurde. Der Fokus liegt auf dem damit angespielten Zubringen der Nacht im Schlafzimmer, das im Kontext der Liebeslieder deutlich sexuell konnotiert ist.

Des Weiteren besitzt die Frau in L54 einen *jdg*-Stoff, der wohl um den Kopf gewickelt wurde. Solche Kopftücher zählten wahrscheinlich zur Bekleidung des Alltags, auch wenn sie in den Kleidungslisten der Bewohner von Deir el-Medina selten auftauchen.³⁴⁹ Dagegen wird in L54 ausgesagt, dass die Frau mit einem *nfr.w*-Stoff bekleidet ist, der als ein nicht alltägliches Kleidungsstück bekannt ist. Ungewöhnlich ist jedoch die syllabische Schreibung des Wortes, die in ähnlicher Art im unpublizierten oGardiner 210, 5 auftritt, das nach Annahme von JANSSEN aus Deir el-Medina stammt.³⁵⁰ Dort wurde gleichfalls das in die 19. Dynastie datierte Ostrakon Turin 57464 gefunden, das eine Kleidungsliste enthält und zweimal *nfr.w* auflistet. Dieses Wort

³⁴³ S. II. 4.5.3 Metaphern.

³⁴⁴ S. II. 4.5.6 Sonstiges.

³⁴⁵ Es handelt sich dabei eventuell um eine „*Tunika*“; vgl. JANSSEN 2008, 34–37. Diese Gewandart kommt in L4, L14 und L48 vor.

³⁴⁶ JANSSEN 2008, 34 f.

³⁴⁷ S. die Beispiele bei HELCK 1963/1965, 930.

³⁴⁸ Für diesen Stoff s. JANSSEN 2008, 21–23.

³⁴⁹ JANSSEN 2008, 27 f.

³⁵⁰ JANSSEN 2008, 65.

wird allerdings nicht syllabisch geschrieben.³⁵¹ Da ab dem Mittleren Reich Syrerinnen vermehrt als Weberinnen eingesetzt und syrische Motive gewebt wurden,³⁵² ist zu vermuten, dass es sich bei dem syllabisch geschriebenen *nfr.w*-Stoff um eine Kleidung handelt, die syrischem Einfluss unterworfen war und sich vom ägyptischen *nfr.w*-Stoff in Aussprache und Aussehen unterschied.

Trotz seltener Angaben in den Kleidungslisten über die Stoffqualität lassen die Belege vermuten, dass in Deir el-Medina am häufigsten Kleidung aus *n^c*-Stoff vorkam, der zugleich der billigste war. In einem Liebeslied (L77) ist die Frau mit eben jenem Stoff ausgestattet und zudem mit *sgnn*-Salbe benetzt, die zum Lohn der Arbeitermannschaft gehörte.³⁵³ Diese Salbenart wird aber auch im Zweibrüdermärchen für die Beschreibung des göttlichen Geruchs der Frau Batas verwendet.³⁵⁴ Da es sich bei *sgnn* um einen Oberbegriff handelt, wird der Unterschied zwischen den jeweiligen Arten nicht sehr deutlich. In L77 ist die *sgnn*-Salbe zusätzlich mit dem kostbaren *b3k*-Öl versetzt worden, das nicht zur Versorgung der Arbeiterschaft zählt und somit als wertvoller anzusehen ist. Desgleichen wurden die anderen in den Liebesliedern erwähnten Öle – *jbr* (1) „*Ladanum?*“, *kmy*-Öl (2), *kmy.t*-Harz (2), *tj-šps* (2) „*Kampferöl*“ und *nt.jw*-Öl (2) „*Öl der Myrrhe*“ – nicht den Arbeitern als Bezahlung gegeben. Von ihnen muss jedoch das *kmy*-Öl³⁵⁵ zum Alltagsleben in der ramessidischen Zeit gehört haben, da es neben dem *mrh.t*-, *nḥh*-, *ḥd*-, *smj*- und *bj.t*-Öl in den Verwaltungsurkunden dieser Zeit am häufigsten auftaucht.³⁵⁶ Öl aus der Myrrhe, *jbr*-, *b3k*- und *Kampferöl* waren demnach nicht sehr üblich und sind als höherwertiger sowie kostbarer anzusehen.³⁵⁷ Durch den Bezug auf ölhaltige Substanzen werden somit Liebespartner in diesen Texten geschaffen, die sich durch ihren Duft, der zum Großteil mit Punt (4) in Verbindung gebracht werden kann,³⁵⁸ von den einfachen Arbeitern unterscheiden. Den Liebenden haftet somit der Wohlgeruch einer elitären Schicht an. So fühlt sich auch die Geliebte in L25 durch das Parfümieren und durch den Geruch der Umgebung als Edelfrau Ägyptens (*jw=j-m-špsw.t (n.jt)-nb-t3.wj*). Darüber hinaus weist gerade das Öl der Myrrhe nicht nur auf eine festliche Aufmachung hin, da es zur Topik der Festfreude gehört, sondern auch auf

³⁵¹ Zu den Schreibweisen s. JANSSEN 2008, 65.

³⁵² HELCK 1971, 416.

³⁵³ HELCK 1971, 89 und 131. Vgl. auch HARING 1997, 264 f.; JANSSEN 1975, 336 f.; HELCK 1963/1965, 700 f.

³⁵⁴ *wn.jn p3 stj n(.j) t3 nbd(.t) sn.tj hr hpr m n3-n(.j) hbs.w n(.j) pr-ḥ3 ḥḥ(.w) wd3(.w) snb(.w) [...] stj sgnn m n3-n(.j) hbs.w n(.j) pr-ḥ3 ḥḥ(.w) wd3(.w) snb(.w)* „*Da war der Geruch der Haarlocke in den Kleidern Pharaos, LHG. [...] Salbenduft ist in den Kleidern Pharaos, LHG.*“ (pD’Orbiney, X.8–10).

³⁵⁵ KOURA 1999, 158 f. unterscheidet nicht zwischen *kmy.t*-Harz und *kmy*-Öl. In pHarris 500, I.7 steht *kmy*-Öl, während in III.13–4.1 *kmy.t*-Harz genannt wird.

³⁵⁶ KOURA 1999, 102–104.

³⁵⁷ Von ihnen gehören im Neuen Reich das *jbr*-, das auch in der Medizin Anwendung fand, und das *b3k*-Öl zu den sieben heiligen Ölen. Ebenfalls hat das *nt.jw*-Öl eine enorme Bedeutung in religiösen Zeremonien, s. KOURA 1999, 205 f.

³⁵⁸ *nt.jw* und *sntr* stehen in Bezug zu Punt. Bei dem *tj-šps*-Öl handelt es sich um „*Kampferöl*“, s. dazu LÜCHTRATH 1988 und LÜCHTRATH 1999, 121 f. Dieses Öl stammt von einem *tjšp*-Baum, der nach KOURA vermutlich aus Punt kommt (KOURA 1999, 214 f. und 239). In der Biografie der Königin *3s.t-nfr.t*, Zeit Ramses II., wird *jbr* zusammen mit Punt genannt. Es wird geschildert, dass der Geruch der Königin wie aus Punt und *jbr* an ihrem Körper gewesen sei (KOURA 1999, 205). Auch das *kmy*-Öl wurde zweimal unter Ramses II. aus Punt gebracht (s. KOURA 1999, 158) und in einem Liebeslied bringt ein mit *nt.jw* gesalbter Vogel aus diesem Ort *kmy.t*-Harz mit (*ḥn.wt=f-mh(.w) m-kmy.t* „*Seine Krallen waren mit Harz gefüllt.*“ (L26)). Die immense Bedeutung des Duftes von Punt spielt auch noch in L77 (*mj-stj [n]-P[wn.t]* „*wie der Duft aus Punt*“) eine Rolle und in L51, in dem das Aroma mit dem Bedürfnis der Umarmung verbunden wird: *g3b.wj=st-pš(š)(.w)-hr=j mj-n.tj m-Pwnt* „*Ihre beiden Arme sind zu mir ausgebreitet wie (für) den, der aus Punt ist.*“ Der angenehme Duft aus Punt wird auch mit dem göttlichen Geruch in Verbindung gebracht, z. B. pCairo CG 58038, II.4: *mrr ntr.w stj=f ḥft jy=f m Pwnt* „*Die Götter lieben seinen Duft, wenn er aus Punt kommt.*“

den gehobenen Status des Trägers.³⁵⁹ Auf einen festlichen, elitären Hintergrund wird auch durch die Erwähnung von Kränzen, insbesondere durch den *šbyw*-Kranz in L70 angespielt, der auf den Kontakt zur Königsfamilie und damit auf die gehobene Stellung der Trägerin verweist.³⁶⁰ Für die hiesige Fragestellung der physischen Beschaffenheit der Liebenden ist ebenfalls von Bedeutung, dass in zwei Liedern die Betonung auf einem kleinen Ring (*htm šrj* in L55 und L70) liegt. Dieses Wort begegnet überdies in L42 zur Klassifizierung der sprechenden Sykomore und in L71, wobei das Bezugsnomen hier nicht erhalten ist. Das Aufkommen des Begriffs mutet zunächst merkwürdig an, da es die Wertigkeit des Ringes aufgrund der geringen Größe zunächst herabsetzt und es zu erwarten wäre, dass die Liebenden für ihr Liebesabenteuer einen großen, schattigen Baum bevorzugen, der aufgrund seines Alters in der Lage ist, eine volle Pracht auszubilden. Aufschluss über den Grund für die Verwendung von *šrj* gibt L17, in dem der Mann die Liebste als ein *šrjw(.t) nfr.t* „schönes Mädchen“ bezeichnet und damit ihre Jugendlichkeit betont.³⁶¹ Es ist davon auszugehen, dass durch die Verwendung des Begriffs *šrj* zur Klassifizierung von Objekten, die der Liebsten zugeschrieben werden können, auf ihr noch junges Alter angespielt wird. In diese Richtung sind daneben die zahlreich in diesem Korpus genannten grünen und blühenden Pflanzen zu deuten, die die Frau schmücken. Sie dienen nicht nur dem Wohlgeruch oder sind als Zeugnis für die gehobene Stellung der Frau zu verstehen, sondern symbolisieren Frische, die auf die Frau übergeht und sie damit als jung erscheinen lassen. Es lässt sich zusammenfassend feststellen, dass die Liebenden als junge elitäre Personen dargestellt werden, indem ihnen Produkte zugeschrieben werden, die zumeist fernab des Alltags der normalen Arbeitsbevölkerung zu sehen sind.³⁶² Daneben werden einige Güter genannt, deren Wert sich aufgrund der fehlenden Qualitätsangabe nicht ermitteln lässt. In Anbetracht der sonstigen Beschreibung der Liebenden, sind sie jedoch als höherwertige Objekte anzusehen. Ihre Bedeutung für die Liebeslieder liegt dabei jedoch vielmehr in ihrem symbolischen Wert.

2.4.2 Architektonische Betrachtungsweise

Anatomie und Architektur standen im gegenseitigen Einfluss zueinander. Während auf Grundlage verschiedener Assoziationen anatomische Fachausdrücke als Bezeichnung von Gebäuden, deren Strukturen und Bauteilen dienten, wurden architektonische Termini für die Beschreibung

³⁵⁹ S. dazu GUGLIELMI 2012, insb. 25–28. Sie nennt hier u. a. eine Belegstelle, in der von der Vorführung der Myrrhenbäume und von der Gewinnung der Myrrhe durch Hatschepsut selbst berichtet wird. Zudem zeugen die Darstellungen der von ihr aufgeführten Reliefblöcke des Sahure von der immensen Bedeutung der Myrrhe für das Königtum bereits zu früheren Zeiten (GUGLIELMI 2012, 19–22 und 29 f.). Zum Festduft s. CHERPION 1994, 79–106.

³⁶⁰ S. II. 4.5.2 Symbole.

³⁶¹ In L42 tritt außerdem ein als *kt.t* bezeichnetes Mädchen auf, das der Frau die Aufforderung zum Fest überreicht. Die allgemeine Ergänzung des Wortes *ꜥdd.t* (Wb. I, 242.18 „Mädchen; junge Frau“) in demselben Lied stammt von LÓPEZ 1992, 139 und ist sehr unsicher. Die Determinative des sitzenden Kindes und der Frau sind jedoch erhalten. FEUCHT 1995, 516 f. weist darauf hin, dass die Bezeichnung *ꜥdd.t* für junge Arbeiterinnen und für junge verheiratete Frauen sowie für Kinder verwendet wurde. M. E. wird dadurch aufgezeigt, dass die elitär dargestellte Geliebte sich mit jungen weiblichen Dienerinnen umgibt, die das „Picknick“ mit dem Liebsten vorbereiten, wie in diesem Lied im Folgenden näher ausgeführt wird. Im Vordergrund stehen damit junge weibliche Personen, die die Frau bei ihrer heimlichen Liebelei unterstützen.

³⁶² Zudem verwenden sie Nahrungsmittel, die nicht zur regelmäßigen Versorgung der Arbeiterschaft von Deir el-Medina gehörten. Hierzu zählen der *jrp*-, aber vor allem der *šdh*-Wein, die in den Ostraka Westthebens nicht genannt werden. Für *jrp* s. JANSSEN 1975, 350–352 und für *šdh* s. WAHLBERG 2011, 74 und 80. Dagegen war das Bier, aber auch der Dattelsaft, den die Arbeiter aus den Lieferungen von Getreide und Datteln selber herstellen konnten (s. HELCK 1963/1965, 641 f. und 683–690), gängige Lebensmittel, deren Nennung nicht den Status der Protagonisten dient, sondern zur Beschreibung der berausenden und süßen Liebe dient.

der menschlichen Physis gebraucht.³⁶³ Ein Lied aus dem Grab des Amenemhet aus der 18. Dynastie (TT 97) macht deutlich, dass beide Themenbereiche miteinander verschmolzen werden konnten: Hier wird der Tempel, in den der Gott Amun-Re einzieht, als eine wartende und erotisch zurechtgemachte Frau beschrieben.³⁶⁴

Die Liebeslieder zeigen obendrein die Verknüpfung der beiden Bereiche auf, indem der Wortschatz aus der Architektur auf die Körperdarstellung der Frau übertragen wird. Zum einen kann die Beschreibung der Anziehungskraft der Stadt Memphis in L22 als metaphorische Darstellung der Schönheit der *sn.t* verstanden werden.³⁶⁵

Zum anderen wird der Körper der Frau in L24 als Gebäude (*bḥn* „Festung“; *Villa*³⁶⁶ und *pr* „Haus“) angesehen. Eine adäquate deutsche Benennung von *bḥn* ist nicht möglich. Beide hier angegebenen Übersetzungsvarianten zielen auf zwei verschiedene Aspekte ab. „*Villa*“ weist auf einen erhöhten Status der Frau hin, wie er in anderen Liebesliedern oftmals thematisiert wird. „*Festung*“ verdeutlicht dagegen, dass der Zutritt zur *sn.t* schwierig und nur ausgewählten Personen erlaubt ist. Diese Benennung zielt auf das mehrmals in den Liebesliedern vorkommende Motiv des begehrten, aber verwehrten Eintretens in das Haus ab, um das Ziel der Intimität zu erreichen. So wie der Liebende das Haus betreten möchte, so will er in die Geliebte eindringen. In einem Brief, in dem ein Mann seiner verstorbenen Frau seine Treue versichert, wird ebenfalls *ḥk r pr* „Eintreten in ein Haus“ als metaphorisches Bild für „*Verkehr haben*“ verwendet.³⁶⁷ Deutlich wird hier eine gedachte Verbindung zwischen dem Haus und dem Körper einer Frau, bei der es sich somit um eine verbreitete Metapher handelt. Das Lexem *ḥk* (9) „*eintreten; betreten; (etwas) hineinführen*“ sowie seine intensivierende reduplizierte Form *ḥkḥk* (1) taucht in den Liebesliedern jedoch nicht in Verbindung mit dem Haus oder der Tür als Metapher für den Beischlaf auf, wie es von anderen Texten bekannt ist.³⁶⁸ Die sonst in Zusammenhang mit diesen architektonischen Begriffen verwendeten Verben *spr* „*gelangen nach; kommen zu; erreichen*“ und *ms* „*herantreten; sich begeben*“ geben lediglich die Richtung des Ziels an, greifen allerdings nicht den Aspekt des Eindringens auf. Der Grund liegt im Ton der Liebeslieder, in denen ein Zusammensein zumeist verwehrt bleibt.

Als Eintrittsort des Mannes dient die Tür, die als Bild für die Vagina der Frau gedeutet werden kann. Es gibt mehrere Gründe für die Übertragung des Türbereichs auf das weibliche Geschlechtsorgan: Einerseits sind zwischen dem Körper- und dem Bauteil durch die Verbindung Türflügel (*ḥ.wj*) – Schamlippen Ähnlichkeiten im Aufbau erkennbar. Andererseits haben sie

³⁶³ Bspw. wurde das Heiligtum durch die Bezeichnung *ḥ.t-ntr* (Wb. III, 358.13) als göttlicher Leib gedeutet. Für Beispiele aus dem klassischen Mittelägyptisch s. WATTLER 2016, 213–216.

³⁶⁴ Zur Transkription und Übersetzung s. DARNELL 1995, 60 f.: *nfr.wy n t3 ḥw.t-ntr ny.t Jmn-Rḥ t3 wrš.t m ḥb ḥr nsw.t ntr.w jm=s [sdr.? ...] jw=s mj th.tj ḥms.tj r-rwy drj.t ḥnsky jm [...] ḥr t3y=s [...] nfr.t ny=sy šs ḥnkw* „*How well it goes for the temple of Amun-Re, she who spends the day in festival, with the king of gods within her, [spending the night (?)] ...]. She is like a drunken woman, seated outside the dwelling place (of the god), her braided locks falling upon her beautiful [breasts]. He has linen and sheets.*“

³⁶⁵ S. III. 1.3 An eine Stadt/Gebet bzgl. des Erreichens einer Stadt.

³⁶⁶ Wb. I, 471.6–8.

³⁶⁷ pLeiden I 371. In diesem aus der 19. Dynastie stammenden Text wird ausgesagt, dass der Mann seine Frau zu Lebzeiten nicht wie ein Landarbeiter, „*der in ein anderes Haus eintritt*“ (*ḥr ḥk r ky pr* (20)), hinterging und zu keiner der „*Liebsten*“ (*sn.wt*) eingetreten ist (*bw-pw=j ḥk n wḥ.t jm=sn* (38)).

³⁶⁸ BUCHBERGER 1991, 66 f. In den Liebesliedern treten entweder Gefühle, nämlich Schrecken und Krankheit (L7, L10), oder außerhalb der Liebesbeziehung stehende Personen, wie die Mutter, Boten und Nachbarn (L6, L7, L23, L32) ein. In L47 ist aufgrund der Zerstörung nicht eindeutig, worauf sich *ḥk* bezieht.

die gleiche Funktion, indem sie die Öffnung verschließen. In L18 richtet sich die Frau an den Geliebten und sagt:

jr-wł̥ʒ=k-wj r-gmgm=j <m>-msd.t(j)=j
m (=jn)-pʒy=j-mn[kb] [šsp]=f-tj

„Wenn du mich suchst, um mich an meinem Schenkel zu streicheln,
 mein kühler Raum ist es, der dich empfangen wird.“

Die entscheidende Stelle ist zwar z. T. zerstört, doch hat diese Rekonstruktion das meiste für sich.³⁶⁹ Ausgehend vom Körper als Gebäude, kann sich *mnkb* auf den inneren vaginalbereich beziehen, in dem die Frau den Geliebten spüren möchte. Typische Determinative von *mnkb* sind das Hausgrundrisszeichen *pr* (Gardiner Sign O1) sowie der Wasserkrug mit dem herausströmenden Wasser (W15). Während sich letztgenanntes Deutzeichen in Verbindung mit dem Schlafzimmer auf die dort herrschende angenehme Temperatur bezieht, weißt es in Verknüpfung mit der Vagina auf das fließende Sekret bei Erregung hin. Auf diese Eigenschaft wird auch in L11 mithilfe eines Wortspiels (*stf* „*schlachten*“ – *stf* „*überfließen*“) eingegangen:

stf-{sw}-<st> <m>-tʒy=st-nb.t </>

„Schlachtend ist sie in ihrem *nb.t*-Gebäude. </>“

bzw.

stf-{sw}-<st> tʒy=st-nb.t </>

„Überfließend ist sie, ihr *nb.t*-Gebäude. </>“

Diese Phrase zeigt eine weitere Verbindung von Architektur und Mensch auf. Die Vagina wird mit dem Begriff *nb.t* umschrieben, der durch das *pr*-Zeichen determiniert wird.³⁷⁰ Ob es sich bei diesem Lexem um die erstmals von GARDINER behauptete Gartenlaube handelt,³⁷¹ bleibt jedoch fraglich. *nb.t* steht in L11 parallel zu den Lexemen *rwrw.t*³⁷² und *hʿr*, die beide syllabisch geschrieben sind und deren genaue Bedeutung ebenso ungewiss ist.³⁷³ Bei allen drei Begriffen handelt es sich in Anbetracht des jeweils verwendeten Determinativs (Gardiner Sign O1) um

³⁶⁹ So bereits MATHIEU 1996, 66, n. 155 mit Verweis auf n. 134. Er schließt das Körperteil *mn.tj* aufgrund des Possessivpronomens aus. In den Liebesliedern tritt diese Kombination zwar auf, allerdings nur sehr selten. Die hier vorgenommene Ergänzung findet sich bei WIMMER 2000, 32.

³⁷⁰ Auch in L30: *jb=j-[...] =k m-tʒy=k-nb.t* „Mein Herz/Ich wünsche [...] in deinem *nb.t*-Gebäude“.

³⁷¹ GARDINER 1931, 36 übersetzte die entsprechende Passage in L11 mit: „*A place of slaughter it is in her bower.*“ S. auch die Ausführungen dazu von MATHIEU 1996, 47 f., n. 123.

³⁷² Wie GARDINER 1931, 36, n. 1 bereits bemerkte, kann es sich bei *rwrw.t* um Gräber handeln, die von den Liebespärchen als Rückzugsort benutzt wurden. Sie bieten wie die Gärten, die in anderen Liebesliedern für den Aufenthalt verwendet wurden, vor allem Schatten. In dem unvollendeten Grab TT 504 (zu diesem Grab s. RAGAZZOLI 2017), das über dem Tempel von Hatschepsut in Deir el-Bahari liegt, sind zwei erotische Dipinti zu sehen. Sie zeigen einen Mann mit erigiertem Penis sowie ein Liebespärchen beim Koitus *a tergo*. Zudem gibt es ein Dipinto, das in die 19. Dynastie datiert werden kann. Der Schreiber dieses Textes gibt als Grund seines Besuches an, diesen Ort sehen (*mʒʒ s.t tn*) und sich dort erfreuen zu wollen (*sdʒ-hr=f jm=s*) (s. PHILIPS 1986, 77–80). Dieser Ausdruck für Vergnügungen findet sich nicht nur in den Fisch-, Jagd- und Sportszenen dieser Zeit, sondern auch in den Liebesliedern, die die Natur als Handlungsort thematisieren. Diese kleine Höhle oder Grotte wurde demnach besucht und mit erotischem Amüsement verbunden.

³⁷³ Für *hʿr* wurde eine Verbindung zu *šʿr* „*Tor*“ vermutet (BLACKMAN 1933, 203), die jedoch nach POPKO, in: TLA; wohl eher nicht vorliegt. Er schlägt einen Zusammenhang mit *hrj.t* „*Schlucht; Wadi; Tal*“ oder *hrr* „*Wasserverlauf; Kanal*“ vor (s. HOCH 1994, 248–251, nos. 345; 350). In den Liebesliedern wird die Vagina sowohl als Tür metaphorisch umschrieben als auch in Verbindung mit Wasser gebracht (s. II. 2.4.3 Landschaftliche Betrachtungsweise). Demnach würde sowohl die erste als auch die letzte Übersetzungsvariante zum Stil dieses Korpus passen.

ein Lexem, das dem Bereich der Architektur zugeordnet werden kann. Außerdem ist das wiederum syllabisch geschriebene Lexem *hgj* „Klinke“³⁷⁴ (L12) in diese Kategorie einzuordnen, da es den *ht*-Zweig (Gardiner Sign M3) als Determinativ hat und somit als hölzernes Bauelement ausgewiesen ist. Erst durch die Annahme einer metaphorischen Darstellung des Körpers der Frau, speziell ihrer Vagina durch Architekturteile, können die in L11 und L12 beschriebenen Handlungen gedeutet werden und das dargestellte Ritual als Liebesritual wirken.³⁷⁵

Die Gebäude und Bauteile, die sich auf den Körper der *sn.t* beziehen, sind nicht mit einem anatomischen, sondern einem architektonischen Determinativ geschrieben worden. Ihre Lesung als architektonischer Begriff ergibt keinen relevanten Sinn für die Liebesthematik.³⁷⁶ Neben dieser ersten, oberflächlichen Lesung gibt es jedoch eine zweite, metaphorische, die aus dem Kontext zu erschließen ist. Da der sexuelle Akt das eigentlich zu erreichende Ziel ist, beschränken sich die aus der Architektur entnommenen Metaphern fast ausschließlich auf den Türbereich, mit dem die Vulva der Frau umschrieben wird. Daneben wird die Frau als Ganzes betrachtet und als Haus verstanden, in das es einzutreten gilt. Durch die architektonische Betrachtung war es möglich, das Thema Geschlechtsverkehr in die Liebesbeziehung einzubauen, ohne direkt zu werden.

Neben der metaphorischen Bedeutung des Hauses und der Architekturelemente für den Körper bzw. für die Geschlechtsteile der Frau tritt in den Liebesliedern das Bild der offenen Tür als Symbol für eine Aussicht auf Zugang in das Haus. Das Haus selber kann als Symbol für einen Ort, an dem Geschlechtsverkehr vollzogen werden darf, verstanden werden.³⁷⁷

2.4.3 Landschaftliche Betrachtungsweise

Dem architektonischen Vokabular tritt ein landschaftliches gegenüber, mit dessen Hilfe die ganze Erscheinung und intime Bereiche der Liebsten ausgedrückt werden. Am deutlichsten wird dies bei dem Vergleich der Frau mit einem *h3-n-t3*-Feld und der Bezeichnung ihrer Vagina als *3* in L35:

tw=j-m-dj=k mj-p3-h3-n(.j)-t3-srd.n=j
m-hrr.w(t) m-h3.w{t}-nb(.w) ndm(.w)-stj{=j}
ndm{=j}-c{.tt}-jm=f n(.j)-šdi-dr.t=k
hr-kbb=n n-mh.y(t)

„Ich bin bei dir wie das *h3-n-t3*-Feld, das ich bepflanzt habe
 mit Pflanzen und allen Kräutern, die lieblich an Duft sind.
 Lieblich ist der *c*-Kanal in ihm, den deine Hand gegraben hat,
 während wir uns im Nordwind kühlen.“

Die angesprochene Feldbestellung ist eine aus anderen Quellen belegte Metapher für den Geschlechtsverkehr (s. u.). Der Schreiber dieses Liedes verbindet die *sn.t* aber nicht nur mit einem

³⁷⁴ Für diese Übersetzung s. die Verweise und Anmerkungen bei MATHIEU 1996, 49, n. 128.

³⁷⁵ S. III. 4 Ritualanweisungen.

³⁷⁶ Es ist bekannt, dass es bestimmte architektonische und anatomische Termini gibt, die in ihrer Schreibweise identisch sind und sich nur durch das Determinativ unterscheiden, wodurch ihre Zuordnung gesichert ist, so z. B. *c.t*, das mit dem Fleischartikel als „Körperglied“ (Wb. I, 160.14-23) zu verstehen ist. Mit dem *pr*-Zeichen als Determinativ hat es jedoch die Bedeutung „Kammer u. ä.“ (Wb. I, 160.1-13). Ob dies ein Beleg dafür ist, dass der Körper wie ein Haus mit seinen einzelnen Räumen aufgebaut ist oder ein Gebäude ähnlich einem Körper gegliedert ist, bleibt spekulativ, aber recht plausibel.

³⁷⁷ S. II. 4.5.2 Symbole.

fruchtbaren Landstück, sondern greift durch die Wahl des Feldes den elitären Status der Liebenden in diesem Korpus auf. Ein *h3-n-t3*-Land war Eigentum des Pharaos, wodurch die Pacht eines solchen Feldes mit der Gunst des Königs verbunden war.³⁷⁸ Thematische Ähnlichkeit weist dieses Liebeslied mit L26 auf, in dem es heißt:

p3-nfr p3-šmi.t r-šh.t
n-p3-n.tj-mrr.t(w)=f

„Das Gute ist das Gehen aufs Feld
 für den, der geliebt wird.“

Aufgrund der Analogie „Feld – Frau“ kann *mri* an dieser Stelle auf *sh.t* bezogen werden, sodass hier eine Belegstelle für *mri* als Metapher für den Koitus vorliegt.³⁷⁹ In diesem Sinne ist die Passage als „Das Gute ist das Gehen zur Frau, für den, dem man beischläft.“ zu deuten.

Des Weiteren taucht in dem fragmentarischen L83 die Wortgruppe *sh.t 3h.t mn.tj* „nützliches (= fruchtbares), befestigtes Feld“ auf, die in Anbetracht der obigen Belegstellen als Beschreibung der Geliebten angesehen werden kann. Neben dem schlechten Erhaltungszustand machen die erhaltenen Phrasen die Einordnung des Textes in das Korpus der Liebeslieder unsicher. Bei einer solchen Bezeichnung der Frau als Feld würde an dieser Stelle eine Parallele zur 21. Maxime der „Lehre des Ptahhotep“ vorliegen.³⁸⁰

In der Analogie „Feldbestellung – Geschlechtsverkehr“ tritt die Frau, wie oben gezeigt, als Feld und der Mann als Bearbeiter desselben auf. Er pflügt es und setzt das Samenkorn ein. Diese Metaphern tauchen in den Liebesliedern jedoch nicht auf. Eine weitere Methode, das Land fruchtbar zu machen, ist die Bewässerung, auf die in L45 eingegangen wird. Der Mann tritt in diesem Lied als der Gott Hapi auf, der für die Flutung der Äcker und ihre Fruchtbarmachung verantwortlich ist. Das Wasser ist jedoch Lebenselixier für alle Lebewesen, weshalb der Liebste als Bewässerer seiner Herde beschrieben wird:

šw-mj-p3-H[^cpj]-hwi(.w) n3y=f-hp(.t)

„Er ist wie Hapi, der seine Herde bewässert.“

Dabei ist mit der Herde die Frau metaphorisch umschrieben worden, die sich mit dem Wasser des Mannes vereint. Auf diese Art der Vereinigung wird ebenfalls in L11 verwiesen, in dem sein Wasser in die *rwrw(.t)* der Frau gegeben werden soll.³⁸¹ Auf die Bewässerung durch den Mann wird ferner in dem bereits oben aufgeführten L35 eingegangen. Hier tritt ^c.*tt* als Metapher der Scheide auf, wobei die genaue Wortbedeutung dieses Lexems nicht über jeden Zweifel erhaben ist. Bei der Annahme, dass eine Verschreibung des gut bezeugten ^c vorliegt, würde es sich bei diesem Begriff um den Durchlass eines Damms, der die Feinverteilung des Überschwemmungswassers auf die Felder ermöglicht, handeln.³⁸² In dem vorliegenden Liebeslied ist es der Geliebte, der mit seiner Hand den ^c gräbt. Ausschlaggebend für diese Metapher war zum einen das bekannte Bild von der Frau als Feld und vom Mann als derjenige, der das Feld

³⁷⁸ Belege für die Vergabe dieser Landart gibt KESSLER 1975, 122–128. In diesem Liebeslied wird somit auf einen besonderen Gunstbeweis seitens des Mädchens angespielt.

³⁷⁹ Für weitere Belege von *mri* in der metaphorischen Bedeutung „Koitus ausüben“ s. II. 2.3.1 Haptisch-taktil.

³⁸⁰ S. II. 4.6 Lehren.

³⁸¹ *hnm-mw=k <h>r-t3y=st-rwr^c(.t) / „Vereinige dein Wasser (d. h. Sperma) in ihrer Höhle.“* So ähnlich LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 164. *mw* wird hier aber nicht als Determinativ, sondern als eigenständiges Lexem angesehen.

³⁸² Begriffserläuterung nach SCHENKEL 1978, 188.

durch die Öffnung des Dammes und dem damit eindringenden Wasser fruchtbar macht. Wird die Metapher aufgelöst, so handelt es sich beim Zugang um die Vagina der Frau, die wie ζ entweder Durchlass oder Versperrung bietet. Die erotische Konnotation eines Kanaldurchlasses wird auch in L25 deutlich. Die Liebende fährt nordwärts nach Heliopolis, um dort die Zeremonie der Öffnung (*wp.t-r3*)³⁸³ des dortigen Kanals mit zu erleben. Dabei hofft sie, den Liebsten zu treffen und mit ihm in einem Garten gemeinsam Zeit zu verbringen.

Neben der Darstellung der Frau als Feld kann der Körper der *sn.t* als Wasserlandschaft beschrieben werden, wie in L20 zu erkennen ist. Zu Beginn dieses Textes wird die Scheide der Frau durch eine Metapher mit einem Gewässer (*hny*)³⁸⁴ in Verbindung gebracht. Die genaue Bedeutung des Begriffs ist unklar und wechselt zwischen „See“, „Kanal“, „Bassin“, „Sumpflandschaft; Marsch“, „Kübel“ und „Becken“.³⁸⁵ Bei den erwähnten *smw.wt n(.wt) hny* „Kräuter des *hny*“ handelt es sich um ein metaphorisches Bild der Schamhaare.³⁸⁶ Eine eingehende Untersuchung dieses Begriffs würde an dieser Stelle zu weit führen. Entscheidend ist, dass hier ein Beleg für eine aus anderen literarischen Quellen bekannte Analogie „Frau – Wasser“ vorliegt.³⁸⁷ Im Verlauf des Textes wird ihr in Teile gegliederter Körper wie eine Wasserlandschaft betrachtet, die durch Kräuter (= Schamhaare), Lotos (= [Mund]), Mandragora (= Brüste) und Vogelfang charakterisiert ist. Die Aufspaltung des Körpers in seine Teile findet seine Entsprechung in der Gliedervergottung.³⁸⁸ Die hier verwendeten Symbole weisen zum einen auf den erhöhten Status der Frau und zum anderen auf ihre belebende, betörende Wirkung.

2.4.4 Zergliedernde Betrachtungsweise

Nicht der Körper als Ganzes, sondern seine Zergliederung, die Aufzählung und die Beschreibung der Körperteile ist für einige Liebeslieder von Bedeutung (L1, L20, L40, L42). Formale Gemeinsamkeiten lassen sich dabei mit der Gliedervergottung finden, die einerseits aus der Totenliteratur (Pyramidentexte, Sargtexte, Totenbuch, Sonnenlitanei) und andererseits ab dem Neuen Reich aus kurativen und prophylaktischen Sprüchen bekannt sind.³⁸⁹ Die körperliche Ganzheit des Menschen wird auch hier durch eine Häufung von Einzelheiten beschrieben. Dabei werden in einer Aneinanderreihung Körperteile mit einer Gottheit, einem Teil einer Gottheit oder einem symbolischen Material sowie Objekt gleichgesetzt bzw. ihr anbefohlen. Der Zweck besteht im Erreichen einer körperlichen Unversehrtheit im Jenseits bzw. in der Erlangung göttlichen Schutzes im Diesseits zur Heilung oder zur Abwehr eines Unheils.

³⁸³ Dieser aus der Mundöffnungszeremonie bekannte Begriff verweist auf den rituellen Charakter der Kanalöffnung. Zum Fest der Kanalöffnung in Heliopolis s. CORTEGGIANI 1979, 138–141.

³⁸⁴ *thth-smw.y{w}t n(.wt)-hny [n-sn.t]* „*Verworren sind die Kräuter des hny-Kanals der Liebsten.*“ Zur Übersetzung von *thth* als „*verworren*“ s. POPKO, in: TLA. U. a. übersetzen MATHIEU 1996, 57 und 67, n. 165 und LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 173 *thth* an dieser Stelle mit „*berauschen*“: „*berauschend sind die Kräuter*“. Dabei verweisen Letztgenannte für ihre Übersetzung auf ZONHOVEN 1980, 86, der sich in seinem Artikel auf L11 bezieht. Dort wird jedoch *jri thth* für „*verworren machen*“ verwendet.

³⁸⁵ Wb. III, 105.1–5. S. zu den unterschiedlichen Benennungen die Aufzählung von LUFT 1998, 1 f. In den Bearbeitungen der Liebeslieder wurde dieses Lexem aufgrund der ungenauen Bedeutung unterschiedlich übersetzt.

³⁸⁶ So schon die Vermutung von POPKO, in: TLA zu dieser Passage.

³⁸⁷ Für Beispiele s. FISCHER-ELFERT 2005, 165 f., 178 f., 182, 184–191.

³⁸⁸ S. II. 2.4.4 Zergliedernde Betrachtungsweise.

³⁸⁹ HERMANN 1955, 130 stellte erstmals fest, dass die Körperbeschreibung in den Liebesliedern seinen Vorlauf in der Gliedervergottung der religiösen Literatur hat. Zu den Quellen, die die Gliedervergottung zum Thema haben, s. die Auflistung bei DUQUESNE 2002, 244–262.

Aus den Belegen für dieses Motiv sticht Tb 172³⁹⁰ deutlich hervor, der nicht nur wie der Zyklus der „Großen Herzensfreude“ in Stanzen (Stanze 2–5) gegliedert ist, sondern in der zweiten Stanze auch über die bloße Gliederzuordnung hinausgeht. Es lassen sich zahlreiche ästhetische Beschreibungen des Körpers, häufig mithilfe von Vergleichen, finden.

Während hierbei die Absicht einer wirksamen Identifizierung bzw. Übertragung der Macht auf das Glied vorliegt, handelt es sich in den Liebesliedern allerdings um ein stilistisches Mittel zur Veranschaulichung der Schönheit der Frau. Hierfür werden dem Körper göttliche Eigenschaften zugeschrieben, wie dies in L1 deutlich wird. Die Beschreibung beginnt bei der Ganzheit, dem Äußeren (*jwn.w*), und fährt mit den einzelnen Gliedern fort. Die Reihenfolge entspricht dabei aber nicht konsequent dem Prinzip vom „Scheitel bis zur Sohle“, das in der Gliedervergottung sonst die Struktur vorgibt. Die Geliebte wird gottgleich beschrieben, indem sie mit Sothis verglichen wird, worauf sich ihre Eigenschaften hell (*sšp*) und leuchtend (*wbh*) beziehen. Zudem zielen die lapislazulifarbenen Haare und die goldenen Arme auf den Vergleich mit einer Gottheit, speziell mit Hathor, während die Finger mit Lotos in Verbindung gebracht werden und aus dem Bildervorrat hervorstechen. Die Schreiber bedienten sich demzufolge verschiedener Inventare, die sie miteinander verbanden, ohne sie strikt aufeinander abzustimmen.

Obwohl den Liebenden ebenso in den anderen Liebesliedern göttliche Eigenschaften und Züge beigemessen werden,³⁹¹ tritt keine Gleichsetzung ihrer Körper mit Göttern auf. Die Schreiber verwendeten dagegen Aussagen, die die ländliche Umwelt betreffen. In L20 werden dem Mund, den Brüsten, den Armen und der Stirn Pflanzen oder für den Vogelfang gebrauchtes Equipment gegenübergestellt. Wie in L1 zeigt sich hier, dass der Körper nicht strikt in seiner natürlichen Abfolge gegliedert wurde, sondern der mit den Gliedern vorgenommene Vergleich die Ordnung vorgab.³⁹² Weiterhin werden die sprechenden Bäume in L40 und L42 in ihre Teile zerlegt, die durch den Bezug auf die *sn.t* (L40), auf die Farbe von Mineralien und auf Pflanzen (L42) beschrieben werden.

Der Grund für die häufige Bezugnahme auf die Natur liegt auf der einen Seite in ihrem ihr zugeschriebenen erotischen Charakter,³⁹³ wodurch die damit verbundenen Körperteile für das Gegenüber anziehender wirken. Auf der anderen Seite wird das Thema in den realweltlichen Erfahrungshorizont gehoben. Die Transformation in eine Gottheit bleibt somit dem Jenseits vorbehalten. Auch in L1 wird die *sn.t* nicht mit Sothis identifiziert, sondern nur mit ihr verglichen. In L45 wird ebenfalls ausgesagt, dass der Mann nicht Hapi selbst, sondern wie dieser Gott ist.

Eine zergliedernde Betrachtungsweise kommt desgleichen in L22 vor, in dem die Schönheit von Memphis gepriesen wird. Hier wird unter Verwendung von Nominalsätzen mit der Struktur GN + Possessivartikel + Pflanze die Stadt mit dem Nil und die sich am Uferbereich befindlichen Pflanzen mit den Stadtgöttern gleichgesetzt. Die sonst aus der Gliedervergottung bekannte Form Glied X *m* GN „*Glied X ist GN*“ tritt dagegen in L20 in der abgewandelten Form Glied X *m* Pflanze Y „*Glied X ist Pflanze Y*“ auf.³⁹⁴ Anstelle einer Identifikation wird in L40 und L42 zumeist das Stilmittel des Vergleichs verwendet. In L1, das die Geliebte am ausführlichsten

³⁹⁰ Eine Übersetzung gibt QUACK 1995, 106 f.

³⁹¹ S. III. 1.1 An eine Gottheit.

³⁹² So schon HERMANN 1955, 125.

³⁹³ Für die Natur als Aufenthaltsort der Vergnügung auch hinsichtlich sexueller Zweisamkeit s. II. 2.7.2 Natur.

³⁹⁴ [*r3 n.j]-sn.t (m)-w^c.t n(.t)-nhm.t mnd{.t}.wj=st n (= m)-rrm.t „Der Mund der Liebsten ist eine Lotosknospe. Ihre beiden Brüste sind Mandragora.“ Beschrieben werden hier: Schamhaare – Mund – Brüste – Arme – Stirn.*

beschreibt, werden die Körperteile neben dem Vergleich vor allem durch Partizipialkonstruktionen veranschaulicht. Es fällt auf, dass es kein standardisiertes Formular gab, das die Gliederung des Körpers und dessen Vergleich mit Objekten etc. vorgab. Dennoch zeigt sich, dass der Mundbereich sowohl in L1 (*sp.t* „Lippen“), L20 (*r3* „Mund“) und L40 (*jbh.w* „Zähne“) in der Beschreibung gesondert erwähnt wird. Dagegen werden sowohl die Arme (L1 und L20) als auch die Brust (L20 und L40) in jeweils zwei dieser Lieder genannt, wobei die Brust jeweils mit dem Granatapfel verglichen wird. Es handelt sich demnach um die wichtigsten Körperglieder für das Liebesthema, wobei der Mund und die Brust als sinnliche Zonen zu verstehen sind und durch die Arme auf das gewünschte Berühren hingedeutet wird.³⁹⁵

In allen diesen Liedern schimmert durch die additive Aneinanderreihung von Aussagen über einzelne Körperteile die Form der Gliedervergottung durch. Die Passagen machen daher einen hymnischen Eindruck, basierend auf den in der Totenliteratur vorkommenden Beschreibungshymnen.

2.4.5 Magisch-medizinische Betrachtungsweise

Die mit der Liebe verbundenen gegensätzlichen Gefühle – Glück und Leid – wirken auf den Körper der Liebenden ein: Bei Liebeserfüllung verjüngt er sich,³⁹⁶ wird gesund,³⁹⁷ fest³⁹⁸ und belebt³⁹⁹. Bei Distanz zur geliebten Person entsteht dagegen Böses⁴⁰⁰ im Körper und er wird schwer⁴⁰¹ und krank.⁴⁰² Der Körper wird durch Liebe als von Krankheit ergriffen, geleitet und gefesselt beschrieben, deren Ausgangspunkt das Herz ist.⁴⁰³ In der altägyptischen Anatomie war das Herz das zentrale Organ, mit dem alle Gefäße verbunden waren, die sich über Hohlgefäße zu den einzelnen Körperteilen auffächern. Zudem leitet es die Nahrung zum Magen weiter und ist das Zentrum des Denkens und Fühlens. Eine Erkrankung des Herzens musste sich somit auf alle Bereiche des Körpers und auf die Psyche auswirken. Andersherum führten die verschiedenen Wahrnehmungen direkt zum Herzen und konnten dieses beeinflussen.

Anzeichen der Liebeskrankheit sind ein redendes, umherwanderndes Herz und damit verbundene Unruhe.⁴⁰⁴ In den medizinischen Papyri Ebers und Smith wird das sprechende, unruhige Herz mit der körperlichen Funktion des erhöhten Pulsschlags gleichgesetzt, d. h., es wird mit dem, was als Herzklopfen bekannt ist, in einen Zusammenhang gebracht.⁴⁰⁵

Die Liebeskrankheit, die sich durch eine innere Unruhe bemerkbar macht, äußert sich nach außen in zwei gegensätzlichen Verhaltensmustern. Einerseits überträgt sich die Ruhelosigkeit auf den gesamten Körper, in dem der/die Liebende dem Drängen des Herzens nachkommt und

³⁹⁵ S. auch das Loblied auf Mutirdis (sLouvre C 100), dem sicherlich ein Liebeslied zugrunde liegt. Auch hier werden für die Körperbeschreibung neben dem Haar lediglich die Zähne und Brüste herangezogen.

³⁹⁶ *rnpj*: L7, L54.

³⁹⁷ *snb*: L7, L30(2x).

³⁹⁸ *rwd*: L46.

³⁹⁹ *s^cnh*: L7(2x)/*cⁿh*: L29, L30, L35.

⁴⁰⁰ *dw.t*: L59.

⁴⁰¹ *wdn*: L7.

⁴⁰² Krank sein: *mr*: L23; Krankheit: *mr* (2) bzw. *h3.yt* (3).

⁴⁰³ S. dazu II. 2.2 Liebe.

⁴⁰⁴ L4: *jfd-sw jb=j 3s* / „Eilends rast es, mein Herz.“ L6: *tj-jb=j r-pri(.t)* / „Um herauszukommen, springt mein Herz.“ L14: *jr-m{-di}-<dr>-dd=k jrm-h3.tj=k* / „Als du mit deinem Herzen gesprochen hast /“. L29: *h^c-jb m-hnw=j* „Das Herz möge in meinem Inneren (still) stehen.“ und L30: *p3-jb=j hr-wb3h=k* „mein dich suchendes Herz“. L32: *bw-gr-jb=j* „Mein Herz schweigt nicht.“ und L61: *nn-htp-jb=j-hr=st* „Nicht gibt es ihretwegen Frieden meines Herzens.“ L66: *dd=j n-jb=j* „Ich sprach zu meinem Herzen.“

⁴⁰⁵ pEbers, IC.2–5. S. auch pEbers, C.14–16. Zur Übersetzung s. WESTENDORF 1999, 691, 694 und 711.

zur geliebten Person eilt.⁴⁰⁶ Andererseits führt die Krankheit zu einer Bewegungslosigkeit der Liebenden, die dem Niederliegen im Grab ähnelt.⁴⁰⁷ Dazu fügt sich, dass die Nähe zur geliebten Person Belebung herbeiführt.

Der negativ empfundene Zustand, in dem sich der/die Kranke befindet, wird teilweise in einer der Sonst-Jetzt-Stilform nahestehenden Ausprägung ausgedrückt.⁴⁰⁸ Zum einen wird Süßes als bitter wahrgenommen, zum anderen gehört zum krankhaften Zustand die Unfähigkeit, sich körperlich zurechtzumachen. Die Beachtung des eigenen Selbst verlagert sich zum ständigen Denken an die geliebte Person.⁴⁰⁹

Für die als Krankheit aufgefasste Sehnsucht wurde zwar auf medizinisch-magische Ansichten und auf das medizinisch-magische Sprachregister seitens der Schreiber zurückgegriffen, die Ausführungen in den Liebesliedern zeigen aber, dass die im Alltag verwendete Praxis – Magie durch Amulette und Heilmittel der Oberärzte (L7) – bei diesem speziellen Krankheitsfall keine Wirkung hat. Es wird im Gegenzug ein spezifisches Wissen über das Wesen dieser Krankheitsform vorgeführt. Dabei wird eine bewusste Trennung zwischen Krankheit und Liebessehnsucht gezogen. In L23 wird ausgesagt, dass der sehnsüchtige Mann sich unrechtmäßig krank stellt, sodass die Nachbarn und die Geliebte zu ihm kommen. Der Text endet mit der Feststellung, dass nur die Geliebte das krankhafte Verhalten beenden kann, da nur sie von dieser spezifischen Krankheit weiß.⁴¹⁰

Der/dem Geliebten wird nicht nur Kenntnis um die Krankheit zugeschrieben, sondern auch die Wirkung eines Heilmittels.⁴¹¹ So wie Heilmittel am Körper angewendet werden müssen, muss der/die Geliebte in Kontakt mit dem Körper der kranken liebessehnsüchtigen Person treten. Erst durch die sinnliche Wahrnehmung kommt es zur Genesung.⁴¹² Daneben wird der/dem Geliebten Zauberkraft attestiert, mit der die kranke Person von ihrer Liebeskrankheit befreit wird. Der geliebten Person wird eine schützende, magische Funktion zugeschrieben, indem sie einem Amulett gleichgestellt wird.⁴¹³ Zudem wird bei der Krankheitsbekämpfung durch das Lexem *shr*, das für die Dämonenvertreibung verwendet wurde, auf das magische Vokabular Bezug genommen.⁴¹⁴ Auf die Einwirkung eines Dämons wird ebenfalls in L74 angespielt, in dem von der *sn.t* behauptet wird:

jw=s-m-p3y=j-mr

„während sie meine Krankheit ist“.

⁴⁰⁶ Z. B.: L28: *n3-3pd.w-š3.w{t} hr-kdd jw=j-(hr)-hn[w]* „Die zahlreichen Vögel kreisen umher, während ich eile.“ und L33: *tw=j-jwi{.t}.kwj m-shs{=j} r-wh3=k* „Ich bin eilig gekommen, um dich zu suchen.“

⁴⁰⁷ L30: *tw=j-mj-n.tj-m-p3y{=j}=st-js{.t=j}* „Ich bin wie die, die in ihrem Grab ist.“

⁴⁰⁸ S. III. 2 Klagen.

⁴⁰⁹ Die Selbstvergessenheit wird explizit in L7 mit den Worten ausgedrückt: *smh<=j>-d.t=j ds=j /* „Ich habe mich selbst vergessen.“

⁴¹⁰ *[jw]=j-r-sdr n-hnw k3-mr<=j> n-šd3{w.t}* ... *jw=s-r-jri-n3-n-swn.w r-bw-hl hr-jw=st-rh.tj-p3y=j-mr* „Ich werde mich in das Innere legen. Dann werde ich zu/wegen des Unrecht(s) krank sein. [...] Sie (= die Geliebte) wird die Ärzte in Verlegenheit bringen, weil sie meine Krankheit kennt.“

⁴¹¹ L83: *phr.t jr.t=f* „Heilmittel ist sein Auge (oder: Heilmittel seines Auges)“ und L87: *phr.t jr.tj* „Heilmittel sind die beiden Augen (oder: Heilmittel der beiden Augen).“

⁴¹² S. II. 2.3 Sinneswahrnehmung und Anh. 5: Beschreibungen und Auswirkungen der sinnlichen Wahrnehmung der geliebten Person.

⁴¹³ *p3y=j-wd3 p3y=st-šk n-bl /* „Mein Amulett ist ihr Eintreten von außen.“ (L7).

⁴¹⁴ S. II. 7.3 Beschwörungen.

Bei den Untersuchungen zu den medizinischen Papyri wurde die Vermutung geäußert, dass es sich bei *mr* weniger um die Krankheit als um einen Krankheitsdämon handelt.⁴¹⁵ Auch in dieser Passage steht die Macht der Liebsten im Fokus, sich des Herzens bemächtigen zu können und körperliche Unruhe auszulösen. Die Liebesehnsucht wird laut L7 wie eine dämonische Krankheit als etwas aufgefasst, das seinen Ursprung außerhalb des Körpers hat.⁴¹⁶ Darauf verweist auch L44 und die Parallele L75, in denen der Geliebte (*sn*) in Kontrast zu seinem *šmw* „Hitzig“ gesetzt wird. Dem *sn*, dessen Worte gehört werden und der sich damit als *nfr* auszeichnet, wird Gunst (*hs.wt*) durch die Geliebte entgegengebracht. Des Weiteren wird seine Tüchtigkeit in seinem Amt (*spd.tj m j3w.t*) erwähnt. Dem *šmw* werden dagegen Verrat (*wš*) und Geschwätzigkeit zugeschrieben. Letzteres wird nicht in diesem Liebeslied ausgedrückt, ist aber aus anderen Quellen bekannt.⁴¹⁷ Die mehrfache Behandlung dieses Themas zeigt, dass es sich um eine geläufige Eigenschaft des *šmw* handelt. Trotz ihrer thematisierten Gegensätze haben der *sn* und der *šmw* bei näherer Betrachtung mehrere Gemeinsamkeiten. Charakteristische Eigenschaften des Hitzigen lassen sich in Beziehung zu allen in den Liebesliedern beschriebenen sehnsüchtigen Verliebten setzen. Beide werden als Ergriffene angesehen, deren Handlungen und Psyche beeinflusst werden.⁴¹⁸ Bezeichnend dafür ist nicht nur Unruhe,⁴¹⁹ sondern auch die Unfähigkeit, immer adäquat sprechen zu können. Für die Liebenden wird dies u. a. durch den abgebrochenen Satz in L2 zum Ausdruck gebracht, der in den Mund der liebenden Frau gelegt ist.⁴²⁰ Auch die direkte Erwähnung der körperlichen Intimität in L21, bei der es sich um Stilbruch in diesem Korpus handelt, zeugt von einer Sprechweise, die sich für die elitären Liebenden nicht ziemt. Der Hitzige und verliebte Personen haben zudem einen fiebrigen Zustand gemeinsam, der sich durch ein heißes Herz äußert.⁴²¹ Zudem handelt es sich beim Verliebtsein und beim Hitzigsein jeweils um zeitlich begrenzte Zustände: Während der *šmw* durch die Gnade Gottes und durch Eingliederung in die Gesellschaft gerettet werden kann,⁴²² wird die Sehnsucht der Verliebten durch die Bereitschaft der geliebten Person aufgehoben. Diese Bereitwilligkeit wird in diesem

⁴¹⁵ MedWb. 1, 381 und WESTENDORF 1999, 85.

⁴¹⁶ 7 r-sf bw-m33=j-sn.t / *šk.k.n*{=j}-h3y.t-jm=j / „Sieben (Tage) bis gestern: Nicht habe ich die Liebste gesehen. / Mich hat Krankheit völlig durchdrungen.“ Hier wird erwähnt, dass das Eintreten der *sn.t* von außen das Amulett des Liebenden sei (*p3y=j-wd3 p3y=st-šk n-bl* / „Mein Amulett ist ihr Eintreten von außen.“). Dämonen und Schadenstifter kommen ebenfalls „von außerhalb“, wofür allerdings die Phrase *m rw.tj* gebräuchlich ist. Für Belge s. FISCHER-ELFERT 2005, 173, Anm. 12, der in seinem Kommentar bereits auf diese Stelle in den Liebesliedern hinweist.

⁴¹⁷ S. die Angaben bei FISCHER-ELFERT 2005, 130 f. Die mehrfache Behandlung dieses Themas zeigt, dass es sich um eine geläufige Eigenschaft des *šmw* handelt.

⁴¹⁸ Die Liebenden werden von der Anziehungskraft einer Person ergriffen. Zu diesem Konzept s. I. 1.1 Liebe. Den Ausführungen von FISCHER-ELFERT 2005, 91–158, bes. 125–129 über den *šmw* ist zu entnehmen, dass es sich bei dem Hitzigen um einen vom *b3w* eines Gottes Besessenen handelt. Durch frevelhaftes Verhalten gegenüber einer Gottheit wird der Heiße zeitweise unter strafenden Einfluss dieser Gottheit gestellt. Diese Besessenheit führt zum *bw.t*-Sein und geht mit sozialer Ausgrenzung, u. a. mit dem Verbot der Teilnahme an Festen, einher. Er steht damit in einem feindlichen Verhältnis zum Rest der Gemeinschaft.

⁴¹⁹ Für den *šmw* s. oDeM 1265, II.6 f.: *mj nw n 3w dns wsy p3 šmw m h3.t=f wsh wsy m h.t=f jw bw rh=f n3 w3hw3h-jb.w* „Wie schwer ist die Hitze an seinem Herzen, wie weit ausgedehnt ist <er(?)> innerlich, ohne dass er die Herzensruhe kennt.“ Zur Transkription und Übersetzung s. FISCHER-ELFERT 2005, 102 f. Für die Unruhe des Herzens der Liebenden s. II. 2.5 Herz.

⁴²⁰ S. unter Brachylogie II. 4.2 Syntaktische Figuren.

⁴²¹ Für Hitze als Zeichen des Verliebtseins s. die von QUACK 2016, 600–603 aufgeführten Beispiele, die allerdings durchweg jünger als die Liebeslieder sind. Für weitere bildliche Ausdrücke s. GRAPOW 1924, 48 f., der zwei weitere spätzeitliche Belege nennt.

⁴²² FISCHER-ELFERT 2005, 119–121.

Korpus mit Gunst in Beziehung gesetzt.⁴²³ Bei dem Hitzigen und dem *sn* handelt es sich um ein und dieselbe Person,⁴²⁴ wobei die erste Bezeichnung den Zustand des sehnächtigen Verliebtheits und die zweite den durch Gunstbeweis von der Hitze als Begleitsymptom der Liebeskrankheit geheilten Verliebten bezeichnet.

Auf eine Verbindung zwischen *mrw.t* und dämonischem Einfluss können die Sargtextsprüche CT V 292–317 und 319 herangezogen werden. Hier treten dämonische, feindliche Vogelwesen auf, die als *mr(r)w.t* „Geliebte“ bzw. „Liebende“ bezeichnet werden und Beinamen tragen, die auf ihre sexuelle Seite anspielen.⁴²⁵ Der Tote schützt sich vor ihnen, um nicht seine Kraft und Selbstbeherrschung zu verlieren. Auf einen ausgeübten Liebeszauber (*phr.t ḥ3.tj* „Umkreisen (= bezaubern) des Herzens“), der das Herz zur Unruhe zwingt, wird in den Liebesliedern jedoch nicht eingegangen.⁴²⁶ Lediglich in L3 wird ausgesagt, dass sich der liebende Mann umhergetrieben (*phr*) fühlt. Hier liegt eine Anspielung auf ein von Liebe ergriffenes Herz vor.

2.4.6 Ergebnisse

Obwohl der Körper aufgrund seiner Liebe verursachenden Wirkung einen zentralen Platz in den Liebesliedern einnimmt, ist seine detaillierte Beschreibung von geringer Bedeutung für dieses Korpus. Um das Thema der Schönheit in den Texten zu entfalten und um ein Bild beim Hörer zu wecken, reicht einerseits die bloße Erwähnung der Schönheit des/der Geliebten. Andererseits verstärken die genannten wohlriechenden Düfte, die Schmuckstücke und die kostbaren Stoffe den Eindruck der mächtigen Anziehungskraft. Die Aufmachung des Körpers zeigt, dass die Liebenden einem elitären Kreis angehören, der sich von der einfachen Arbeiterschaft in Deir el-Medina abgrenzt.

Der Körper wurde durch Vergleiche von einzelnen Gliedern mit Pflanzen bzw. Früchten erotisiert und durch die Zuschreibung göttlicher Eigenschaften als einzigartig, übernatürlich dargestellt. Dabei wurde einige Male auf das Formular der Gliedervergottung zurückgegriffen. Im Ganzen fehlen individuelle Züge der Liebenden, woraus geschlussfolgert werden kann, dass die Liebeslieder nicht für eine bestimmte Person geschrieben wurden, sondern universal einsetzbar waren.

Die in den Liedern hervorgehobenen und damit als sinnlich anzusehenden Körperteile sind die Haare, der Mund bzw. die Lippen, die Arme und die Brüste. Obwohl die Erwartung auf bzw. das Glück über eine körperliche Begegnung angedeutet wird, werden keine intimen Körperteile in den Liebesliedern direkt genannt, sondern mithilfe von Metaphern aus dem architektonischen und landschaftlichen Bereich verborgen. Dabei wird vor allem das Bild der Frau als Haus sowie das Bild der Frau als Feld verwendet, die aus anderen Quellen bekannt sind und geläufige Metaphern waren. Der Mann ist im ersten Fall derjenige, der in die Tür eintritt. Im zweiten Fall wird er als Bewässerer des Landstücks beschrieben. Daneben wird die ebenfalls gängige Analogie „Frau – Wasser“ verarbeitet, indem sie als Wasserlandschaft dargestellt wird.

⁴²³ Anders QUACK 2011, 59 f. und QUACK 2017, 76 f., der den Hitzigen als Rivale des *sn* interpretiert. M. E. ist diese Ansicht nicht aufrechtzuhalten. Nicht die Erlangung sozialer Gunst, die nach QUACK aus dem Sieg über einen Feind resultiert, wird mit einer persönlichen Liebe verbunden, sondern die persönliche Liebe ist sowohl Grund für den Gunstbeweis als auch für das Herbeiführen eines Antagonisten, der als Dämon in einem selbst dargestellt wird.

⁴²⁴ Bereits BORGHOOTS 1980, 22 f. sah in dem Hitzigen auf oDeM 1265 den negativen Wesenszug eines Mannes namens Nakhy.

⁴²⁵ Zu den *mr(r)w.tj* s. GUGLIELMI 1991, 153–173; vgl. II. 2.6 Jagd.

⁴²⁶ S. II. 7.3 Beschwörungen.

Um die Wirkung der Wahrnehmung der körperlichen Schönheit des geliebten Gegenübers darzustellen, griffen die Schreiber der Liebeslieder auf den medizinisch-magischen Diskurs zurück. Die Sehnsucht wird wie die von einem eingedrungenen Dämon verursachte Krankheit beschrieben, die ihren Ausgangspunkt im Herzen hat und von dort aus auf den gesamten Körper und die Psyche wirkt. Für diesen Krankheitsfall bietet die herkömmliche Praxis keine Heilungsmöglichkeit. Nur die geliebte Person kann Genesung herbeiführen, indem ihr Zauberkraft und die Funktion eines Heilmittels zugeschrieben werden.

2.5 Herz

Für das häufig in diesem Korpus genannte Herz wird zumeist nicht *ḥ3.tj* verwendet, sondern das ältere Lexem *jb*.⁴²⁷ Die häufige Nennung von *jb* ist als Archaismus zu verstehen und gibt den Liebesliedern einen archaischen und poetischen Charakter.⁴²⁸ Eine voneinander abweichende Gebrauchsweise der beiden Lexeme kann in den Liebesliedern nicht festgestellt werden. Vielmehr werden sie als Synonyme benutzt, wie ihr gleichzeitiges Auftreten in mehreren Texten verdeutlicht.⁴²⁹ Am offensichtlichsten ist die Synonymie in der Phrase *jb=j (hr)-mḥ3y n-ḥ3.tj=k* „Mein Herz ist deinem Herz gewogen.“ (L28), in der sich das *jb*- und *ḥ3.tj*-Herz gleichwertig gegenüberstehen. Beide können belebt und ergriffen werden sowie auf ihrem Platz bzw. entfernt davon sein. Es zeigt sich hierbei bereits, dass das Herz unterschiedliche Funktionen erfüllt und mit verschiedenen Konzepten verbunden ist. Die Belebung des Herzens sowie seine Erkrankung und deren Auswirkungen nimmt auf medizinische Ansichten Bezug. Das Herz wird als Zentrum des Körpers betrachtet, das durch Gefäße mit allen Körperteilen verbunden ist, sodass sich ein Einfluss auf das Herz auf den ganzen Körper und auf die Psyche auswirken kann. Die Liebe bemächtigt sich des Herzens (*jtj jb*), wodurch es zu krankhaften Zuständen kommt. Ein Symptom ist dabei das unruhige, sprechende Herz, das im medizinischen Papyrus Ebers als Beschreibung des erhöhten Pulsschlags vorkommt.⁴³⁰

Die Ergreifung des Herzens impliziert ein Machtkonzept, bei dem die ergriffene Person keine Verfügung mehr über das eigene Herz hat und es nicht mehr selbst lenken kann. Das Herz ist auf die geliebte Person gerichtet, wodurch der/die Ergriffene keinen weiteren Tätigkeiten nachgehen kann und unaufhörlich an das Gegenüber denken muss.⁴³¹ Das Ergreifen des Herzens geht mit dem Verlust des Verstandes einher, sodass das Herz in der Phrase *jtj jb*⁴³² als Verstand interpretiert werden kann.⁴³³ Auch in anderen Liebesliedpassagen zielt die Nennung des Herzens, das mit Verben des Denkens und Wissens verbunden wird, auf den Ort des Verstandes ab.⁴³⁴ Dabei wird das Denken des Herzens an die geliebte Person als Ausdruck der Sehnsucht

⁴²⁷ *jb* „Herz“ und das davon abgeleitete *jb* „wünschen“ kommt an folgenden Stellen vor: pCB I, vs. C: 16 Belege, pCB I, vs. G: 3 Belege, pH 500: 24 Belege, oB 1: 1 Beleg, oCairo CG 25218 + oDeM 1266: 5 Belege, oC CG 25761: 2 Belege, oDeM 1079: 1 Beleg, oG 304, 1 Beleg, pDeM 43: 1 Beleg, oDeM 1733: 2 Belege = 56. *ḥ3.tj*: pCB I, vs. C: 1 Beleg, pCB I, vs. G: 1 Beleg, pCB I, rt.: 1 Beleg, pH 500: 5 Belege, oC CG 25218 + oDeM 1266: 4 Belege, oDeM 1653: 1 Beleg = 13.

⁴²⁸ S. II. 4.3 Morphologische Figuren. So schon MATHIEU 1996, 191. Er gibt jedoch eine andere Häufigkeit der Herz-Lexeme an, die auf der geringeren Anzahl von untersuchten Liebesliedern beruht.

⁴²⁹ L8, L24, L28, L46, L49, L50, Titel pCB I, vs. C, I.1.

⁴³⁰ S. II. 2.4.5 Magisch-medizinische Betrachtungsweise.

⁴³¹ S. II. 2.2 Liebe.

⁴³² L1, L6, L25 und L55 mit *t3j ḥ3.tj* sowie L70 mit *jt3 jb*.

⁴³³ Auch in der Phrase *Nbw.t-h3y jmj-{sw}-<st> m-jb=st /* „Goldene! Ach, gib es in ihr Herz! /“ (L6) ist das Herz im Sinne von „Verstand“ zu deuten.

⁴³⁴ L3: *ḥmt-jb=j r-m33-nfr.w=st* „Ihre Schönheit zu sehen, gedenkt mein Herz. /“ und L33: *jb=j (hr)-sh3-mrw.t=k* „Mein Herz gedachte der Liebe zu dir.“

gebraucht. Diese Hinwendung wird zudem dadurch dargestellt, dass das Herz hinter dem geliebten Partner her ist und diesen sucht.⁴³⁵ Vor allem die Phrase *jb=j r-r=k* „Mein Herz (will) zu dir! (d. h.: ‚Ich sehne mich nach dir!‘)“ in L26 macht deutlich, dass die Zuwendung des Herzens ein Bild für das Verlangen der geliebten Person ist.⁴³⁶

Das durch die Ergreifung entstandene ungleiche Machtverhältnis wird durch zwei im Gleichgewicht befindliche Herzen aufgehoben. Dahinter steht die aus dem altägyptischen Totengericht bekannte Vorstellung der Herzenswägung, in der das Gegengewicht allerdings die Maat und nicht die gegenseitige, gleichwertige Liebe.⁴³⁷

Um die Gemütslage der Liebenden auszudrücken, wird das Herz mit Gefühlsverben und Nomen der Freude verbunden. Es ist zum einen verärgert und unzufrieden über die unerfüllte Gegenliebe. Zum anderen freut es sich beim Nahen der geliebten Person.⁴³⁸ Diese Belege erwecken den Eindruck, dass das Herz als *Pars pro toto* der Person auftritt.⁴³⁹

Zudem wird in wenigen Liebesliedern eine Eigenschaft mithilfe des Herzens ausgedrückt. In L49 wird durch die Phrase *h3.tj ʿ3* „großes Herz“ die Tapferkeit des Mannes beschrieben, der den gefährvollen Fluss überquert, um zur Liebsten zu gelangen. Daneben werden die liebende Frau und der Mann in L2 als *jw.tj-jb* „Herzlose“, im Sinne von „nicht bei klarem Verstand Seiende“, bezeichnet. Zuvor wurde von der *sn.t* berichtet, dass ihr Herz ergriffen wurde, Damit wird ausgesagt, dass sie aufgrund der Liebe ohne Verstand ist. Dem Geliebten wird im Verlauf des Textes sein Unwissen über die Liebe zu ihm vorgehalten.

Bei der Analyse der Verwendungsweise und der Funktion des Herzens in den Liebesliedern sticht der Gebrauch des Herzens als Dialogpartner hervor.⁴⁴⁰ Bei diesen Gesprächen wird ein Zwiespalt zwischen einer liebenden Person und ihrem Herzen dargestellt. Das Herz begehrt die/den Liebsten, wogegen sich der/die Besitzer/in jedoch sträubt. Während der in L66 an das Herz gerichtete Wortlaut nicht erhalten ist, kann L4 und L30 entnommen werden, dass die Frau das Herz auffordert, Ruhe zu bewahren und an seinem Platz zu bleiben. Dagegen wird in L14 die Rede des *sn* mit seinem Herzen (*dd jrm*) erwähnt. Diese Phrase ist aus dem juristischen Vokabular bekannt und hat dort die Bedeutung „prozessieren“.⁴⁴¹ An dieser Stelle ist somit nicht nur das Reden mit dem Herzen, sondern auch die Auseinandersetzung aufgrund der verschiedenen Ansichten zwischen den beiden Parteien gemeint.⁴⁴² Während das Herz zur Geliebten drängt, versucht der Mann, dieses närrische Verhalten⁴⁴³ zu unterbinden. Sowohl die Frau als auch der Mann stehen demzufolge im Konflikt mit ihrem Herzen. Dabei kann das Herz an wenigen Stellen als personifiziert aufgefasst werden, was durch die Verwendung des Artikels und des Possessivpronomens deutlich wird. Regelmäßig werden Besitzer von Körperteilen noch

⁴³⁵ L26: *jb=j m-s3{=j}-mrw.t=k {tw}* „Mein Herz ist hinter der Liebe zu dir her.“ und L30: *p3-tjn [...] n-snb=k n-p3-jb=j hr-wb3h=k* „Das Treffen [...] für deine Gesundheit für mein dich suchendes Herz“.

⁴³⁶ Nach POLIS – STAUDER 2014, 206–217 ist *jb=f r sdm* eine Phrase mit willensbestimmender Bedeutung, in der *jb* als Agent der Auslöser des Willens ist.

⁴³⁷ S. II. 2.2 Liebe.

⁴³⁸ L2: *mk-jb=j-hdn.w (hr)-sh3.t=f l* „Schau, mein Herz ist verärgert beim Denken an ihn! /“ L6: *hntš.wj jb m-th.w l* „Oh, wie freute sich das Herz vor Freude. /“ und L7: *bw-hr-jb=j (m)-phr.wt=sn* „Nicht zufrieden ist mein Herz (mit) ihren Heilmitteln. /“ L8: *jry-jb=f thh.w(t)* „sein Herz jubelt“. L31: *h3.tj[=j]-[nd]m(.w) m-h3.w* „Mein Herz war im Übermaß froh.“ L35: *jb=j m-rš.wt{=j}* „Mein Herz ist in Freude.“ L50: *jb=j hr-ʿdjʿdj* „Mein Herz jubelt.“ und *h3.tj=j (hr)-wrf hr-mk.t=f* „Mein Herz freut sich an seinem Platz.“

⁴³⁹ S. II. 4.5.6 Sonstiges.

⁴⁴⁰ L4, L14, L30, L66.

⁴⁴¹ S. MCDOWELL 1990, 38 f.

⁴⁴² In diese Richtung geht auch die Übersetzung von FOX 1985, 74: „While you (yet) argued with your heart.“

⁴⁴³ S. die Aussagen zu L4 weiter unten.

in dieser Sprachstufe im *Status pronominalis* angegeben, wie es bei den anderen in diesem Korpus erwähnten Gliedern bis auf wenige Ausnahmen der Fall ist.⁴⁴⁴ Aufschlussreich ist L4, in dem die *sn.t* am Anfang des Textes von ihrem hüpfenden Herz in der Form *jb=j* berichtet und am Ende eben dieses mithilfe der gleichen Ansprache ermahnt. Im Gegensatz dazu geht sie auf die Rede des Herzens mit der Aufforderung ein:

m-jri-n=j p3y=j-h3.tj wh3 /

„Begeh mir, mein Herz, keine Torheit.“

Der Grund für die Verwendung des Possessivpronomens liegt darin, dass das Herz aktiv handelnd auftritt, indem es sich an die Frau wendet und zu ihr spricht. Dagegen wird in den anderen beiden Passagen lediglich die Unruhe erwähnt. Das ist zugleich die einzige Stelle im Zyklus der „Großen Herzensfreude“, in der *h3.tj* und nicht *jb* verwendet wird, das immerhin 15 Mal auftritt, aber aufgrund seines archaisierenden Charakters schwer mit dem Possessivpronomen zu vereinbaren war. Das *jb*-Herz tritt jedes Mal nicht selber handelnd auf, sondern wird ergriffen, verwirrt, belebt, freut sich, ist unzufrieden oder entfernt. Daneben wird es mit Verben der geistigen Wahrnehmung verbunden und damit denkend oder unwissend dargestellt. Nur einmal wird vom Hüpfen des Herzens berichtet und erwähnt, dass der Geliebte ohne sein Herz ist.

Der Unterschied zwischen aktiver Handlung und beschriebenem Verhalten des Herzens ist ebenfalls in L30 erkennbar. Wiederum ermahnt die *sn.t* ihr Herz in der Form *jb=j* zur Ruhe, während für das agierende, nämlich suchende Herz, auf den Artikel durch die Wendung *n-p3 jb=j hr wh3h=k* „für mein dich suchendes Herz“ zurückgegriffen wird.⁴⁴⁵

Die in den Gesprächen mit dem Herzen dargestellte Konstellation – das Herz als Partner des Besitzers – ist aus verschiedenen literarischen Textsorten bekannt, um die Einsamkeit darzustellen.⁴⁴⁶ Eine Rede an das Herz lässt sich allerdings erst in den „Klagen des Chacheperreseneb“, deren Formular ein Monolog bildet, der an das eigene Herz gerichtet ist. Der sprechende Priester drückt seinen Kummer über den Zustand der Welt aus und wünscht sich sein Herz als Kommunikationspartner. Nach ASSMANN besteht die Verzweiflung des Klagenden in der Einsamkeit des Schreibers und in dem Problem, seine Rede gegenüber der Tradition als etwas Neues durchzusetzen. Allein sein Herz helfe ihm dabei, das Eigene zu erschaffen.⁴⁴⁷ Die Kernaussage besteht demnach darin, dass sich der Schreiber selbst finden muss. Obendrein wird das Herz in den „Prophezeiungen des Neferti“ aufgefordert, zu handeln. Es soll sich regen, aufstehen, nicht schweigen und nicht müde werden, sondern gegen das Chaos im Land vorgehen. Den Belegen können folgende Aspekte entnommen werden:

⁴⁴⁴ Innerhalb einer Beschwörung wird Geb aufgefordert, die Arme der Geliebten (*n3y{=sn}<st> c.wj*) an der Tür zu befestigen (L86). L92 ist stark zerstört, sodass neben Fischen nur noch die Phrase *p3y=st g3b* „auf ihrem Arm“ zu lesen ist.

⁴⁴⁵ In L14 und L66, die ein Gespräch mit dem Herzen enthalten, tritt das Herz nicht aktiv handelnd auf. Hier wird lediglich die Rede zum (*n*) bzw. mit (*jrm*) dem Herzen erwähnt und der Wortlaut der Rede wiedergegeben. Daneben tritt *p3 h3.tj* in L95 auf, das allerdings zu stark beschädigt ist, um genaue Aussagen zum Inhalt zu machen. In L31 berichtet die Frau, dass das Herz (*h3.tj[=j]*) beim Zusammensein mit dem Liebsten froh war und dass der *sn* ihr Herz (*p3y=j h3.tj=j*) nicht schädigte. Hier machte der Schreiber einen offensichtlichen Fehler. Entweder ist das Possessivpronomen oder das Suffix zu tilgen.

⁴⁴⁶ In der „Erzählung des Schiffbrüchigen“ wird ausgesagt, dass der Gestrandete nur sein Herz als Gefährten habe (*jb=j m sn.nw=j* „Mein Herz war mein Gefährte“ (pPetersburg 1115, 42)) Ferner berät sich Tutachnamun mit seinem Herzen (Stele Cairo CG 34183, 11 f.): *wnn.hr hm=f hr w3w3 sh hn c jb=f* „Dann war seine Majestät dabei, einen Plan zusammen mit seinem Herzen zu ersinnen.“

⁴⁴⁷ ASSMANN 1992, 99.

1 Das Herz wird in Situationen der Einsamkeit, der Verzweiflung und der Sorge als Partner herangezogen. In den Liebesliedern entsteht die Einsamkeit durch die Trennung zur geliebten Person. Der/die Liebende kann zwar anderen Mitmenschen ausgesetzt sein, diese werden jedoch oftmals als Hindernisse für die Erfüllung der Liebesehnsucht angesehen und haben daher kein Wissen über die Liebe.⁴⁴⁸ Der Austausch über die Liebe kann daher nur mit dem Herzen erfolgen. Daneben wird in einigen Liebesliedern die liebende Person räumlich alleine dargestellt, sodass die Kommunikation wiederum nur mit dem Herzen möglich ist. Aus den Liedern, die ein Gespräch mit dem Herzen enthalten, wird jedoch nicht deutlich, welcher andere Aspekt außer der Trennung eine Rolle spielt. Die Einsamkeit in der Liebe, die dadurch entsteht, dass das geliebte Gegenüber nichts von der Liebe weiß oder sie nicht erwidert, wird nicht als Grund für ein Gespräch mit dem Herzen verwendet.

2 Ein Dialog mit dem Herzen ist außerhalb der Liebeslieder nicht belegt. Allerdings kommt ein Zwiegespräch zwischen einer Person und einer Personenkonstituente auch im „Lebensmüden“ vor, wobei der klagende Mann nicht mit seinem Herzen, sondern mit seinem Ba kommuniziert. Wie in den Liebesliedern stehen sich die gegenteiligen Meinungen der beiden Gesprächspartner gegenüber. Der untenstehenden Tabelle (Abb. 6) ist zu entnehmen, dass die gleiche Haltung der Person und die ihres Herzens bzw. Bas thematisiert werden. Sowohl das Herz der Liebenden als auch der Ba des Lebensmüden fordern, den diesseitigen Bedürfnissen nachzugehen. Während sich der Lebensmüde einen „schönen Tag“ (*hrw nfr*) machen soll, verlangt das Herz das Zusammensein mit der geliebten Person. Diese Zweisamkeit wird in anderen Liebesliedern mit einem *hrw nfr* in Zusammenhang gebracht. Im Gegensatz zum Herzen/Ba fühlt sich die Person den traditionellen Pflichten und Regeln unterworfen, sodass sie dem Gesprächspartner vorwirft, sie zum falschen Handeln zu animieren. Den Liebesliedern kann entnommen werden, dass die Liebenden nicht nur der Arbeit nachgehen müssen, sondern auch ständische und soziale Verhaltensnormen zu beachten haben.⁴⁴⁹ Aufgrund dessen können sie sich nicht frei zur geliebten Person bewegen. Dagegen sorgt sich der Lebensmüde um sein Begräbnis, damit seiner Meinung nach die Fortexistenz und seine Wiederkehr gesichert sind. Der Ba vertritt einen anderen Jenseitsglauben, nach dem der Verstorbene in die Gottessphäre eingeht und nicht grenzenlos auf der Erde verweilt.⁴⁵⁰ Die Ansicht des Herzens sowie die des Bas wird als töricht (*wḥ3*) bezeichnet.

3 In den klagenden Passagen der „Prophezeiungen des Neferti“ und in der „Klage des Chacheperreseneb“ wird das Herz aufgefordert, zu agieren und nicht reglos zu sein, um das Chaos zu überwinden. Dies steht im klaren Kontrast zu den Ermahnungen des Herzens in den Liebesliedern, sich still und ruhig zu verhalten (s. Abb. 6). Erst wenn dem Drängen des Herzens Folge geleistet wird, kommt es zu einer Situation, die nicht der natürlichen Ordnung entspricht. Während in den Klagen dem äußeren Chaos entgegengetreten werden soll und das Herz als helfender Partner angesehen wird, spielt in den Liebesliedern das innere Chaos eine Rolle, dessen

⁴⁴⁸ So wird bspw. ausgesagt, dass lediglich die Geliebte vom Liebeskummer weiß (*rḥ* in L23) und die Ärzte sowie Priester kein Wissen über die Krankheit haben (L7). In L27 geht die *sn.t* der Liebe nach, anstatt die tägliche Arbeit zu verrichten. Es wird die Unsicherheit der *sn.t* darüber dargestellt, was sie der unwissenden Mutter berichten solle.

⁴⁴⁹ S. II. 2.8 Rechtliche Aspekte.

⁴⁵⁰ LOHMANN 1998, 209.

Ausgangspunkt das Herz ist. Das Herz ist dabei nicht Helfer, sondern Gegner und Verursacher.⁴⁵¹

4 In den „Klagen des Chacheperreseneb“ (Cha), in den „Prophezeiungen des Neferti“ (Nef) und im „Lebensmüden“ (L) wird dem Herzen bzw. dem Ba die Not in unterschiedlich langen Beschreibungen geschildert. Im Gegensatz dazu fällt die Rede an das Herz in den Liebesliedern sehr kurz aus. Es handelt sich um keine Schilderung der gegenwärtigen Situation, sondern lediglich um prägnante Aufforderungen, Ruhe zu bewahren. Die Liebeslieder sind nicht im Ganzen in Form einer Rede an das Herz bzw. Zwiesgespräch aufgebaut. Das Gespräch mit dem Herzen ist ein stilistisches Element innerhalb der Sehnsuchtschilderung, um dem Verlangen nach der geliebten Person und dem Zwiespalt zwischen Begierde und Anstand Ausdruck zu verleihen. Daneben verweist das redende Herz auf das körperliche Symptom des hohen Pulsschlags beim Verliebtsein.

Aktion des Herzens – Bas	Cha ⁴⁵² und Nef ⁴⁵³	Liebeslieder	L ⁴⁵⁴
Stillstand – Bewegung	- <i>hwsi jb=j</i> „Rühre dich, mein Herz!“ (Nef, vs. 20) - <i>ʕhʕ=k</i> „du sollst aufstehen gegen das, was vor dir ist (d. h. was dir bevorsteht)!“ (Nef, vs. 22)“	- <i>hmsi</i> „Verweile!“ (L4) - <i>jmi=k-jfd</i> „Du sollst nicht rasen!“ (L4) - <i>m-h.t{=k}<=j></i> „(Bleib) in meinem Leib!“ (L30)	/
Schweigen – Sprechen	- <i>gr m jwh</i> „Schweigen wäre Überschwemmung“ ⁴⁵⁵ (Nef, vs. 20) - <i>mj m jb=j mdwi=j n=k /</i> „Komm, mein Herz, damit ich zu dir spreche.“ (Cha, vs. 1) - <i>whʕ=k n=j n3 n.tj ht t3 /</i> „Du sollst mir das, was in der Welt geschieht, deuten.“ (Cha, vs. 1)	- <i>kb</i> „Sei ruhig!“ (L4) - <i>hr=f-n=j</i> „es (= Herz) sagt zu mir“ (L4) - <i>dd=k jrm-h3.tj=k</i> „du sprachst mit deinem Herzen“ (L14)	- <i>jw wpi.n n=j b3=j r3=f wsb=f dd.t.n=j</i> ⁴⁵⁶ „Da öffnete mein Ba mir gegenüber seinen Mund, wobei er auf das, was ich gesagt hatte, antwortete.“ (L, 55 f.)
	/	Rede des Herzens: - <i>m-jri-ʕhʕ (r)-ph=j hnw<=f></i> „Halte nicht an, damit ich seinen Wohnort erreiche!“ (L4) - <i>m-s3=st {n=j}-knjw=st</i> „(Sei) hinter ihr her! Umarme sie!“ (L14)	Rede des Ba: - <i>sms hrw nfr smh mh</i> „Strebe nach einem schönen Tag und vergiss den Kummer!“ (L, 68)
Standhaftigkeit	- <i>m wrd</i> „ <u>Ermatte nicht!</u> “ (Nef, vs. 21)	- <i>smn-tj</i> „Bleibe fest!“ (L4)	/
Torheit (<i>wh3</i>)	/	- <i>m-jri-n=j p3y=j-h3.tj wh3</i> „Begehe mir, mein Herz, keine Torheit!“ (L4)	- <i>b3=j wh3(.w) r sdh 3h.w hr ʕnh</i> „Mein Ba ist töricht bzgl. der Geringschätzung der

⁴⁵¹ Für weitere Kontraste zwischen den Liebesliedern und Klagen s. III. 2.2 Pessimistische Literatur.

⁴⁵² tBM EA 5645.

⁴⁵³ pPetersburg 1116B.

⁴⁵⁴ pAmherst 3 + pBerlin P 3024 (Zeilenzählung nach: pBerlin P 3024).

⁴⁵⁵ Wie genau diese Passage zu übersetzen ist, bleibt unklar. Aufgrund des Kontexts kann sie dahin gedeutet werden, dass das Schweigen verwerflich wäre.

⁴⁵⁶ Zu dieser Redeeinleitung s. III. 5 Rangstreit.

			<i>Sorgen über das (Fort)leben.</i> “ (L, 18 f.)
Falsch handelnd (<i>thj</i>)	/	- <i>m-rdi.t-dd-n3-rm̄.w-r=j</i> </> <i>s.t-th.tj m-mry(.t)</i> / „Lass die Leute von mir nicht sagen: </> „Die Frau ist durch Liebe falsch handelnd.“ /“ (L4)	- <i>b3=j hr thi.t=j</i> „Mein Ba führt mich falsch“ (L, 11)

Abb. 6: Inhalte der Gespräche mit dem Herzen im Vergleich

Wie zu erwarten und ohne alle Belege des Herzens in den Liebesliedern einzeln auflisten zu müssen, zeigt sich, dass auf das Herz als Sitz des Verstandes und der Gefühle oft referiert wird, während nur wenige Belege das Herz in Bezug auf Charaktereigenschaften nennen. Hervorstechend ist, dass das Herz in einigen Texten personifiziert wurde und als Partner des/der Besitzer/in auftritt. Daneben fungiert es als *Pars pro toto* für die gesamte Person.

Vorrangig findet das Herz als Marker des Gemütszustandes bzw. der Emotionen der Liebenden Verwendung. Dabei wird auf das Herz als körperliches Organ zurückgegriffen, das krank werden und genesen kann. Das Erfassen des Herzens (*jt̄i j̄b*) bildet den zentralen Aspekt. In einigen Liebesliedern wird diese Ergreifung mit dem Bild des Tierfangs beschrieben, auf das untenstehend näher eingegangen wird.

2.6 Jagd

Zu den relevantesten Themenbereichen gehört der Fisch- und Vogelfang, der mit der häufigen Nennung von Vögeln und Fischen korreliert. Daneben finden Utensilien für die Jagd Erwähnung. Im Folgenden sind die entsprechenden Passagen aufgelistet und kurz erläutert:

L13: Die *sn.t* wird mit einer Rinderzüchterin verglichen, die mit ihren Haaren den Geliebten einfängt. Nicht durch Zug am Seil, sondern durch den Ausdruck ihrer Augen wird der Mann herangezogen, um dann mit den Schenkeln anstelle des Stricks gefesselt zu werden. Zum Brandmarken dient ihr Siegel. (*h3^c jnr.w* (2) „Werfen des Lassos“, *3b* „brandmarken“).

L20: Der obere Kopfbereich der *sn.t* wird als Vogelfalle ausgedeutet, in der sich der Mann, der sich mit einer Gans vergleicht, verfängt. (*ph3 n mrw{.t}* (2) „Vogelfalle aus Zedern“; *w^cwy(.t)* (1) „[ein Wurm] = hier: Köder“).

L26: Die Schönheit der Frau wird mit dem Marschland (*mš3*) in Bezug gesetzt. In dieser Landschaft stellt sie eine Falle auf, in der sich ein aus Punt kommender Vogel verfängt und den sie mit ihrem Geliebten befreien möchte. Der Text ist so gestaltet, dass erst der Vogel als mit Myrrhe gesalbt beschrieben wird und zum Ende hin der ersehnte Liebste als der mit Myrrhe Gesalbte erscheint. Durch dieses metaphorische Spiel wird der Liebhaber mit dem Vogel in Verbindung gebracht. Sowohl der Vogel als auch der Mann sollen durch das Rufen der Frau angelockt werden und in ihre Falle gehen. (*grg ph3* (2) „Aufstellen der Vogelfalle“; *t̄b* (1) „Vogelkäfig(?)“; *skk.t* (= *s3k*)(?) (1) „Matte“; *w^cwy(.t)* (1) „[ein Wurm] = hier: Köder“).

L27: Die Frau hat eine Falle aufgestellt, in die eine Gans hineingerät. Die Frau ist allerdings nicht in der Lage, den Vogel zu lösen, und lässt ihn daher durch das Öffnen des Netzes wieder frei. Grund für ihre Verwirrung ist ihr Geliebter, von dem sie sich ergriffen und zu ihm

hingezogen fühlt. ($w^cwy(.t)$ (1) „ein Wurm = hier: Köder“; $sn.w$ (1) „Netz“; $grg\ ph^3$ (1) „Aufstellen der Vogelfalle“).

L67/L68: Die Frau sehnt sich danach, sich in einen wh^c („Fisch-und Vogelfänger“) zu verwandeln, damit sie den Geliebten wie einen Fisch bzw. einen Vogel fangen kann:

$wr\check{s}=j-hr-\{grg\}-<grg>=f\ mj-3pd.w </>$

$h(3)m=f[\dots] mj-rm.w /$

$di[=f]-[jry=j]-hpr.j=j\ m-\{^c h.wtj\}-<wh^c> /$

„Ich will den Tag verbringen, ihn wie ihn wie Vögel zu jagen </>

(und) ihn wie Fische zu fangen [...]

Er möge veranlassen, dass ich mich in einen Fisch-und Vogelfänger verwandle.“

L10: Der Geliebte soll zur Frau eilen. Dafür wird das Bild einer gejagten Gazelle verwendet.

L66: nw (1) „Jäger; Späher“ und rsf (1) „Fang (von Vögeln und Fischen)“ werden in innerhalb eines zerstörten Kontexts erwähnt.

L72: Die Stimmen der $wh^c.w$ sollen gehört werden.

Den obigen Textstellen ist zu entnehmen, dass lediglich die Frau als Jägerin auftritt, indem sie Fallen aufstellt oder selbst als Falle agiert, wohingegen der Liebste metaphorisch als das gefangene Tier ausgedeutet wird. Das Motiv der Frau als Fallenstellerin ist auch aus anderen Quellen bekannt und kann bis zu den Sargtexten zurückverfolgt werden. In CT V 292–317 und 319 geht die Gefahr für den Verstorbenen von den Verführungsversuchen zweier weiblicher dämonischer Vogelwesen mit der Bezeichnung $mr(r)w.tj$ aus. Die $mr(r)w.tj$, die wohl mit „Geliebte“ bzw. „Liebende“ zu übersetzen sind, tragen Beinamen, deren Determinierung mit dem Phallus auf die geschlechtliche Seite dieser Dämonen verweist.⁴⁵⁷ Der Tote schützt sich vor ihnen, um nicht ergriffen, d. h. verführt, zu werden, was hier mit einer zerstörerischen Absicht gleichgesetzt wird. Dies gelingt ihm u. a. dadurch, dass er nicht auf ihre Forderungen eingeht und ihre Freundlichkeit nicht beachtet.⁴⁵⁸ Ein wesentlicher Faktor für den Schutz vor diesen weiblichen Wesen ist zudem ihr Nichtansehen, damit die Liebe nicht in das Herz gegeben werden kann.⁴⁵⁹ Gerade die visuelle Wahrnehmung ist ein häufiges Thema in den Liebesliedern und führt zum Liebesverlangen.⁴⁶⁰

Der schädigende Einfluss auf den Verstorbenen gelingt den $mr(r)w.tj$ u. a. durch das Aufstellen von Fallen. Die hier auftretende negative Denotation der Frau als Fallenstellerin tritt ebenfalls in der „Lehre des Ani“ auf.⁴⁶¹ Ferner wird in diesem Textabschnitt wie in den Liebesliedern

⁴⁵⁷ Zu den $mr(r)w.tj$ s. GUGLIELMI 1991, 153–173 und Anhang 274–307; vgl. auch II. 2.4.5 Magisch-medizinische Betrachtungsweise.

⁴⁵⁸ 295a (Spell 440 (293a–296f)): $dbh.w=t\ n=n\ n$ „Eure Bitten gehören euch.“ 307b (Spell 443 (303a–310i)): $dd.tj\ mrw.t=sn\ r\ jb.w\ m33\ sn$ „die, die Liebe zu ihnen in die Herzen derer geben, die sie erblicken“ (Var. B2C); 310f (Spell 443 (303a–310i)): $jw\ jb=j\ m\ mk\ sw\ ds=f$ „Mein Herz schützt sich selbst.“

⁴⁵⁹ 296a (Spell 440 (293a–296f)): $jw\ jr.tj=j\ m\ s\ n\ s\ snw$ „Meine Augen wenden sich ab wegen der Lotospflanzen.“ 310d–e (Spell 443 (303a–310i)): $jw\ jr.tj=j\ n=j\ mn.tj\ m\ hnt=j$ „Meine Augen sind bei mir festgemacht im Gesicht.“

⁴⁶⁰ So z. B. in L2: $sn\ hr-st3h-jb=j\ m-hrw\ \{.w\}=f / di=f-t3y\ \{.tj\}-\{n\}-\{w\}j\ h3y.t /$ „Der Liebste verwirrt mein Herz mit seiner Stimme. / Er bewirkt, dass mich Krankheit ergreift.“ L6: $gm\ \{.w\}=j-3=f\ wn(.w) / sn-^c h^c(.w)\ r-gs.wj-mw.t=f / \dots / mrw.t=f\ hr-jti.t-jb\ \text{?}\ n-hnd(.t)-nb.t\ hr-w3.t /$ „Ich fand seine Tür offen. / Der Liebste stand neben seiner Mutter. / ... / Die Liebe zu ihm ergriff das Herz / von jeder, die auf dem Weg war.“

⁴⁶¹ S. III. 6 Lehren.

sowohl der Vergleich eines fliegenden Vogels für das Nachgehen der Wünsche verwendet, als auch die Vögel mit Kopulation in Beziehung gebracht.⁴⁶² Ein weiteres Beispiel aus der Zeit Amenhotep's III. macht deutlich, dass das sexuelle Benehmen des Mannes bereits vor dem Neuen Reich mit dem Verhalten von Vögeln in Verbindung gebracht wurde. Im Grab des Gaufürsten *Jtj-jb(-jkr)* treten neben Bilddipinti, Auszügen einiger Literaturwerke, Schreibübungen und religiös motivierten Besucherinschriften, zwei Dipinti à zwei Zeilen auf. Diese beiden Texte, die sich auf der Nordhälfte der Westwand befinden, korrelieren dabei mit der Originaldekoration, bei der es sich um die Darstellung einer Kranichfütterung handelt:

Dipinto 1:

sh3 Mn hr nk d3d3(.t) p3 prj-^c-jb [...] und *sh3 Mn hr nk tmhyw.t p3 [...]*

„Schreiber Men verkehrt sexuell mit einer Lüsternen(?), der Held [...]“ und „Schreiber Men verkehrt sexuell mit einer Libyerin, der [...]“

Dipinto 2:

sh3 h^c-m-w3s.t hr [nk] [...] und *sh3 h3-m-w3s.t hr [nk] tmhyw.t*

„Schreiber Chaemwaset verkehrt sexuell [...]“ und „Schreiber Chaemwaset verkehrt sexuell mit einer Libyerin.“⁴⁶³

Das mit dem Phallus-Determinativ verwendete Verb *nk* wurde über die ausgestreckten Häse der flatternden und schreienden Kraniche geschrieben. Wie aus den Liebesliedern deutlich wird, zeigt auch dieses Beispiel, dass die Schreiber der damaligen Zeit Freude am Umgang mit Assoziationen hatten.

Während der fliegende Vogel als Symbol für Freiheit galt und das Flattern der Vögel mit sexueller Lust verbunden wurde, ist sein Einfangen Zeichen seiner Unfreiheit und Unterwerfung der Macht, die vom Ergreifenden ausgeht. Das von der *sn.t* ausgehende Fallenstellen ist daher in dem Sinne zu verstehen, dass der unstete Geliebte gebändigt und unter ihren Einfluss gestellt werden soll. Die Darstellung der Frau als Falle versinnbildlicht dabei das Gefühl der Ergriffenheit (*jtj jb*) durch die Liebe.

Die Metapher eines gepackten Vogels als Beschreibung einer gefühlten Ergriffenheit findet in pTurin CGT 15374 Erwähnung. Innerhalb des hier dargestellten Syrienfeldzugs Thutmosis' III. wird ein Feind dieses Königs mit einem an den Flügeln gepackten (*dnh*) Vogel verglichen, der sich in den Händen eines Vogelfängers (*wh^c*) befindet und nicht zu flüchten vermag.⁴⁶⁴ Diese Stelle hat eine Parallele in pAnastasi V, in der die gesellschaftliche Nichtakzeptanz und die

⁴⁶² Zu der in der Spätzeit belegten verbalen Nuance „vögeln im Sinne von begatten“ von *3pd* und zur Verbindung von *p3i* „fliegen“ mit *p3i* „begatten“ s. III. 4.3.2 Wortspiele.

⁴⁶³ Transkription und Übersetzung lehnen sich an VERHOEVEN 2009, 435 und 439 an.

⁴⁶⁴ *gm[i=j sw m]j 3pd{.w} [d]nh.w / m dr.t wh^c [b]w rh=f sš{t3}.t=f / „Ich fand ihn wie einen (an den Flügeln) gepackten Vogel / in der Hand eines Vogelfängers. Nicht konnte er sich ausbreiten.“ (rt. II.1). Zur Lesung von *sš* anstelle von *sšt3* „sich verbergen“ s. FISCHER-ELFERT 1999, 81 f.*

fehlende Bewegungsfreiheit des Heißen (*šmw*) durch die Metapher des gepackten Vogels dargestellt werden.⁴⁶⁵

Die Schreiber der Liebeslieder griffen demnach auf gängige Metaphern zurück, um das Konzept der gefühlten Ergriffenheit durch eine Person und die dadurch herbeigeführte verminderte Handlungsfreiheit darzustellen. Neben dieser metaphorischen Bedeutung verweist die Tätigkeit der Jagd auf die Natur als Aufenthaltsort, die eine wesentliche Rolle für das dargestellte Liebeskonzept spielt.⁴⁶⁶ In den Berufscharakteristiken und im „Lebensmüden“ werden die Arbeiten der Fisch- und Vogelfänger mit schlechten Bedingungen und als wenig nutzbringend beschrieben. Vor allem die Natur mit ihren Gefahren und ihrer Unbequemlichkeit, aber auch das mit Gestank verbundene Hantieren mit Fischen sowie die Ungewissheit über den Zeitpunkt des Niederlassens der Vögel werden hervorgehoben.⁴⁶⁷ Die negative Charakterisierung dieser Berufsgruppen wird allerdings in dem fragmentarischen Text mit der modernen Bezeichnung „The Pleasures of Fishing and Fowling“ aufgehoben, der wohl in das Ende der 18. Dynastie datiert. Hier werden das Fischen und das Jagen von Vögeln in den Sümpfen als erfreuliche Aktivitäten dargestellt, die nicht nur tags- sondern auch nachtsüber ausgeführt werden. Der Aufenthalt im Marschland wird in diesem Text nicht nur ersehnt, sondern gepriesen, indem es heißt:

jr wh^c tm pri r njw.t ^cnh=f m ^cd h3 wj m [...] [...] wn.w m 3b.yt jb=j m wnn njw.t=j pw sh.t [...] pw tp.j-š3 n [...] rmt.w 3b.y jb=j hnms.w=j wr[š][=j] m s.t snk.t[=j] [...] [m]h.t h^d t3 wš^c=j w3.y=j šmi=j ^c m s.t jb=j

„Was den Fisch- und Vogelfänger anbetrifft, der nicht zur Stadt hinausgeht: Er lebt vom Fett (d. h. Überfluss). Oh wäre ich doch [auf dem Land, dann würde ich machen], was mein Herz begehrt, als es war, dass meine Stadt (= Wohnort) das Marschland war und [...] der Anfang des Sumpflandes war! Nicht [wären fern] die Menschen, die mein Herz begehrt, meine Freunde. [Ich] würde den Tag am Ort [meiner] Sehnsucht verbrin[gen]! [...] Papyrus. [...] Wenn das Land hell wird: Ich möchte (etwas) essen, mich entfernen und nur zum Ort meines Herzens gehen.“⁴⁶⁸ (pMoskau o. Nr., B, IV.1–5)

An dieser Stelle, die das Marschland und die Stadt gegenüberstellt, wird deutlich, dass die Natur als Ort des Verlangens angesehen wird und ähnlich den Liebesliedern einen Gegenentwurf zum städtischen Leben bietet.⁴⁶⁹ Nur in der Natur können sich die Liebenden, von denen der Mann in dieser Umgebung u. a. wie in dem obigen Text mit *hnms* „Freund“ angesprochen wird, auch am Tage nahe sein und ihrem Herzen folgen. Daneben wünschen sie sich, zusammen in die Natur zu fliehen.

Ausschlaggebend für den vergnüglichen Charakter der Jagd ist, dass es sich dabei nicht um eine Pflicht der Nahrungsbeschaffung, sondern um eine Freizeitbeschäftigung handelt. Dieser Aspekt wird in „The Pleasures of Fishing and Fowling“ dadurch deutlich, dass sich die Jäger

⁴⁶⁵ *sw m 3pd dnh m dr.t rmt bw gmi=f^c j pwy.t* (pMoskau o. Nr., VII.9–VIII.1) „Er (= der Heiße) ist ein an den Flügeln gepackter Vogel in der Hand der Menschen. Nicht kennt er eine Stelle des Fliegens.“ Zu *šmw* in L44 s. II. 2.4.5 Magisch-medizinische Betrachtungsweise.

⁴⁶⁶ S. II. 2.7.2 Natur.

⁴⁶⁷ S. pSallier II, XX.1–XXI.5 („Lehre des Cheti“) und pAmherst 3 + pBerlin P 3024, 88–91 und 93–95 („Der Lebensmüde“; Zeilenzählung nach pBerlin P 3024).

⁴⁶⁸ Sinn der Ergänzungen nach CAMINOS 1956, 14.

⁴⁶⁹ So schon PARKINSON 2002, 230 f. bezüglich „The Pleasures of Fishing and Fowling“: „In Fishing and Fowling the marsh landscape represents an alternative world in part, reminiscent of the values attached to the pastoral world of western literature, and seems to exist for the pleasure of the elite“. S. auch II. 2.7 Handlungsort.

Essen mitgebracht haben und das Ausnehmen der Fische wie zuvor in den Berufscharakteristiken und im „Lebensmüden“ als unschön beschrieben wird. Auf die Jagd als Zeitvertreib im Papyrusdickicht zum Amusement weisen Abbildungen in Gräbern und die dazugehörigen Texte hin.⁴⁷⁰ Diese Situationen konnten in den Quellen mit dem Titel „Das Vergessenlassen des Herzens“⁴⁷¹ bezeichnet werden, der auch für die Kennzeichnung der Liebeslieder Verwendung fand. Der Aspekt der Vergnügung findet seine Entsprechung in den Darstellungen der Liebenden, die sich in der Natur bewegen und sich einen *hrw nfr* „schönen Tag“ machen. Auffällig ist dabei, dass die Frauen zwar in den Liebesliedern fischend und Vögel jagend dargestellt werden, diese Verrichtungen jedoch nach Ausweis der Grabszenen von Männern ausgeübt wurden.⁴⁷² Dabei konnten sie zwar von ihren Frauen, anderen Familienangehörigen und Dienern begleitet werden, die Frauen und Mädchen sind aber lediglich Zuschauer oder nehmen an der Jagd insofern teil, als sie auf die Beute zeigen und sprechend darauf hinweisen oder dem Jäger die Speere reichen.⁴⁷³ Daneben konnten sie Vögel halten, um andere anzulocken bzw. gefangene Tiere festzuhalten.⁴⁷⁴ Zumeist werden die Frauen mindestens eine Lotosblüte haltend, teilweise daran riechend und/oder den Grabherrn umarmend dargestellt. In „The Pleasures of Fishing and Fowling“ werden neben dem männlichen Hauptakteur und dessen männlichen Freunden zwar Frauen erwähnt, deren Rolle aufgrund der Textzerstörungen jedoch unklar ist. Direkt bei der Jagd agierende Frauen werden m. W. nur im Grab des Uchhotep, Sohn des Uchhotep in Meir aus der Zeit Sesostris’ II. und Sesostris’ III. abgebildet.⁴⁷⁵ Neben dem Grabherrn sind sie mit dem Vogel- und Fischfang beschäftigt, indem sie im Dickicht warten und das Vogelnetz zuziehen. Zudem sind nur Frauen auf mit Fischen beladenen Schiffen zu sehen, die mit dessen Entladungen beschäftigt sind. Außerdem ist nach den Umzeichnungen BLACKMANS innerhalb eines zerstörten Bereichs der Schiffsszenen die Andeutung einer Frau zu erkennen, die einen Speer in den Händen hält. Neben festlicher Gewandung sind einige Frauen wie sonst nur Männer lediglich mit einem Schurz bekleidet.⁴⁷⁶ Die ungewöhnliche Bekleidung weist auf die Übertragung einer männlichen Beschäftigung auf Frauen hin. Den Grund für diese Frauenpräsenz sieht STAEHELIN in dem Ziel, das hathorische Ambiente aufgrund der engen Beziehung zwischen Uchhotep und der Göttin Hathor, der Herrin der Frauen (*nb.t hm.wt*) und Herrin des Sumpflandes, hervorzuheben.⁴⁷⁷

⁴⁷⁰ Z. B. sagt der Vorsteher der Vogelteiche des Vergnügens *shmh-jb* in Urk. IV, 1587.15–19 über den König, dass er sich beim Fahren über die Seen und beim Jagen der Fische und Vögel erfreute (*sd3 hr=f; shmh <jb>=f*). Als Beleg dient auch der fragmentarische Text „The Sporting King“. Hier macht ein König, der das Epitheton *nb.tj whc* „Die beiden Herrinnen: Fisch- und Vogelfänger“ trägt, einen Ausflug in die Papyrusümpfe.

⁴⁷¹ Die Bedeutung von *shmh-jb* wird in Wb. IV, 253.1–5 mit „Erheiterung; Unterhaltung“ angegeben. *shmh* ist der z. T. reduplizierte Kausativ von *hm* „nicht wissen; negieren“. Es handelt sich demnach zunächst wörtlich um „das Vergessenlassen des Herzens“ im Sinne einer Ablenkung des Herzens; so schon GARDINER 1988, 591 und § 274.

⁴⁷² Für Belege s. DECKER – HERB 1994, 328–532.

⁴⁷³ DECKER – HERB 1994, 279 mit Anm. 40, in der sie auf Beispiele verweisen.

⁴⁷⁴ DECKER – HERB 1994, z. B. Nr. K 2.71; K 2.93; K. 2.98; K. 2.111; K 2.112; K 2.113; K 2.118; K 2.128 und K 2.172.

⁴⁷⁵ DECKER – HERB 1994 geben verschiedene Steinblöcke an, die Frauen beim Vogelfang zeigen. Es ist jedoch unsicher, ob das aus dem Alten Reich stammende Stück mit der Nummer K 2.90 die Grabherrin wirklich bei dieser Tätigkeit zeigt; vgl. bereits die Vermutung der beiden Autoren zu diesem Stück. Unter Nr. K 3.152 listen sie zwei Fragmente aus den Gebäuden von Amarna auf, die Frauen beim Vogelfang zeigen könnten.

⁴⁷⁶ So bereits STAEHELIN 1978, 79. S. BLACKMAN 1953, pls. XI; XIII; XIV (Vogelfang) und pls. XI (Fischfang) und pls. XI; XVIII (Schurz tragende Frauen). DECKER – HERB 1994, Nr. K 3.122.

⁴⁷⁷ Nicht nur sein Name mit der Schreibung des Hathorsymbols Uch (R16) bezieht sich auf Hathor, sondern auch seine Titel, die ihn als Priester der Hathor ausweisen. Zudem sind in den Abbildungen des Grabes hathorische

Während auch die sonstigen Fisch- und Vogelfangszene mit den Darstellungen des Papyrusdickichts und den gefangenen Tilapia-Fischen eine hathorische Komponente besitzen, verstärken die zahlreichen, teils halb nackten Frauen durch ihren direkten Kontakt mit diesen Symbolen den hathorischen Eindruck. Damit steht nicht die Realität im Vordergrund, worauf auch die feine Kleidung hindeutet, die nicht zu der harten Arbeit des Zuziehens der Vogelfalle im Versteck passt. DARNELL bezeichnet die im Grab des Uchhotep dargestellten Frauen als Prototypen der Vögel jagenden *sn.t* in den Liebesliedern,⁴⁷⁸ in denen die Göttin Hathor ebenfalls eine bedeutende Rolle spielt.

Einen weiteren Hinweis darauf, dass die Fisch- und Vogeljagd eine mit der Hathor verbundene Tätigkeit ist, bilden die als Kultobjekte zu deutenden Fangstöcke aus Fayence, die im Hathor-Tempel von Serabit el-Khadim gefunden wurden.⁴⁷⁹ Eine Verknüpfung zwischen Frauen, Fangnetzen, See (*š*), Vögeln und Hathor wird auch in der Ruderinnengeschichte des pWestcar hergestellt. Frauen, die noch kein Kind geboren haben, sollen auf dem Palastsee rudern, dessen schöne Vogelnester (*sš.w nfr.w*), Landschaft (*sh.wt nfr.w*) und Ufer (*hf33.t nfr.w*) hervorgehoben werden. Die rudern Frauen weisen einen Bezug zur Jagd insofern auf, als sie lediglich mit *ḳd.t*-Netzen bekleidet sind, die in Fisch- und Vogelszenen erwähnt werden. Der Bezug zur Hathor wird durch die Landschaft und durch die Attribute der Frauen besonders deutlich. Dazu gehört ein an den Haaren befestigter Fischanhänger, der aus anderen Quellen bekannt ist und entweder den Synodontis- oder den Tilapia-Fisch abbildet.⁴⁸⁰ Letztere Fischart, die in den Fischfangszene prominent ist und aufgespießt wird, steht nicht nur in Verbindung zu Re und ist ein Regenerationssymbol, sondern wird auch der Hathor zugeschrieben.⁴⁸¹ Gerade dieses Tier (*w3d*) wird von der *sn.t* in L48 gefischt und dem Geliebten entgegengebracht. Das Motiv der im Wasser schwimmenden und einen Tilapia in den Händen haltenden Frau findet sich bildlich auf einem Ostrakon aus Deir el-Medina⁴⁸². Hinzukommt die Abbildung von Schwimmerinnen zusammen mit Tilapia-Fischen, Lotosblüten, Vögeln und einer weiteren Fischart auf dem Goldhintergrund einer Schale. Bei den dargestellten Frauen wurden der Schmuck, ein Hüftgürtel sowie eine Perücke und der Schambereich angedeutet. Die Aufmachung erinnert stark an die Frauen im „Erotischen Papyrus Turin“, von denen einige noch die Hathorsymbole Spiegel und Sistrum haben.⁴⁸³ Auf der Abbildung der Schale, deren verwendetes Gold im Hinblick auf die Darstellung ein Zeichen des hathorischen Ambiente ist, packen zwei von den Fischen umgebene Frauen einen Vogel am Hals. Demnach wird das Vogelfangmotiv auch hier bildlich verarbeitet.⁴⁸⁴

Die genannten Quellen zeigen, dass der Fisch nicht nur im Totenglauben und als Nahrungsmittel eine Rolle spielte, sondern auch ein beliebtes Schmuckmotiv für Objekte war, dem eine

Elemente in Form von Hathorköpfen, Sistrum und Menits dargestellt. Dazu kommen die Frisuren der Frauen, die einen zu einer Locke gedrehten Zopf zeigen. Auch die gelben Diademe mit zwei Federn und der Fischanhänger im Haar sind ein Symbol der Hathor. S. dazu STAEHELIN 1978, 78 f.

⁴⁷⁸ DARNELL 2010, 129.

⁴⁷⁹ PETRIE 1906, fig. 144 [3].

⁴⁸⁰ Da der Anhänger nur bei jungen Mädchen gefunden wurde und dazu noch in Kombination mit anderen Hathorsymbolen vorkommt, hat STAEHELINs Deutung, in dem Fischanhänger auch ein Symbol dieser Göttin zu sehen, mehr für sich als BREWERS/FIREDMANs Annahme. Sie fassen den Anhänger als ein vor dem Ertrinken bewahrendes Amulett auf; s. STAEHELIN 1978, 82–84 und BREWER – FRIEDMAN 1989, 4.

⁴⁸¹ GAMER-WALLERT 1970, 110 f.

⁴⁸² oTurin Suppl. 9547; vgl. MANNICHE 1988, 139. Hier ist der Fisch unter der Schwimmerin abgebildet.

⁴⁸³ S. II. 4.5.2 Symbole.

⁴⁸⁴ Aus dem Grab des *Wn-dḳ3w-n-dḳ.t* in Tanis aus der 21. Dynastie; s. SAHRHAGE 1999, Taf. 20.

sinnliche Komponente zugesprochen werden kann.⁴⁸⁵ Gerade die Schale stellt für Liebeslieder typische Motive dar: leicht bekleidete, geschmückte und Vögel fangende Frauen, Lotosblumen, Gewässer als Aufenthaltsort und den Tilapia-Fisch. In L50 wird zudem der *w3d*-Fisch, der sich in seinem Teich (*m p3y=f mš3*) befindet, in Zusammenhang mit dem sich freuenden, an seinem Platz befindlichen Herzen (*hr mk.t=f*) des Liebenden gebracht.⁴⁸⁶ Zum einen wird das aufgrund von Gegenliebe erfreute Herz dem Barsch gegenübergestellt, sodass diesem Fisch wiederum eine Liebeskomponente zugeschrieben werden kann. Zum anderen steht der Platz des Herzens parallel zu einem Ort, bei dem es sich um ein Sumpfgebiet handelt,⁴⁸⁷ und verweist somit auf die in den Liebesliedern beliebte Wasserlandschaft.

Aus anderen Texten dieses Korpus geht noch mehrmals hervor, dass Fische eine Rolle spielen, wobei der allgemeine Terminus *rm.w* in zerstörten Kontexten auftritt. Die häufigen Belege sind dadurch erklärbar, dass sich die Liebenden gerne am Wasser aufhalten und der Fischfang eine beliebte Freizeitbeschäftigung war.

Insgesamt ist den Belegen zu entnehmen, dass die Jagd in den Liebesliedern auf verschiedene Aspekte hinweist. Die Frau als Fallenstellerin versinnbildlicht die Verführung des Mannes, dem durch seine Gleichsetzung mit einem Vogel sexuelle Begierde und der Drang nach Freiheit zugeschrieben werden. Der Ort der Jagd weist auf die Natur mit ihren sinnlichen, vergnüglichen Eigenschaften hin. Dabei sind mit den Handlungen der Frau hathorische Elemente verbunden.

2.7 Handlungsort

2.7.1 Urbane Landschaft

Der städtische Aufenthaltsort der Liebenden ist sehr stark mit äußeren und inneren Hindernissen verbunden, die ein Zusammensein der Liebenden unterbinden. Deshalb sind die Lieder, die dieser Gruppe zugeordnet werden, zum Großteil durch eine gegenwärtige oder bevorstehende Trennung gekennzeichnet. Das Wohlbefinden in Form von *ndm*, das die Liebenden in der Natur häufiger verspüren, tritt daher lediglich nur einmal auf. Dabei ist es jedoch dadurch charakterisiert, dass das angenehme Empfinden durch die Entzweiung ein Ende hat.⁴⁸⁸

Die inneren Widerstände sind durch das fehlende Interesse der geliebten Person gekennzeichnet. Zum einen ist es die Beendigung der gemeinsamen Zeit durch den Mann (L18, L32), zum anderen die Ablehnung des Geliebten durch die Frau (L11, L12, L16, L17), indem ihr Haus verschlossen ist. In diesem thematischen Komplex entspricht der äußere Abstand zugleich der inneren Distanz der/des Geliebten.

Daneben spielt die Öffentlichkeit als äußere Barriere eine bedeutende Rolle, die zu einer sehnächtigen und oftmals unerfüllten Liebe führt. So beugen die Familie (L6), die Nachbarn (L23)

⁴⁸⁵ Für weitere Beispiele s. DAMBACH – WALLERT 1966, 284–289 mit Beispielen und Abb. 6–11.

⁴⁸⁶ *h3.tj=j (hr)-wnf hr-mk.t=f mj-w3d{.w} m-p3y=f-mš3* „Mein Herz freut sich an seinem Platz wie ein Barsch in seinem Sumpf.“

⁴⁸⁷ Mit diesem Begriff wird in einigen Texten ein unreiner und olfaktorisch belasteter Bereich verbunden; s. FISCHER-ELFERT 2005, 103–105. Diese Gegend spielt jedoch auch in „The Pleasure of Fishing and Fowling“ eine Rolle. Wie hier in den Liebesliedern liegt der Fokus auf der natürlichen Umgebung.

⁴⁸⁸ L29: *šdh.w p3-ndm m-r3=j sw-mj-šh.wy n(.j)-3pd.w* „*šdh*-Wein, Süßes in meinem Munde: Es ist wie Vogelgalle.“ L31: *gmi.n=j-sn m-t3y=f-hnk.yt{=j} h3.tj[=j]-[nd]m(.w) m-h3.w* „In seinem Schlafgemach(?) fand ich den Liebsten. Mein Herz war im Übermaß froh.“ Jedoch kündigt eine Schwalbe in diesem Lied den Morgen und damit die Trennung der Liebenden an.

und Mehý mit seinem Gefolge⁴⁸⁹ (L3) ein Alleinsein der Liebenden vor. In L32 fand der Liebste eine andere Frau, sodass auch Rivalen und Rivalinnen ein Motiv darstellen. Außerdem werden soziale Vorgaben sichtbar, die das Verhalten von Männern und Frauen untereinander betreffen. Damit sich die Liebenden aufeinander zu bewegen dürfen, muss zunächst der Mann Initiative zeigen und sich mit der Mutter des Mädchens über das Liebesbegehren austauschen.⁴⁹⁰ Diese Regel macht sich auch in der Gestaltung des Wunsches, dass der geliebte Partner kommen möge, bemerkbar. Die Aufforderung des *sn*, aktiv zu werden und zu handeln, wurde meist direkt an ihn in Form von Imperativen (L2, L11, L12) gerichtet, während das erhoffte Erscheinen des Mädchens an ein Gebet (L22) geknüpft wurde. Die erhoffte Dynamik der *sn.t* ist oftmals mit dem Motiv der Krankheit verbunden worden (L4, L7, L23), da erst dieser unnatürliche Zustand das Zusammentreffen der Liebenden und die Aktivität des Mädchens auch im öffentlichen urbanen Bereich durch einen Krankenbesuch (L7, L23) erlaubte.⁴⁹¹ Ansonsten wird das dynamische Verhalten der Frau im urbanen Bereich immer gestoppt und ein Beisammensein verhindert, sei es die Familie, die neben dem geliebten Partner steht (L6), die bewusste Trennung (L18, L32), die verschlossene Tür (L16, L17) oder Mehý (L3), die die Distanz der Liebenden wahren.⁴⁹² Da die Texte dadurch geprägt sind, dass die Liebenden aufgrund der Öffentlichkeit eine räumliche Distanz wahren müssen, verwundert das häufig anzutreffende Lexem *gmi* nicht. Zehn Belege lassen sich in den Texten einem urbanen Setting zuweisen. Dabei ist *gmi* in den meisten Fällen intentional im Sinne von Suchen und Finden der geliebten Person zu verstehen. Die Handlung des Schauens an sich wird im Vergleich zu den Texten, in denen die Handlung in der Natur zu verorten ist, viel häufiger durch *m33* anstelle von *ptr* ausgedrückt. Durch die Wahl dieses Archaismus weisen sie einen poetischeren Stil auf. Die anderen Arten der intentionalen visuellen Wahrnehmung (*nw*, *gg* und *gmh*) sind auf den urbanen Bereich beschränkt.⁴⁹³ Die Liebenden drücken hier ihr Interesse und Liebesverlangen durch das Anblicken und Ankommen aus, nachdem sie das Gegenüber gefunden haben. Zudem nehmen sie die Person an sich und ihr Begehren dadurch wahr.

Das Liebesglück konnte in vielen Fällen nicht von den Liebenden selbst herbeigeführt werden, sondern bedurfte der Mithilfe und des Mitwissens Dritter. Ein Merkmal des urbanen Bereichs

⁴⁸⁹ Schon MATHIEU 1996, 155 f. weist die Ansicht zurück, dass es sich bei Mehý um einen Helfer der Liebenden handeln würde. Vielmehr verhindert er durch sein Erscheinen die erhoffte Zusammenkunft der Liebenden. DUQUESNE 1998, 139 interpretiert diese Stelle dahingehend, dass der liebende Mann beim Anblick Mehýs die Geliebte vergisst und in Mehýs Gefolge eintreten möchte. M. E. stellt Mehý eine ranghöhere Person dar (s. Anm. 831), an der der Mann nicht ohne Weiteres vorbeigehen kann. Er hat bestimmte soziale Regeln einzuhalten und ist sich über sein Vorgehen aufgrund seines inneren Drangs, zur Geliebten zu eilen, unsicher. MATHIEUS Identifizierung des Mehý als *k3p tp.t* „nuersery royale“ (MATHIEU 1996, 156) ist jedoch fragwürdig. Vgl. dazu den Kommentar von POPKO, in: TLA zu dieser Stelle und DUQUESNE 1998, 139, n. 24. Die anderen Stellen, in denen Mehý genannt wird, sind leider zu sehr zerstört, um den Einfluss dieser Person deutlich herausstellen zu können.

⁴⁹⁰ S. auch die Ausführungen von MATHIEU 1996, 153. Er gibt als zweiten Schritt an, dass sich nur der Mann nach der Unterredung mit der Mutter zur Liebsten begeben konnte. L6 macht aber deutlich, dass dies von beiden Seiten aus möglich war. Hier bittet die Liebende Hathor, die Mutter von ihrer Liebe in Kenntnis zu setzen, damit die Mutter in ihrer Sache zum geliebten Mann geht. Danach würde sie ihn öffentlich küssen und ihre Liebe alle Leute wissen lassen. Für weitere Dokumente aus Deir el-Medina, die ein Eingreifen der Mutter in die Liebesbeziehung darstellen, s. LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 69, n. 124.

⁴⁹¹ Ansätze zur Ausarbeitung des Themas der Dynamik und Statik finden sich schon bei MATHIEU 1996, 157 f. Allerdings unterteilt er die Texte noch nicht nach den verschiedenen Handlungsorten. Im Gegensatz zu seiner Auflistung wurde in der Spalte „souhait que le frère soit dynamique“ noch L14 (nach MATHIEU 1996 CBr^o XVII.3–4) aufgelistet. Hier soll sich der Liebende von seinem Herzen aus der Geliebten nähern.

⁴⁹² S. Anh. 2: Liebesauffassung in Abhängigkeit des Handlungsorts.

⁴⁹³ S. II. 2.3.2 Visuell.

liegt nun gerade darin, dass andere Menschen von der Liebe erfahren sollen. So soll der/die Angebetete vor anderen Leuten geküsst werden, damit andere von den Gefühlen wissen (ϵm) (L6).⁴⁹⁴ Ferner sollen sich die Verwandten und die Eltern des Mädchens über das Kommen des Geliebten freuen (L2). Auch ein Bote wurde in die Liebesbeziehung integriert (L32), um der Liebenden vom Ende der Beziehung und dem neuen Liebesglück des Liebsten zu berichten. Eine Möglichkeit des Mannes, der geliebten Frau im Alltag ohne das Wissen der Öffentlichkeit um seine Liebe nah zu sein, bestand in seiner Verwandlung. In mehreren Liedern wünscht er sich etwas zu sein, das sich nicht nur mit einer städtischen Lebenseinstellung, sondern auch mit der Liebsten in Beziehung setzen lässt. So will er sich in eine Dienerin, einen Wäscher, einen Pförtner sowie in ein Siegel oder einen Spiegel (L24, L53, L54, L55, L56) verwandeln. Bei dieser Art der Annäherung wird dem Mann allerdings eine sexuelle Vereinigung verwehrt. Er gibt sich mit dem Gedanken zufrieden, ihr nah zu sein und zu dienen.⁴⁹⁵ Eine andere Form der Mitwisserschaft bilden die Lieder, in denen der Mann aufgefordert wird, den Hausriegel der Geliebten zu öffnen, damit die erhoffte körperliche Vereinigung zustande kommt. Den drei Texten (L11, L12, L17), die dieses Motiv behandeln, ist gemeinsam, dass sie einen außerhalb der Liebesbeziehung stehenden Sprecher aufweisen und dass die geäußerten sexuellen Andeutungen sehr stark mit dem Haus verbunden sind. Ein ähnlicher Sprecherwechsel ist in L51 feststellbar, in dem ein Dritter Anweisungen für das Zurechtmachen des Bettes gibt. Für ein Stelldichein bildet das Schlafzimmer für die Liebenden nämlich die einzige Gelegenheit innerhalb des urbanen Bereichs, ungestört beieinander zu sein (L17, L18, L31, L52; vgl. *sn hn^c sn.t*).⁴⁹⁶ Allerdings spielt hierbei nicht nur die räumliche, sondern auch die zeitliche Begrenzung eine Rolle. Nicht die Uneingeschränktheit und die Liebesnacht werden in Einzelheiten thematisiert, sondern der Anbruch des Tages und damit die Trennung. Nur die nächtliche Zeit können die Liebenden zusammen verbringen. Die Öffentlichkeit wird zwar situationsbedingt durch die Dunkelheit der Nacht und den privaten Raum, das Schlafzimmer der/s Geliebten, ausgeschlossen, jedoch nicht negiert. Bei Tagesanbruch erscheinen wieder die Werte der Gesellschaft und die alltäglichen Pflichten, sodass die Liebenden zur Trennung gezwungen werden. Der Konflikt zwischen den eigenen Gefühlen und den gesellschaftlichen Vorgaben ist auch hier nicht aufgehoben. Demnach wird auch die Schwalbe (L31), die den Morgen ankündigt, und die zu Ende gehende Nacht (L74) gerügt. Während die Schwalbe als ein Marker der Natur mit der Trennung verbunden ist, wurde die Natur in L74 als eine Möglichkeit des Zusammensins angesehen. Der Mann wünscht sich mit seiner Liebsten in die Berge zu fliehen. Dagegen

⁴⁹⁴ L6: *snny*<=j>-sw m-b3h-n3y=f-jrj.w / ... / ršw{.t}=j n-p3y=sn- ϵm / r-dd-tw=k rh-wj / „Ich will ihn in Gegenwart seiner Gefährten küssen. / ... / Ich würde mich wegen ihres Wissens freuen, / dass du mich kennst. /“ rh kann auch im Sinne von „sexuell erkennen“ (Wb. II, 446.8) verstanden werden. Die Dritten sollen somit nicht nur von den Gefühlen erfahren, sondern auch von ihrer geschlechtlichen Vereinigung wissen. Des Weiteren vgl. L70, das einen nichtmarkierten Handlungsort aufweist: *jw=j(r)-snn[=st] m-b3h-{wn}-bw-nb $\epsilon m=w-p3y=j-mrw.t[=st]$* „Ich werde sie vor allen Leuten küssen. Sie sollen von meiner Liebe zu ihr erfahren.“

⁴⁹⁵ Ähnlichkeiten weisen diese Texte mit dem Minnedienst bzw. Frauendienst der Hohen Minne auf, der darauf abzielt, sich ganz der Frau hinzugeben und ihr zu dienen. Allerdings wurde in den altägyptischen Liebesliedern das Konzept des ständigen Werbens zur Erlangung von gesellschaftlichem Ansehen nicht ausgearbeitet. Vielmehr steht das Dienen hier in Verbindung mit dem Wunsch nach körperlicher Nähe und der sinnlichen Wahrnehmung der geliebten Person.

⁴⁹⁶ Dabei wird ein Haus implizit dargestellt, das die Möglichkeit eines privaten Zimmers mit einem Bett einschließt. In den Häusern von Deir el-Medina konnten keine Schlafräume (*hnky.t*) archäologisch ausfindig gemacht werden. Aufgrund des beengten Platzangebots ist eine multifunktionale Verwendung der Räume denkbar. In größeren Häusern andernorts konnten dagegen solche separaten Plätze nachgewiesen werden (s. KLEINKE 2007, 28–31). Daraus lässt sich in den Liebesliedern auf sozial Höherstehende schließen.

ist er in L22 auf dem Wasser in Richtung Memphis unterwegs, um eine Nacht mit der Geliebten bei Ptah zu erbitten. Deutlich wird die Verbindung zwischen urbaner Umgebung und Nacht. Der Nacht als Zeit der Liebe wird vor allem in dieser Gruppe eine privilegierte Stellung zugeschrieben. Ansatzweise wird jedoch auch schon dieser Bereich mit einer Liebesvorstellung verbunden, die zeitlich nicht begrenzt ist. Dabei ist das dauerhafte Beisammensein vor allem auf die Texte beschränkt, die eine gewünschte Verwandlung der liebenden Personen thematisieren (L55, L56). Den Liebenden werden somit eine anerkannte Beziehung und die damit verbundene körperliche Vereinigung verwehrt. Hinzu tritt in den hier eingeordneten Texten das Treuethema. Bei den von MATHIEU aufgeführten Beispielen scheint jedoch nur eines diesen Aspekt wirklich herauszustellen.⁴⁹⁷ In L31 versichern sich die Liebenden gegenseitig, sich nicht mehr voneinander zu entfernen. Dabei wird die Zusammengehörigkeit durch das gegenseitige Halten an den Händen zusätzlich verstärkt:

$dd=n-nn-jw=j-r-w3i(.t)=j$
 $jw-dr.t=j\ m-dj-dr.t\{=j\}<=t>$

„Wir sagten (zueinander): „Ich werde mich nicht entfernen, während meine Hand in deiner Hand ist.“

Der Wunsch nach ewiger Liebe wird in der urbanen wie in der nichtmarkierten Umgebung durch ein Vokabular verstärkt, das mit der Institution der Ehe in Verbindung gebracht werden kann.⁴⁹⁸ Allerdings wird in den Liebesliedern nicht ausgesagt, dass die Liebenden ehelich miteinander verbunden sind. Vielmehr deutet das verwendete Vokabular darauf hin, dass die hier geäußerte Einstellung zur Liebe ähnlich der zu einer Ehe ist: Das Beisammensein soll zeitlich als auch räumlich unbeschränkt sein. Dies steht im starken Kontrast zu den Texten, in denen die Liebenden sich innerhalb einer kultivierten Landschaft aufhalten. Hierbei wird in den meisten Fällen ein schöner Tag verbracht. So werden *wrš* „einen Tag verbringen; verweilen“ und *hrw nfr* „ein schöner Tag“ innerhalb des städtischen Milieus nicht genannt. Durchaus werden einige Male die zum Konzept des schönen Tages zugehörigen Aspekte, nämlich das Vergnügen, das Bier, die Reise und das Angenehme, thematisiert. Dabei fällt auf, dass sie im urbanen Bereich immer auf das Zusammensein der Liebenden im Schlafzimmer bzw. auf das Eindringen in das Haus der Geliebten beschränkt sind, da sich nur hier die ungestörte Zweisamkeit erfüllt. Alkoholische Getränke und Trunkenheit treten somit nur in Verbindung mit der körperlichen Interaktion der Liebenden auf. Ferner ist in dieser Kategorie *sd3.y-hr* nur einmal belegt, wobei die vergnügliche Stimmung jedoch nicht als erfüllt dargestellt wird und dadurch Klage auslöst. Dieser klagend-sehnsüchtige Ton sowie der auffordernde Charakter ist ein Merkmal dieser Gruppe. Die Haltung wird dadurch verstärkt, dass die Dynamik der Liebenden in diesen Texten eingeschränkt ist. Vor allem die Inaktivität des Mädchens wird deutlich. So wird hier ihre Bewegung insgesamt in Bezug auf den Geliebten nur halb so oft thematisiert wie das dynamische Verhalten des *sn*. Im urbanen Bereich wird das Hingehen der *sn.t* zu ihrem Liebsten lediglich zweimal angesprochen (L6, L31), wobei sich einerseits das gewünschte Zusammensein

⁴⁹⁷ MATHIEU 1996, 158. In seinen drei anderen genannten Belegen wird lediglich der Wunsch nach dem Zusammensein ausgedrückt: L28: *nm-w3i=j r-nfr.w=k* „Nicht will ich von deiner Schönheit fern sein.“ L58: *jry[=j]-hb.w n-ntr-j:di{=s}-tm=st-w3y-gr* „Ich will auch Feste feiern für die Gottheit, die sie nicht fern sein ließ.“ Im letzten Beispiel wird gerade die Tatsache hervorgehoben, dass die Liebenden nebeneinanderliegen und damit die Trennung überwunden haben. Ein Treueversprechen ist hier nicht eingebunden: L66: ... *jw=j-r-gs=f bw-w3j[=f]-[r=j]* „... , wenn ich an seiner Seite bin. Er ist nicht fern von mir.“

⁴⁹⁸ S. II. 2.8 Rechtliche Aspekte.

aufgrund der Zuschauer nicht einstellt und sich andererseits die Zusammenkunft auf das Schlafzimmer beschränkt. Im Gegensatz dazu ist das dynamische Verhalten der Liebenden in der Natur ungleich oft belegt. Dort konnten sie sich demnach frei bewegen und ohne Hindernisse zur geliebten Person gelangen und voneinandergehen.⁴⁹⁹ Es ist damit nicht verwunderlich, dass die Motive der Flucht und der Reise in die Natur einen Teil der ägyptischen Liebeslieder ausmachen.

Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zu den Texten mit einem anderen Handlungsort besteht des Weiteren darin, dass die Nacht im Vordergrund steht, da die Tageszeit stark von der Öffentlichkeit geprägt ist. Wenn auf den Tag (*hrw*) angespielt wird, dann bezieht sich dies auf die zeitliche Länge der Trennung (L3, L7) oder ist durch den Aufbruch des Mannes gekennzeichnet (L18). Lediglich die Verwandlung des Mannes ermöglicht das gemeinsame Zubringen eines Tages (L55).

Ebenfalls unterscheidet sich diese Textgruppe von den anderen durch die Ansprache des *sn* und der *sn.t* als *hn.wt* „die Herrin“ bzw. *msi n(.j) p3 (j)m(.j)-r(3) njw.t* „Sohn des Vorstehers der Stadt“ und *p3y=j ʕ3* „mein Großer“. Außerdem wird in Bezug auf die Liebste der Begriff *nb.t* verwendet, der mit dem Hausgrundriss determiniert wurde und damit auf die mehrfach belegte Metapher der Frau als Haus abzielt.⁵⁰⁰ Der Ausdruck erinnert jedoch auch an die Bezeichnung *nb.t pr* „Herrin des Hauses“ und spielt damit auf den urbanen Bereich an.

Insgesamt lassen die Anreden auf eine höhere soziale Stellung der geliebten Person schließen. Zudem wird auf das Herr-Diener-Konzept angespielt. Durch die Verwandlung ordnet sich der Liebende nicht nur unter, sondern bezeichnet sich sogar als Eigentum der Frau. Diese Herrschaftsübernahme ist auch von der in den Texten häufig vorkommenden Handlung des Ergreifens des Herzens (*jtj jb*) geprägt.⁵⁰¹

Die körperliche Beziehung, die in diesen Liedern im Vordergrund steht, wird zum einen nur indirekt durch Verschleierungen dargestellt, zum anderen werden die Wünsche nach den Berührungen (z. B. *htp; knj; gmgm*) explizit genannt.

2.7.2 Natur

Neben dem privaten häuslichen Raum haben sich die Liebenden die Natur als Rückzugsort ausgesucht. Ein wichtiger Faktor für die Interpretation der Liebeslieder besteht darin, welche Stellung die Natur und ihre Bestandteile innerhalb dieser Texte einnehmen. Zunächst kann festgestellt werden, dass die Liebenden sie vor allem in ihrer Gegenwart erkennen, um ihre Anliegen wie Köhlen, Verweilen, Schmücken, Zusammensein und Lieben auszuleben. Die Natur begleitet somit die urbane Erotik und ist wie das Haus, insbesondere das Schlafzimmer, nicht ständiger Aufenthaltsort. Vielmehr sind diese Räume als Lustorte zu verstehen, zu denen ein Ausflug unternommen und wo die momentane Liebesfreiheit genossen wird. Die Begegnung in der Natur ist im Gegensatz zum häuslichen Aufenthalt in den Liebesliedern durch *sd3* „vergnügen“/*sd3-hr* „sich vergnügen; ergötzen“ geprägt. Auch außerhalb der Liebeslieder ist *sd3-hr* vorrangig mit der Natur, vor allem mit Fischen und Jagen, verbunden.⁵⁰² Des Weiteren lassen sich Besucherinschriften finden, die das Vergnügen in Verbindung mit einer Reise (*swtw.t* „sich

⁴⁹⁹ S. Anh. 2: Liebesauffassung in Abhängigkeit des Handlungsorts.

⁵⁰⁰ S. II. 2.4.2 Architektonische Betrachtungsweise.

⁵⁰¹ S. II. 2.2 Liebe.

⁵⁰² S. II. 2.6 Jagd.

ergehen; reisen“) nennen.⁵⁰³ Innerhalb der hiesigen Texte spielt sowohl der gerade erwähnte Fisch- und Vogelfang als auch *swtwt* eine zentrale Rolle. Letzteres meint einerseits das vergnügliche gemeinsame Spazierengehen der Liebenden im Garten, andererseits kann es als Metapher des Liebesaktes gedeutet werden. Während *swtwt* und *sd3/sd3-hr* in dieser Kategorie als gegenwärtig vollzogen beschrieben wird, wünschen sich die Liebenden innerhalb des urbanen Aufenthaltsortes das Vergnügen und die Reise. Sie kommt jedoch durch die Trennung nicht zustande, sodass die Lieder einen klagenden Ton aufweisen. Auf der einen Seite wird somit das Glück und die Heiterkeit, welche die Liebe hervorrufen können, und auf der anderen Seite die Liebesqual in Abhängigkeit des Handlungsortes in den Fokus gestellt. So wird in der Natur niemals das Weggehen der liebenden Person oder eine unüberwindbare Distanz thematisiert. Die Bäume können durch Zuwendung befriedigt und ihre Unterstützung gesichert werden. Die Gefahren des Nils werden durch die Liebe und durch die magische Kraft der Frau beseitigt. In den Bereich der heiteren und vergnüglichen Stimmung gehört auch das Verbringen eines schönen Tages (*hrw nfr*) bzw. das Verweilen (*wrš* „*einen Tag verbringen; verweilen*“). Dazu zählt auch, dass die Liebenden sich mit Wohlgeruch umgeben, sei es durch Salben und Öle oder mithilfe der Pflanzen im schmückenden Kranz bzw. im Garten. Ferner zählen zum Konzept des *hrw nfr*, ähnlich den verwendeten Genussmitteln auf einem ägyptischen Fest, erotisch konnotierte Früchte und der Verzehr von Wein sowie Bier. Hierbei treten fast ausschließlich die Trunkenheit (*th, th.t, thj*) und das Trinken (*swr*) auf.

Das Konzept des *hrw nfr* wird auch in den Bankettszenen einiger Gräber sowie in den Harfnerliedern verwendet. Hier wird der Leser aufgefordert, sich einen schönen Tag mit Gesang, Trank und der geliebten Person zu machen, wie sie auch in den Liebesliedern vorkommen. Da die Bankettszenen in den Gräbern angebracht sind, wird ihre Verbindung zum Tod und zur Vergänglichkeit der weltlichen Lebensgenüsse deutlich. Die Harfnerlieder thematisieren diese Aspekte explizit, indem es heißt:

jri hrw nfr p3 jt-ntr
jmm kmy tp.t twt r fnd=k
m3h.w sšn.w rrm.wt r šnb.t[=k]
sn.t=k jm.jt jb=k sndm.t(j) r-gs=k
jmm ḥs(.t) šm^c r-ḥft-ḥr=k mkḥ3 dw.t nb.t
sh3 n=k rš.wt r jy.t hrw pfj
n(.j) mnj jm=f r p3 t3 mri sgr [...]

„*Verbringe einen schönen Tag, oh Gottesvater!*
Gib kmy-Harz und tp.t-Öl zusammen an deine Nase,
Kränze (aus) Lotosblüten und rrm.t-Pflanzen an deine Brust!
Deine Geliebte inmitten deines Herzens macht es sich angenehm neben dir.
Gib Gesang und Musik vor dich! Meide alles Übel!
Gedenke der Freude, bis jener Tag kommt,
an dem man in dem Land landet, das die Stille liebt [...].“
 (Neferhotep, TT 50, Harfnerlied Text B, 6-9)

⁵⁰³ PHILIPS 1986, 79 mit Quellenangaben; s. auch WIDMAIER 2009, 128. Zu den Quellen zählen Privatgräber der 18. Dynastie, die sich mit der Jagd beschäftigen. Auch die sportliche Betätigung des Prinzen und das Brettspiel werden mit *sd3-hr* in Bezug gesetzt.

Der Reiz liegt in der Gelegenheit und Flüchtigkeit des Augenblicks. Dies schließt gleichzeitig ein, dass das Zusammensein nur für einen gewissen Zeitpunkt gilt. Dieses vorübergehende Treffen wird auch in den Liebesliedern herausgestellt. Seinen Ausdruck findet es im gesamten Korpus, bspw. in den „Baumgartenliedern“, den Klagen über die Untreue, über die vergangene Nacht oder über den Aufbruch des Mannes nach der erfüllten erotischen Begegnung. Treuebekenntnisse und der Wunsch nach dem ewigen Zusammensein werden zwar in den Texten mit einer urbanen Umgebung geäußert, doch sind sie durch die Trennung der Liebenden charakterisiert. Während sich die Liebenden innerhalb des urbanen Settings häufig ein Zusammensein für immer gewünscht haben und ihre Zweisamkeit in der Nacht verbringen mussten, spielt in diesen Texten der Tag (*hrw*) eine große Rolle.⁵⁰⁴ Auch wenn die verbrachte Zeit der Liebenden die folgenden zwei Tage einschließen kann (L42), so steht der Augenblick im Vordergrund. Der Moment wird als glücklich und vergnüglich dargestellt, ohne auf das voraussehende Ende einzugehen. Im Unterschied dazu wird das gegenwärtige Beisammensein der Liebenden im Schlafzimmer vorzugsweise auf den Zeitpunkt des Abschiedes verlagert.

Die hier eingeordneten Texte sind demnach durch eine andere Liebesauffassung als in den anderen beiden Handlungsorten gekennzeichnet. Dies wird auch durch die Ansprache der Liebenden untereinander deutlich. Während zuvor die Benennung, mit Ausnahme von *sn* und *sn.t*, direkt auf das städtische Milieu und die soziale Hierarchie abzielt, spielt hier hauptsächlich die psychische Komponente eine Rolle. So wird das Mädchen weniger als Herrin, sondern vielmehr als *mry.t* „die Geliebte“ und der Mann im Gegenzug als *hnms* „Freund“ bezeichnet. Zwar kann letzterer Ausdruck auch eine hierarchische Beziehung beinhalten und einen Untergebenen meinen, der Fokus liegt jedoch auf der Vertrauensstellung. Mit diesem Ausdruck wird demnach jemand benannt, der als angenehm empfunden wurde.⁵⁰⁵ In Anbetracht der Bezeichnung der Frau als Geliebte stellt *hnms* ebenso die Gefühlsebene heraus.

In einem anderen Lied bezeichnet sich das Mädchen als *špsw.t (n.jt) nb t3.wj* „Edelfrau des Herrn der beiden Ländern“ und weist damit auf ihre hohe soziale Stellung hin. Gerade der beliebte Rückzug der Elite an das Nilufer zum Vergnügen und zur Freizeitbeschäftigung ist aus anderen ägyptischen Quellen ab dem Alten Reich bekannt.⁵⁰⁶ Zudem deutet diese Benennung im Zusammenhang mit den zuvor genannten Salben und Ölen auf den guten Geruch der elitären Schicht hin, der den geliebten Partner zu einem Zusammensein überzeugen soll. Im starken Kontrast dazu steht die Bezeichnung der Frau als Vogel- und Fischfängerin sowie Rinderzüchterin. Dabei ist beachtenswert, dass zumindest der Beruf des Fischfängers sonst in den altägyptischen Quellen als dreckig dargestellt wurde.⁵⁰⁷ Jedoch war das Thema des Wohlgeruchs und der Toilette ein zentrales Motiv.⁵⁰⁸ Der Grund für diesen Aspekt liegt darin, dass nicht das Aussehen der Liebsten, sondern die Tätigkeit des Fangens metaphorisch für das Umgarnen der geliebten Person verwendet wurde. Daneben gilt das Marschland, in dem die Vögel und Fische gefangen wurden, als Ort des Vergnügens.⁵⁰⁹ Eine ähnliche Konstellation findet sich in den

⁵⁰⁴ Lediglich einmal kommt in dieser Kategorie der Ewigkeitsgedanke vor. L34: *bss-n=j wnw.t m-(n)hh dr-sdr<=j>-hn^c=k* „(Bis) in Ewigkeit zieht sich die Stunde für mich, solange ich die Nacht mit dir zubringe.“ Der Fokus liegt auf dem Augenblick, nämlich auf der Zeit des Beieinanderliegens.

⁵⁰⁵ Vgl. das zu dieser Wortfamilie gehörige *hnm* mit den Bedeutungen „riechen; erfreuen; froh sein“; s. FRANKE 1983, 359.

⁵⁰⁶ Für Beispiele s. FEUCHT 1992, 157–169.

⁵⁰⁷ S. Anm. 302.

⁵⁰⁸ S. II. 2.3.4 Olfaktorisch.

⁵⁰⁹ S. II. 2.6 Jagd.

Liebesgedichten des Mittelalters wieder. Obwohl sie für die höfische Schicht gedacht waren, entwickelten sich Texte, in denen die Geliebten als Hirten auftreten. Ebenfalls war hierbei nicht der Beruf an sich der entscheidende Punkt. Ausschlaggebend war, dass es sich um eine von der Stadt zurückgezogene Umgebung handelt. Die einsame ländliche Gegend wurde als idealer Ort für das Stelldichein empfunden.

In den Liebesliedern fällt zudem auf, dass den Gewässern ein hoher Stellenwert zugeschrieben wird. In L25 fährt die Frau auf dem pelusischen Nilarm und gelangt zum *jtj*-Kanal, an dem sie den Geliebten erwartet. Dagegen wünscht sich die Frau in L48 mit dem Mann zum Wasser (*mw*) hinabzusteigen, vor ihm zu baden. Der Fluss (*jtr.w*, d. h. der Nil), der innerhalb des Liedes als Kanal (*mr*) bezeichnet wird, bildet das Ambiente für das Treffen der Liebenden, wobei sie sich auf den gegenüberliegenden Ufern befinden und der Mann zunächst das Gewässer durchqueren muss.

Ferner ist es der Mann, der metaphorisch als Vogel beschrieben wird und somit als Beute verstanden wird, da er von der Frau gefangen und gebändigt wird. Diese Metapher bringt nicht nur ein spezifisches Liebeskonzept zum Ausdruck, sondern äußert implizit Kritik an den gesellschaftlichen Werten gegenüber dem Konzept des *jri hrw nfr*. Dem Mann werden durch die Gleichsetzung mit dem Vogel sowie durch seine Bezeichnung als Schakal die Eigenschaften dieser Tiere zugesprochen, nämlich der Drang nach Freiheit, Lüsterheit und Ungebundenheit. Gerade dies lässt sich nicht mit den Werten der höheren Schichten vereinbaren.⁵¹⁰ In diesen Texten wurde aber eine Landschaft geschaffen, in der dieses triebhafte, wilde Verhältnis ausgedrückt und geduldet wird. Dabei handelt es sich sowohl um die kultivierte als auch um die unzivilisierte Natur. Ferner wird in einem Lied mit einem urbanen Setting der Wunsch ausgedrückt, zu fliehen und die Berge zu durchziehen, um eine gemeinsame Zeit verbringen zu können und nicht nur auf die Nacht angewiesen zu sein (L74). Hier wird zudem das Mädchen mit einer Weihe (*drj.t*) verglichen und damit auf das freie Leben des Vogels angespielt.⁵¹¹

Von Bedeutung ist L74 zudem dadurch, dass der Frau mit einer natürlichen Landschaft eine aktive Rolle eingeräumt wird, die sie innerhalb einer städtischen, elitären Gesellschaft nicht in dem Maße außerhalb des Schlafzimmers innehat. Die räumliche Einschränkung wiegt in dieser Kategorie nicht so schwer, da die gesamte Landschaft genutzt werden kann. Nicht nur Gärten, sondern auch Felder, Schilfdickicht, Berge und Kanäle sind bzw. sollen Schauplätze der Liebesbegegnung sein. Von der urbanen Umgebung bis hin zur Natur nimmt die Bewegungsfreiheit daher immer mehr zu.

Die Spannung zwischen der öffentlichen Welt, wie sie in der anderen Kategorie hauptsächlich Verwendung findet, wird mit der Natur jedoch nicht gänzlich beseitigt. Während zuvor auftretende Personen, die verschlossene Tür und der Tagesanbruch als Hindernisse auftreten, spielen nun Helfer eine viel größere Rolle. Sowohl die Bäume als auch dritte Personen bereiten die Liebesbegegnung vor und wissen von der zusammen verbrachten Zeit. Die Liebeswiderstände fallen keineswegs vollkommen weg, d. h., mit der Realität werden die liebenden Personen auch hier noch konfrontiert, doch sie können überwunden werden. Während die Liebenden zuvor in der Klage verharrten, suchen sie nun einen Ausweg: So kann der Nil, als größte natürliche Störung, durch einen Zauberspruch der Geliebten (*t3 mr.yt*) gangbar gemacht werden (L49). Der Mann braucht somit keinen Gott mehr anzurufen und um

⁵¹⁰ S. III. 6 Lehren.

⁵¹¹ Zu dieser Textstelle s. II. 4.5.2 Symbole.

Hilfe zu bitten wie zuvor. Die Pflichten werden dessen ungeachtet auch hier thematisiert. Allerdings werden sie übergangen und bilden keinen Hinderungsgrund wie innerhalb des urbanen Settings. So geht das Mädchen seiner täglichen Pflicht, Vögel zu fangen, nicht nach. Sie steht somit im Zwiespalt, da sie nicht weiß, was sie ihrer Mutter erzählen wird (L27). Auch vergisst sie, den ihr anvertrauten Baum im Garten zu gießen und gibt sich dem Vergnügen mit ihrem Liebsten hin (L41). Zudem können die Liebenden dem Jäger, der das Stelldichein verhindern möchte, entkommen, indem sie sich in einer *rwrw.t* verstecken (L10).⁵¹² In dieser Umgebung wissen die Liebenden demnach, wie sie sich auch heimlich treffen können. Die Aktivität der *sn.t* ist dadurch charakterisiert, dass sie sich zunächst zum *locus amoenus* hinbewegen muss und nicht direkt zum Liebsten geht wie zuvor. Erst von dort aus äußert sie ihren Wunsch nach dem Kommen des Geliebten. Das Kommen und das Verlangen treten somit immer zusammen auf.

Insgesamt ist dieser Handlungsort viel deutlicher durch das Verbringen gemeinsamer Zeit charakterisiert. Das Zusammensein der Liebenden (*sn ḥmꜥ sn.t*) taucht mehr als doppelt so oft wie im städtischen Milieu auf.

In mehrfacher Hinsicht ist L21 von Interesse. Einerseits fällt auf, dass der Geliebte nur hier als ein wollüstiger Schakal dargestellt wird. Andererseits wird lediglich in diesem Kontext mit dem Begriff *dd* „Kopulation“ direkt auf das eigentliche Ziel der Liebenden, die geschlechtliche Vereinigung, angespielt. Hinzu tritt in diesem Lied die Erwähnung von Fremdländern.⁵¹³ Es wird der Eindruck erweckt, als ob sich das Vokabular für den Koitus umso mehr zu einer niedrigeren Stilhöhe bewegt, je mehr sich die Liebenden vom urbanen Bereich entfernen. Dieser Unterschied lässt sich auch in der unterschiedlichen Verwendung der Begriffe *hpt* und *knj* beobachten, die jeweils die Umarmung beschreiben. Sie können zwei verschiedenen Stilhöhen zugeordnet werden, wobei *hpt* zu einer höheren gehört. Dieser Begriff steht immer in Verbindung mit einer Distanz der Liebenden, die teilweise durch einseitiges Interesse geprägt ist. Dagegen ist *knj* mit einem eindeutigeren sexuellen und auf Gegenseitigkeit beruhenden Kontext verbunden. Dabei befinden sich die Liebenden bis auf eine Ausnahme innerhalb der Natur bzw. in einem nicht markierten Ort.⁵¹⁴ Ähnlich verhält es sich mit dem Gebrauch von *m33* und *ptr*: Phrasen mit *m33*, die archaisierend wirken und in Bezug zur hymnischen Tradition stehen, kommen häufiger in einer urbanen Umgebung vor. Im Gegensatz dazu ist das Wort *ptr*, das zur Zeit der Niederschrift der Liebeslieder der gesprochenen Sprache entspricht, vor allem mit einer natürlichen Landschaft verbunden.⁵¹⁵

2.7.3 Ergebnisse

Wie bereits ältere Forschungsergebnisse zeigen, bringen die Liebeslieder unterschiedliche Grundstimmungen, Konstellationen der Liebenden und Haltungen zur Liebesbeziehung zum Ausdruck, die vom reinen Preis der Liebsten über die ausgedrückte Sehnsucht bis hin zum körperlich-sexuellen Kontakt reichen. Bei einer Aufspaltung der Lieder in das jeweilige Setting hat sich ergeben, dass die verschiedenen Ausarbeitungen der Liebesthematik in einem Zusammenhang mit der Umgebung stehen, in der sich die Liebenden bewegen. Es fällt dabei auf, dass ein Beisammensein der Liebenden in der Natur im Gegensatz zu einem städtischen Milieu

⁵¹² Vgl. BOHMS 2013, 76 f.

⁵¹³ Für dieses Lied s. II. 4.5.2 Symbole.

⁵¹⁴ Vgl. II. 2.3.1 Haptisch-taktil.

⁵¹⁵ S. II. 2.3.2 Visuell.

durch viel mehr Heiterkeit verbunden ist. Während im urbanen Bereich die Trennung und die unterschiedlichsten Liebeshindernisse im Vordergrund stehen, können die Widerstände hierbei beseitigt werden. Hat die erste Kategorie lediglich Platz für die unerfüllbare und sehnsüchtige Liebe, wird nun teilweise eine sehnsüchtige, aber für den Augenblick glückliche Liebe in der Natur dargestellt. Das Paradoxon von Liebe – „Leid/Krankheit – Freude/Angenehmes“ – bedient sich dabei unterschiedlicher Settings. Die Haltung des urbanen Bereichs wurde somit überwunden und ein Ausweg in der Natur gefunden. Neben den unterschiedlichen Grundstimmungen der Lieder – zum einen klagend, zum anderen heiter – stehen in beiden Kategorien der Moment und die flüchtige Liebesbegegnung im Fokus. Während in der urbanen Umgebung die Nacht die Erfüllung der Liebe bringt, können die Liebenden tagsüber in der Natur zusammen sein und einen *hrw nfr* verbringen. Es handelt sich demnach um eine genussüchtige Haltung. Daneben spielt vor allem im städtischen Milieu die räumliche Begrenzung eine Rolle, während ansonsten die ganze Natur für eine Begegnung verwendet werden kann. Nicht das kurze erotische Abenteuer, sondern die Liebe als ein Dauerzustand wird vorrangig in Texten dargestellt, deren Handlungsort nicht explizit angegeben wurde.

Ähnlichkeiten weisen die Textgruppen in den eben genannten Aspekten mit den Minneliedern⁵¹⁶ und dem Petrarkismus⁵¹⁷ auf. Auch wenn es immer Probleme birgt, moderne Konzepte zu übertragen, die noch dazu für Texte anderer Kulturen und Zeiten entworfen wurden, stellt doch die Liebesthematik mit ihren physischen und psychischen Auswirkungen ein übergreifendes menschliches Phänomen dar. Ein Blick auf diese Literaturgattung wird somit als lohnend angesehen.

Da in der Antike die erotische Existenz anerkannt wurde, beschränkt sich der Handlungsort in der erotischen Dichtung dieser Zeit vorwiegend auf die urbane Umgebung. Ansätze, das erotische Beisammensein in einer pastoralen Landschaft darzustellen, gibt es aber auch hier. In der Neuzeit wird dieser Landschaftsraum dann fast ausschließlich verwendet. Die Ursache liegt darin, dass das Erotische keinen Platz mehr in der Öffentlichkeit hatte und in der Natur die Freiheit gesucht wurde. Daneben spielt das private Zimmer immer noch eine Rolle, wenn auch eine untergeordnete. Vor allem in der Natur wird nun eine glückliche, da erfüllte Liebe beschrieben und aufgrund der Flüchtigkeit des Glücks zum *carpe diem* aufgefordert. Diese Umgebung wurde als Anderswelt zur höfischen Kultur und Zivilisation geschaffen, sodass nun die Darstellung der erotischen Liebe möglich war.⁵¹⁸

⁵¹⁶ Etymologisch enthält das Wort Minne (althochdeutsch: *minja, minna*) die Wurzel *man* (s. lat. *memini*), die anfänglich „Liebe“ in rein geistiger Form bedeutete. Sie konnte somit u. a. auf die Mutter-Kind-, Herr-Diener- und Gott-Mensch-Beziehung ihre Anwendung finden. Im Mittelhochdeutschen wurde der Begriff um eine Bedeutungsnuance erweitert, indem er nun auch als Bezeichnung der geschlechtlichen Liebe gebraucht wurde (DWb. 12 (1885) 2238–2241 s. v. Minne (J. GRIMM – W. GRIMM)). Die hier genannte Verwendung des Wortes für Minne lässt sich auch für *mrw.t* konstatieren; s. II. 2.2 Liebe). Dieser Gebrauch findet sich in der hier zu besprechenden Minneliedlyrik, die nach einer vorliterarischen Tradition in der Mitte des 12. Jhs. einsetzte und die älteste deutsche Liebeslyrik darstellt.

⁵¹⁷ Die petrarkistische Stilrichtung geht auf den italienischen Dichter, Philosophen und Humanisten Francesco Petrarca (1304–1374) zurück. Dabei griffen die Autoren dieser Texte auf antike Vorbilder zurück, weshalb sie auch als Nachahmungsliteratur bezeichnet wird. Neben dem Nachahmen (*imitatio*) und der Übernahme antiker Motive kennzeichnet diese Lyrik auch das Prinzip, die antiken Vorbilder zu überbieten (*superatio*). Der Petrarkismus prägte die europäische Liebeslyrik bis in das 18. Jh. hinein; vgl. HWRh VI (2003) 911–921, hier 911 und 916, s. v. Petrarkismus (G. REGN).

⁵¹⁸ S. SCHAFFER 1971, 91: „die Natur ist der Rechtfertigungsgrund der von ihm (= dem Erotiker; Anm. Verfasserin) entworfenen Welt, auch und gerade dort, wo sie den Normen der gesellschaftlichen Moral widerspricht. Deshalb stellt die Natur so oft als Landschaft den Rahmen für das erotische Geschehen: die

Wie in der pastoralen und bukolischen Landschaft der deutschen Liebeslieder taucht in den altägyptischen die Natur als eine Gegenwelt auf.⁵¹⁹ In ihr können sich die Liebenden nähern, bekommen Unterstützung für ihre Liebesbegegnung, überwinden Gefahren und können eine heitere Zeit verbringen. Die beobachtenden Subjekte, die in den Liedern mit einem städtischen Milieu häufig auftreten, lassen sich durchaus vereinzelt hier finden. Nicht nur die Schwalbe beobachtet die Liebenden im Schlafzimmer (L31), auch die Bäume im Garten observieren das Paar und betonen ihre Macht über die Liebesbegegnung. Während sie als Helfer auftreten, können sie ihr Wissen preisgeben, wenn bspw. ihren Wünschen nicht nachgegeben wird (L40, L42). Des Weiteren ist das Mädchen zwar beim Vogelfang weg von der Beobachtung der Öffentlichkeit, muss aber dennoch der Mutter Bericht über ihre Tätigkeit abliefern (L27). Die Realität, die eingeschränkte Privatsphäre, wird somit nicht vollkommen ausgeblendet. Dennoch sind die Texte mit einer urbanen Umgebung vielmehr an die gesellschaftlichen Verhaltensweisen gebunden. So wird z. B. die Mutter in das Liebesverlangen einbezogen (L2) oder der Mann muss dem höherstehenden Mehy folgen und sein eigentliches Begehren unterbinden (L3). Zudem wird hier mehrmals der Gott in das Liebesverlangen einbezogen. Die Bitten an den Gott, für Fruchtbarkeit und einen Partner zu sorgen, sind auch aus anderen Quellen bekannt.⁵²⁰ Eine Überwindung der Zwänge und Annäherung der Liebenden in der Öffentlichkeit ist lediglich durch die Verwandlung des Mannes in Gegenstände, Tiere und diverse Berufe möglich. Wiederum handelt es sich auch hierbei um einen von der Wirklichkeit abgehobenen Wunsch, bei der die sexuelle Vereinigung ausbleibt.

Aus der im urbanen Bereich oftmals unnahbaren Herrin wird in der Natur eine Geliebte und Vogelfängerin. Die Begegnung ist für die Liebenden im erotisch konnotierten Schilfdickicht und in den Gärten im beschriebenen Augenblick problemlos möglich.

Ein weiterer Aspekt, der für die in den Liebesliedern postulierte Gegenwelt erläutert werden muss, ist die Begrenzung der Bewegungsfreiheit der Deir el-Medina-Bewohner. Auch wenn es sich bei den Liebesliedern um verbreitete Texte handelt, deren Inhalt nicht nur von dieser privilegierten Bevölkerung erschaffen worden sein muss, so stammen doch die einzigen Quellen aus diesem Ort. Sie unterstanden damit dem Einfluss der Zeit und den Lebensbedingungen von Deir el-Medina. Inwieweit sich die Einwohner dieses Dorfes frei bewegen konnten, wurde unterschiedlich und in stark konträrer Form diskutiert. BURKARD kann jedoch bei einer neueren Betrachtung der hierfür notwendigen Quellen herausstellen, dass die Begrenzungsmauer des Ortes, die *jr.jw-ʕ3* „Pfortner“ und *s3w.w* „Wächter“ eine Einschränkung der Bewegungsfreiheit der Bewohner kennzeichnen. Dies wird ferner durch die Belege deutlich, in denen die Überschreitungen teilweise unter Angaben von Gründen notiert wurden.⁵²¹ Gerade unter diesem Gesichtspunkt bildet die freie Bewegung der Liebenden in einigen dieser Lieder einen starken Kontrast zur Wirklichkeit.

Abschließend ist zu erwähnen, dass nicht alle der hier betrachteten Texte eine Welt repräsentieren, die einen Gegenpol zur Realität darstellt. *shmḫ-jb* kann somit nur in begrenztem Maße darauf Bezug genommen haben. In einigen Texten werden Hindernisse im urbanen Bereich

Natur als Bild meint zugleich die Natur als Vorbild [...] Die Begründung in der Natur erspart der erotischen Dichtung das schlechte Gewissen“.

⁵¹⁹ Aus dem Text „The Pleasures of Fishing and Fowling“, der einen Lobpreis an das Verweilen im Marschland enthält, wird deutlich, dass der Aufenthalt in der Natur einen Gegenentwurf zum städtischen Leben bildet. S. dazu II. 2.6 Jagd.

⁵²⁰ S. II. 2.2 Liebe.

⁵²¹ BURKARD 2003, 11–39.

genannt, die zum Auslösen der Liebesklage dienen. Hinzutreten Verhaltensregeln, die in einigen Liebesliedern angedeutet und die von den Liebenden nicht beachtet werden, wie im folgenden Kapitel beschrieben wird. In einem gewissen Grad sind die Liebeslieder daher belehrend und sollen zum richtigen Verhalten anweisen. Vordergründig liegt die Funktion der Texte jedoch in der Unterhaltung. Der allen Texten gemeinsame künstlerische Aufbau, die parodistischen Aussagen sowie die in einigen Liedern dargestellte Gegenwelt wirkten dabei erfreulich auf den Hörer. Nicht nur der heitere Charakter vieler dieser Texte bereitete Vergnügen, sondern auch der teilweise klagende Ton, der genauso das Herz bewegen konnte. *šhmh-jb* bezeichnet in diesem Fall nicht den Textinhalt, sondern die Wirkung der Lieder. Sie führen zum Vergessenlassen des Herzens (*šhmh jb*), das als Ort der Gefühle inklusive der Sorgen zu verstehen ist.

2.8 Rechtliche Aspekte

Die Liebeslieder thematisieren nicht nur das Glück, sondern auch das Leid der Liebe. Letzteres hat seine Ursachen sowohl in gesellschaftlichen Regeln und Pflichten,⁵²² die eine gewünschte Zusammenkunft nicht immer erlauben, als auch in der fehlenden Gegenliebe. Dass die Lieder klagende Passagen enthalten, ist daher nicht verwunderlich und wird in III. 2 Klagen näher erläutert. Zunächst aber wird aufgezeigt, inwieweit Situationen, Personen, Werte und Normen mithilfe eines juristischen Vokabulars angeklagt werden. Im Anschluss wird untersucht, welche Art von Beziehung in den Liebesliedern ausgedrückt wird und ob dieser Beziehungsstatus mit dem als recht bzw. unrecht benannten Verhalten der Liebenden in Zusammenhang steht.

Am auffälligsten sind für diesen Untersuchungsbereich die „Baumgartenlieder“ L40 und L41, da sie verschiedene Termini enthalten, die aus Gerichtsprotokollen und Urkunden bekannt sind. Ähnlich dem Formular von Urkunden wird hier zunächst der Kläger genannt, gefolgt vom Grund der Klage. Die Bäume führen an, dass die *sn.t* ihre Pflichten, sie zu wässern und ihre herausragende Stellung zu würdigen, zu Gunsten ihres Liebsten vernachlässigen würde. Diese Aussage erfährt in L41 ihre Unterstützung durch einen Eid (*w3h k3=j* „So wahr mein Ka dauert“), der die Wahrheit dieser Behauptung bestärkt.⁵²³ Des Weiteren wird in L40 erwähnt, dass der Baum dem Liebsten der Frau das Unrecht (*ꜥd3*) berichten werde.⁵²⁴ Dafür wird hier das Verb *smi* „berichten; melden; verklagen“ verwendet, das in Urkunden geläufig ist und dort die

⁵²² Inwiefern die Gesellschaft in den Liebesliedern ein Beisammensein verhindert, wird in II. 2.7 Handlungsort näher ausgeführt. Vor allem im urbanen Bereich taucht die Öffentlichkeit als Barriere auf und verhindert ein Zusammensein, sodass die Liebenden in die Natur flüchten, sich verwandeln oder die Dunkelheit der Nacht in Anspruch nehmen müssen. Tägliche Aufgaben wie der Fischfang oder die soziale Vorgabe, dass der Mann für eine öffentlich anerkannte Beziehung zunächst die Initiative ergreifen muss, sowie festgelegte Regeln für das Verhalten gegenüber einem Höherrangigen lassen sich als Hindernisse für das Zusammenkommen finden.

⁵²³ Ein solcher Eid kommt auch in L14 vor. Hier versichert ein weibliches lyrisches Ich bei Amun, dass sie es war, die zum Mann kam, und gesteht damit, sich auf ein sexuelles Treffen eingelassen zu haben. Da zuvor der Wunsch des Mannes nach dem Aufeinandertreffen erwähnt wird, liegt der Fokus in diesem Text auf dem beiderseitigen Einverständnis für eine intime Zusammenkunft. L14: *jr-m{-dj}-<dr>-dd=k jrm-h3.tj=k / m-s3=st {n=j}-knj.w=st / w3h-Jmn jnk-jwi-n=k / jw-t3y=j-mss(.t) hr-kꜥh.t=j / „Als du mit deinem Herzen gesprochen hast: / „(Sei) hinter ihr! Umarme sie!“ / Bei Amun, ich war es, die zu dir kam, / während mein mss-Gewand über meiner Schulter war. /“* Auf eine sexuelle Absicht des Zusammentreffens verweisen das abgelegte *mss*-Gewand, d. h. die Nacktheit der Frau, die Präposition *m-s3* und das Verb *knj* „umarmen“ (s. II. 2.3.1 Haptisch-taktil).

⁵²⁴ *jw=j-<r>-smi(.t){=j}<f> n-hnms=st / ptr.tw-[p3]-ꜥd3 / „Ich werde es ihrem Freund melden, damit man das Unrecht sieht. /“*

Darstellung eines Falls einleitet.⁵²⁵ Daneben ist *ḥ3* als ein juristischer Ausdruck gut belegt,⁵²⁶ der auch in L32 verwendet wird. In diesem Lied verdeutlicht der Begriff die Ungerechtigkeit, die dem weiblichen lyrischen Ich widerfahren ist. Hier hat sich der Geliebte ihr gegenüber inkorrekt verhalten, indem er sie für eine andere Frau verlassen hat.⁵²⁷

Neben der *sn.t* handelt auch der *sn* unrechtmäßig, um die gesellschaftlichen Zwänge zu umgehen. Erst dadurch kann er der Frau nahe sein. Dies wird dadurch deutlich, dass sich der Mann in L23 krank stellt,⁵²⁸ anstatt seinen täglichen Aufgaben nachzugehen. Ebenfalls wird hier der Terminus *ḥ3* gebraucht, der das Bewusstsein des Liebenden über sein falsches Verhalten aufzeigt.⁵²⁹ Dies wird zudem aus L14 ersichtlich, in dem der Mann sich mit seinem Herzen auseinandersetzt. Dafür wird die aus juristischen Texten bekannte Phrase *dd jrm* mit der Bedeutung „prozessieren“ verwendet.⁵³⁰ Das Herz drängt zur Liebsten, doch der Mann versucht, dies zu unterbinden, da er weiß, dass das Gehen zur *sn.t* unangebracht ist.⁵³¹

In den Liebesliedern werden nicht die gesellschaftlichen Pflichten oder Dritte angeklagt, obwohl diese ein Zusammensein verhindern. Vielmehr wird das Verhalten der *sn.t* bzw. des *sn* getadelt, da sie durch ihr Verliebtsein nicht Maat-gemäß handeln. Dies wird in L4 deutlich, in dem die liebende Frau von ihrem Herzen zum Aufbruch bedrängt wird und es mit den folgenden Worten ermahnt:

*m-rḏi.t-dd-n3-rmṯ.w-r=j /⁽²⁾
s.t-th.tj m-mry(.t) /*

*„Lass die Leute von mir nicht sagen: /
„Die Frau ist durch Liebe falsch handelnd.“ /“*

Das Lexem *thi* wird auch verwendet, um eine begangene Übertretung auszudrücken.⁵³² Die Frau will demnach nicht nach Meinung der anderen falsch handeln, indem sie der Liebe nachgeht und den Geliebten sucht. Impliziert ist hier die Angst, dem Klatsch und Tratsch der anderen ausgesetzt zu sein.

Eine Schuldzuweisung wird auch in L21 deutlich, in dem der Frau Züchtigung durch Stockschläge drohen, wenn sie nicht vom *sn* ablässt.⁵³³ Auf eine solche Bestrafung wird auch in L40 eingegangen, wenn der Baum das Unrecht der Frau melden möchte, damit man ihr eine Lehre in Form einer physischen Bestrafung (*sb3.yt*)⁵³⁴ erteilt. Leibesstrafen waren im ägyptischen

⁵²⁵ LIPPERT 2008, 80 nennt als Beispiel oDeM 672 (20. Dyn.) und pBerlin P 3047, 7 (19. Dyn.). S. auch MCDOWELL 1990, 13f.

⁵²⁶ KÖHLER (et al.) 2010, 57–60; MCDOWELL 1990, 23–25.

⁵²⁷ L32: *ḥ3{.t}=f-wj k3-dd gmi{.t}=f{={k}-kt.t* „Er hat mich betrogen. Anders gesagt: Er fand eine Andere.“

⁵²⁸ Vgl. auch das Zweibrüdermärchen, in dem die Frau aus Angst vor den Konsequenzen ihres unrechten Verhaltens vorgibt, krank zu sein.

⁵²⁹ L23: *[jw]=j-r-sḏr n-hnw k3-mr<=j> n-ḥ3{w.t} ... k3-jwi.t-t3-sn.t m-dj=sn* „Ich werde mich in das Innere legen. Dann werde ich zu/wegen des Unrecht(s) krank sein. ... Dann wird die Liebste mit ihnen (d. h. den Nachbarn) kommen.“ Wie sich zeigt, war es dem Mädchen erst durch die Krankheit des Mannes möglich, auch im urbanen Bereich aktiv zum Geliebten zu gehen (s. II. 2.7.1 Urbane Landschaft).

⁵³⁰ S. MCDOWELL 1990, 18 mit Literaturangaben und 38 f.

⁵³¹ Dies wird im Vergleich mit L4 deutlich. Hier versucht das Herz, die Frau zum Aufbrechen zu bewegen. Sie unterbindet dies und bezeichnet das Herz als töricht (*wh3*).

⁵³² Wb. V, 319.3.

⁵³³ *bw-[rh]=j-{r-}h3^c=f r-št(.t) (= šd.t)-{tj}-<wj> knkn.t* „Nicht weiß ich davon/von ihm abzulassen, bis mich Züchtigung hinbringt“.

⁵³⁴ MCDOWELL 1990, 29. Zur etwaigen etymologischen Verwandtschaft von *sb3.yt* „Strafe“ und *sb3.yt* „Lehre“ s. MÜLLER-WOLLERMANN 2004, 287.

Strafrecht bekannt und sind in Bezug auf eine Frau-Mann-Beziehung überliefert.⁵³⁵ Dabei beziehen sie sich, soweit ersichtlich, auf Ehebruch. Ein Beispiel dafür ist pDeM 27, vs. 2–4:⁵³⁶

w3ḥ Jmn w3ḥ p3 {Rḥ} ḥk3 ḥnh.w wd3.w snb.w mtw=j mdw m-dj t3 ḥm.t [...] =f fnd=f msdr.wj=f dd.w [=f] r p3 t3 Kš

So wahr Amun dauert und so wahr der Herrscher, l. h. g., dauert! Sollte ich mit der Frau reden [...] mein [Körperteil], meine Nase (und) meine beiden Ohren [sollen verstümmelt werden]⁵³⁷ und [ich] soll zum Land Nubien gegeben (d. h. verbannt) werden.⁵³⁸

Der Frau in L21 drohen im Vergleich dazu zwar keine Verstümmlungen, aber immerhin Züchtigung durch Stockschläge. Zudem werden sowohl im oben genannten Papyrus als auch in L21 Fremdländer in Zusammenhang mit einer Bestrafung erwähnt. MÜLLER-WOLLERMANN konnte zeigen, dass in den juristischen Texten die Körperstrafe, speziell die Verstümmlung, sehr häufig mit Exil einhergeht.⁵³⁹ Das Liebeslied, in dem auch dem Mädchen Prügel und Verbannung aus dem Land drohen, steht in Einklang mit dieser Bestrafungsmethode.⁵⁴⁰ Die in L21 erwähnten šbd-, ḥwn.t- und bʿj-Stöcke lassen sich als Instrumente der Macht in der ägyptischen Disziplinierung finden.⁵⁴¹

Das Bestrafungsthema in Zusammenhang mit einem Sexual- und Sittlichkeitsdelikt lässt sich obendrein in dem sehr fragmentarischen oDeM 1646 (L80) angedeutet finden. In einem dazugehörigen Fragment wird der geschlagene Leib eines maskulinen Bezugswortes (*m ḥ.t=f ḥwj*) und die Unschuld mehrerer Personen (*n bt*⁵⁴²=*w*) erwähnt. In unmittelbarer Umgebung tritt des Weiteren das Verb *snsn* „sich gesellen; sich vereinigen“ auf, das des Öfteren in den Liebesliedern verwendet wurde und eine sexuelle Bedeutung innehat.⁵⁴³ Wenn sich das Suffix =*f* auf den *sn* und das Pluralsuffix auf die beiden Liebenden bezieht, könnte auch in diesem Lied auf das Problem der gesellschaftlichen Anerkennung der Partnerschaft hingewiesen worden sein.

Wie sich zeigt, ist der gesellschaftliche Stellenwert der Beziehung zwischen den Liebenden von Bedeutung. Zum einen wird das Zusammensein nicht anerkannt und geht mit drohender Bestrafung einher (L21). Zum anderen wird eine Liebe erwähnt, durch die sich die Liebenden nicht schuldig machen (L80). Dass die Ägypter verschiedene Level für eine Mann-Frau-Beziehung kannten, wird u. a. durch die Phrase *s.t m-dj X* „die Frau bei X“⁵⁴⁴ und der Bezeichnung der Frau als *ḥm.t* „Frau; Ehefrau“ deutlich. Dabei tritt *A m-dj B* „A bei B“ auch in Verbindung mit Kindern und Dienern auf, sodass mit der Bezeichnung *s.t m-dj X* zunächst auf ein

⁵³⁵ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, 200–208.

⁵³⁶ ALLAM 1973, 301 und ALLAM 1973a, 99.

⁵³⁷ Die Verbalform fehlt zwar, aber die Verstümmlung von Nasen und Ohren waren eine bekannte Strafe, sodass diese Ergänzung von ALLAM 1973, 301 sicher ist. Zu dieser Körperstrafe s. MÜLLER-WOLLERMANN 2004, 205 f.

⁵³⁸ Wörtl.: „seine Nase und seine beiden Ohren sollen verstümmelt werden und er soll zum Land Nubien gegeben werden“. Zum Aufbau des Eides und der Personalanpassung s. PEUST 1996, 80.

⁵³⁹ MÜLLER-WOLLERMANN 2004, 207 f.

⁵⁴⁰ Aus den Gerichtsprotokollen, die sich mit einer sexuellen Beziehung von zwei nicht miteinander verheirateten Personen beschäftigen, ist nie eine Bestrafung der Frau ersichtlich. MÜLLER-WOLLERMANN 2004, 111 f. gibt aber für Bestrafungen der Frau Belege aus Briefen und literarischen Texten an.

⁵⁴¹ Für die Verwendung von šbd- und bʿj-Stäben s. MÜLLER-WOLLERMANN 2004, 211 und 214 f. ḥwn.t-Stöcke sind als Beamtenstäbe von Aufsehern aus Deir el-Medina bekannt und fanden zudem ihre Verwendung im Militärwesen. Neben der Repräsentation der Macht dienten sie als Schlagstöcke; vgl. HASSAN 1976, 130 und 193.

⁵⁴² Zu diesem Begriff s. wiederum MCDOWELL 1990, 26 f.

⁵⁴³ S. Anm. 788.

⁵⁴⁴ Für Belegstellen s. ALLAM 1973, 25, Anm. 12.

Beieinandersein und eine Zugehörigkeit angespielt wird und nicht auf eine Haushaltsgemeinschaft mit gemeinsamem Eigentum und wirtschaftlichen Angelegenheiten wie durch *hm.t* und *h3y* „Ehefrau/Ehemann“. Während erstere Phrase für die Liebeslieder eine Rolle spielt,⁵⁴⁵ treten *hm.t/h3y* nicht ein einziges Mal auf. Dennoch sieht MATHIEU in diesen Texten Hinweise auf eine eheliche Verbindung der Liebenden.⁵⁴⁶ Bei der Untersuchung der operationalisierten Bedeutungsfelder der Liebeslieder stellte sich heraus, dass die Schreiber durchaus ein Vokabular verwendeten, das mit der ehelichen Institution in Verbindung steht. Dabei ist von besonderem Interesse, dass diese Terminologie auf Texte beschränkt ist, die eine urbane oder nichtmarkierte Umgebung aufweisen.⁵⁴⁷ So kann die mehrmals auftretende Phrase *rdi n sn/sn.t* ((L5), L22; (L29, L58))⁵⁴⁸ in Bezug zur Heiratsterminologie *rdi n NN (m/r) hm.t/h3y* „zur/m Ehefrau/-mann geben“ gesetzt werden.⁵⁴⁹ Daneben wird auch *wḏ sn/sn.t* „anbefehlen des/der Geliebten“ (L2; (L5), L12) aufgeführt. Drei dieser Texte beziehen sich dabei explizit auf eine Liebe, die zeitlich nicht befristet ist (L12; (L29, L58)) und damit dem ehelichen Gedanken sehr nahesteht. Weiterhin wird in L2 eine Liebesbeziehung beschrieben, die nicht heimlich, sondern von den Eltern und Verwandten der Frau zur Kenntnis genommen werden soll. In L5 lassen sich dagegen keine Angaben darüber finden, wie lange die Geliebte von Hathor gegeben werden möge.

Nicht nur *hm.t*, sondern auch *nb.t pr* „Herrin des Hauses“ kann als Titel für die Ehefrau auftreten. Letztere repräsentiert daneben einen gehobenen Status. Auch in den Liebesliedern tritt die Bezeichnung *nb.t* gefolgt von dem Zeichen *pr* (Gardiner Sign O1) auf. Allerdings wird dieser Begriff in den Liebesliedern als Teil der Geliebten dargestellt. So ist von „ihrem *nb.t*-Gebäude“ (*t3y=st nb.t* (L11)) die Rede. Bei O1 handelt es sich demzufolge um ein Determinativ, das auf die auch sonst verwendete Metapher des Hauses für den Körper der Frau abzielt.

Als eine weitere Beschreibung für die Eheschließung tritt *ʿk r pr* „in das Haus eintreten“ in verschiedenen Quellen auf.⁵⁵⁰ Gleichfalls können hier Gemeinsamkeiten zu den hiesigen Liebesliedern festgestellt werden, in denen der Liebende wünscht, das Haus der Angebeteten zu betreten. Dabei wird aber das durchaus mehrmals auftretende Lexem *ʿk* (9) niemals verwendet. Nur einmal wird von der Frau gesagt, dass sie in das Haus des liebeskranken Mannes eintritt:

p3y=j-wḏ3 p3y=st-ʿk n-bl /

„Mein Amulett ist ihr Eintreten von außen.“ (L7)

Einerseits kann dieser Passus wörtlich genommen werden und bedeuten, dass die Frau nach dem Kranken wie in L23 sieht.⁵⁵¹ Andererseits wird am Ende des Liedes das erhoffte Ziel des Eintretens deutlich herausgestellt, dass im Umarmen (*hpt*) besteht. Beim Eindringen in das Haus handelt es sich damit weniger um eine Andeutung auf eine Heirat, als vielmehr um eine nötige Voraussetzung für den Beischlaf, der im urbanen Bereich außerhalb der Öffentlichkeit

⁵⁴⁵ Für die Belegstellen s. Anh. 2: Liebesauffassung in Abhängigkeit des Handlungsorts. Für das Hand-in-Hand-Sein der Liebenden (*dr.t m-dj dr.t*) als Symbol der sexuellen Vereinigung s. II. 4.5.2 Symbole.

⁵⁴⁶ MATHIEU 1996, 153.

⁵⁴⁷ S. II. 2.7 Handlungsort.

⁵⁴⁸ Die in Klammern gesetzten Liednummern beziehen sich jeweils auf Liebeslieder mit einem nichtmarkierten Setting. Die anderen angegebenen Texte weisen dagegen eine urbane Umgebung auf.

⁵⁴⁹ Zur Terminologie s. PESTMAN 1961, 9. Für zwei Beispiele s. auch II. 2.2 Liebe.

⁵⁵⁰ PESTMAN 1961, 10.

⁵⁵¹ [*jw*]=*j-r-sḏr n-hnw k3-mr<=j> n-ʿd3{w.t}* ... *k3-jwi.t-t3-sn.t m-dj=sn* „Ich werde mich in das Innere legen. Dann werde ich zu/wegen des Unrecht(s) krank sein. ... Dann wird die Liebste mit ihnen kommen.“

im Haus stattfindet. Auch die Briefe eines Mannes an seine verstorbene Frau zeigen die Wortverbindung ʕk r pr im Sinne von „*Verkehr haben*“ auf.⁵⁵²

Einen weiteren Beleg für die ausgedrückte Haltung einer ehelichen Beziehung sieht MATHIEU in dem Lexem ḥmsi „*sitzen*“ (4).⁵⁵³ Dabei zitiert er den Aufsatz von CLÈRE, in dem Textpassagen aus der Ramessidenzeit zusammengestellt sind, die das Lexem ḥmsi als Ausdruck der Heirat bereits verwenden.⁵⁵⁴ Das „*Sitzen; Wohnen*“ geht immer von der Frau aus, da sie es ist, die sich nach der Heirat im Haus des Mannes niederlässt. In den Liebesliedern gibt es jedoch dafür keinen Beleg, weshalb das Lexem ḥmsi in diesem Korpus nicht auf die verheiratete Situation der Liebenden anspielt. Vielmehr deutet es auf das statische Verhalten hin, das die Liebenden bei ihrem Zusammensein an einem geeigneten Ort auszeichnet. Dabei kann es das Innere des Hauses sein (L3) oder ein Schattenplatz im Garten (L42). Außerdem zeigt es die Inaktivität des Mädchens im urbanen Bereich (L4, L43).

Die Analyse der Liebeslieder ergab, dass die Liebenden über das Getrenntsein nicht nur aufgrund verschlossener Türen und fehlender Gegenliebe, sondern auch aufgrund gesellschaftlicher Regeln sowie Normen klagen. Situationen und Werte werden zwar beklagt, aber nicht angeklagt. Kritik wird dennoch durch die Klage an ihnen ausgeübt, da sie zum Leid der Liebenden führen. Des Weiteren wird eine negative Haltung gegenüber Vorgaben zum sozialen Verhalten dadurch deutlich, dass die Liebeslieder einen Raum bieten, das triebhafte Verhalten, das in *Miscellanies* negativ ausgedeutet wird, positiv darzustellen.⁵⁵⁵ In der landschaftlichen Umgebung können sich die Liebenden freier bewegen und sich auch tagsüber intim nähern.

Direkte Anklage und Tadel mithilfe eines juristischen Vokabulars richten sich in den Liebesliedern nur an die Liebenden, da sie aufgrund ihrer Verliebtheit unrechtmäßig handeln. Schlagworte sind bt3 „*Schuld*“ und ʕd3 „*Unrecht*“, mit denen das Verhalten der Liebenden besetzt ist. Diese Begriffe können jedoch nicht in Einklang mit einer ehelich anerkannten sowie einer unehelich nicht tolerierten Partnerschaft gebracht werden. Die Interpretation gewisser Lexeme und Phrasen als Hinweis auf eine eheliche Verbundenheit würde zu weit gehen.⁵⁵⁶ Es wird anhand der semantischen Figuren jedoch deutlich, dass eine sexuelle Gemeinschaft im Vordergrund steht. Nach LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ war Sex außerhalb einer Ehe im Alten Ägypten nicht verboten und wurde insofern als nicht verwerflich angesehen.⁵⁵⁷ Dennoch zeigen die Liebeslieder einige Male eine negative Haltung gegenüber dem sexuellen Trieb. Wie in den *Miscellanies* wird dem/der Liebenden vorgeworfen, den Aufgaben nicht nachzugehen und sich nicht gemäß den sozialen Maßstäben zu verhalten. Zudem konnten Strafen drohen für den Fall, dass die liebende Person nicht von ihren Gefühlen ablässt.

⁵⁵² S. Anm. 367.

⁵⁵³ MATHIEU 1996, 159, n. 531.

⁵⁵⁴ CLÈRE 1968, 171 f.

⁵⁵⁵ Für die Gegenüberstellung des Verhaltens der Liebenden in den Liebesliedern und den Vorgaben an Schreiber in den *Miscellanies* (pTurin Cat. 1882, vs., I.5–II.2 und pSallier I, VIII.1–2) s. III. 6 Lehren.

⁵⁵⁶ Gewiss ist jedoch, dass eine Liebeseinstellung geäußert wird, die ähnlich einer Ehe sowohl im zeitlichen als auch räumlichen Sinne unbeschränkt ist und sich auf Texte bezieht, die eine urbane bzw. nichtmarkierte Umgebung andeuten.

⁵⁵⁷ LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 89.

3 Inhaltliche Strukturen

Die Liebeslieder zeichnen sich durch Ähnlichkeiten im Vokabular und in der Phraseologie aus. Dubletten einzelner Textabschnitte lassen sich jedoch nicht finden, was wiederum zeigt, dass die Texte in ihrer Struktur sehr variabel sind. Der inhaltliche Aufbau wird zusammen mit dem formalen Aufbau für jedes Lied im separaten Band erläutert, um die Spezifika der einzelnen Lieder deutlich zu machen. Im Folgenden werden dagegen nur die sich auf das gesamte Korpus ergebenden Erkenntnisse gegeben.

Es lässt sich keine generelle Abfolge in der thematischen Struktur finden. Sowohl ein gegenwärtiges, als auch ein vergangenes Ereignis oder ein Wunsch konnten die Einleitung der Liebeslieder bilden und damit der Entfaltung der thematisierten Sehnsucht dienen. Fast allen Texten dieses Korpus sind allerdings Begehrrformen und damit eine zukünftige Perspektive gemeinsam (Imperativ, Subjunktiv, Prospektiv, *r* + Infinitiv und Futur III). Daher stechen gerade die wenigen Texte heraus, die ohne diese Formen auskommen (L1, L13, L15, L20, L35 und L43). In drei von ihnen (L1, L13 und L20) wird die *sn.t* mithilfe tempusneutraler Formen beschrieben, um ihre höhere, göttliche Stellung gegenüber dem Liebenden zu verdeutlichen.

Weiterhin ist von Bedeutung, dass die Sprechweise abhängig vom Geschlecht des liebenden lyrischen Ichs ist.⁵⁵⁸ MATHIEU vermutet darin eine Regel der Liebeslieder, die das direkte Ansprechen der Frau durch den Liebenden verbietet.⁵⁵⁹ Jedoch war dies kein allgemeingültiger Grundsatz, da zumindest L62 das Gegenteil aufzeigt.⁵⁶⁰ Da es die bisher einzige Ausnahme ist, kann es sich hierbei auch um ein bewusstes Spiel mit den Regeln handeln.

Ein weiterer Befund der durchgeführten Analyse ist, dass die Schreiber großen Wert darauflegten, die Texte mithilfe der Wiederaufnahme zusammenzusetzen. Dies war aufgrund der mündlichen Vortragsweise der Liebeslieder angebracht, da dadurch das Einprägen der Texte erleichtert wurde. Besonders eignete es sich dafür, die Lieder in Form einer Ringkomposition anzulegen, bei der das Thema vom Textanfang am Textende teils in Form wörtlicher Wiederholungen aufgegriffen wurde. Ein Großteil der Liebeslieder zeigt einen solchen Aufbau, indem zwei Ringe ein (A–B–A' (z. B. L5, L8, L12, L17, L23, L48), seltener zwei Motive (A–B–C–A' (z. B. L1, L7, L26)) einschließen. Eine additive Reihung kommt auch ohne die Wiederaufnahme des Beginns in der Form A–B (z. B. L19, L21, L35) vor, wobei A–B–C (L11, L40) nur zweimal in Erscheinung tritt. Daneben tritt eine Variante auf, bei der die Motivkette ab der Hälfte des Liedes unter einem anderen inhaltlichen Fokus wiederholt wird (L2: A/B/C–D/E/A'–B'–D'/C'/E'/F–F'). Nur vereinzelt ist wie hier zu beobachten, dass mehrere Motive in einer Strophe angesprochen werden, die nicht noch einmal zusammen, sondern voneinander getrennt in verschiedenen Strophen aufgegriffen werden. Ebenfalls tritt nur vereinzelt die alternierende inhaltliche Struktur auf, bei der zwei Motive abwechselnd aufgeführt werden (A–B–A'–B' (L3, L18, L34)). Innerhalb dieser verschiedenen Strukturierungsmuster konnten die einzelnen Motive

⁵⁵⁸ S. schon MATHIEU 1996, 144. Er betrachtet 66 Liebeslieder und stellt dabei fest, dass die *sn.t* als lyrisches Ich den *sn* in über 20 Texten anspricht (2. Pers. Sg.: L2, L8–10, L14, L18, 2xL19, L21, L26–L30, L33–L37, L44, L46–L48, L60, L73), aber nur wenige Male über ihn berichtet (3. P. Sg.: L4, L6, L15, L25, L31, L32, L38, 2xL72). Im Gegensatz dazu wendet sich der Liebende niemals an die Frau in direkter Form, sondern redet ausschließlich von ihr (L1, L3, L5, L7, L13, L16, L17, L20, L22–L24, L44, L49–L59, L61, L62–L64, L70, L71, L74, L87, L88).

⁵⁵⁹ MATHIEU 1996, 144. Es wird ein Vermittler einbezogen – die Mutter, das Herz, der Baum oder ein Sprecher, der außerhalb der Liebesbeziehung steht.

⁵⁶⁰ Die Aufforderungen des *sn* nehmen direkt auf die Geliebte Bezug: *m-jri-Ø-r=j / hn.wt m-jri-Ø / „(Gehe) nicht von mir (weg)! / Oh Herrin, nicht! /“*

einen unterschiedlichen Umfang innerhalb des Liedes einnehmen und sich teilweise über mehrere Strophen erstrecken (z. B. L17: A–B–B‘–B‘‘–A‘–A‘‘ oder L35: A–A‘–A‘‘–B). Bedeutendes nahm dabei mehr Raum ein.

Der Wechsel der Motive tritt häufig zusammen mit einer Veränderung auf formaler Ebene auf, weshalb diese beiden Textstrukturen nicht strikt voneinander zu trennen sind. Es gibt Beispiele dafür, dass sich kurze und größere Strophen mit jeweils gleicher Versanzahl und jeweils inhaltlicher Verbundenheit abwechseln (L3, L4). In anderen Liedern geht die Wiederaufnahme der Motive mit einem Wechsel der Kola-Anzahl pro Strophe einher. Weisen u. a. in L2 die ersten beiden Strophen noch neun Kola auf, besitzen die folgenden lediglich sieben. In L5 zeigen die Ringe ungefähr die gleiche Anzahl von Hebungen auf, obwohl A zwei Verse länger ist als A‘ (11–14–12). Oftmals ist auf formaler Ebene zu beobachten, dass der letzte Vers deutlich kürzer ist als der Rest, wodurch der Eindruck einer nachträglichen Ergänzung erweckt wird. In diesen Fällen bringt die letzte Strophe keine inhaltliche Neuerung, sondern greift den Liedanfang auf und signalisiert damit die Abgeschlossenheit der Liedkette. Die Ringkomposition hat jedoch nicht nur diese formale Funktion. Sie zeigt obendrein einen hohen kompositorischen Grad der Liebeslieder auf inhaltlicher Ebene an, da zwischen der Form der Aussage am Liedbeginn und am Ende immer eine Variation vorliegt. Das Verhältnis der beiden Ringteile kann dadurch charakterisiert sein, dass sie chronologisch aufeinander aufbauen wie bspw. in L8: Am Anfang wird der Wunsch ausgedrückt, zur Geliebten zu kommen, während am Ende der Zustand der liebenden Frau beschrieben wird, nachdem der Mann sie erreicht hat.

Weiterhin zeigen einige Ringe eine Steigerung des Gedankens oder eine Ergänzung auf. Erste Möglichkeit wird u. a. in L4 sichtbar, in dem am Beginn lediglich das Rasen des Herzens des lyrischen Ichs aufgeführt wird. Zum Schluss macht jedoch der verwendete Imperativ deutlich, dass die Frau darunter leidet und das Herz zur Ruhe ermahnt. Eine Ergänzung erfolgt z. B. in L5: Hier wird in beiden Ringen ein Gebet an Hathor genannt, wobei erst im letzten Liedvers der Grund dafür aufgeführt wird.

Die Verbindung der einzelnen Strophen untereinander geschieht durch Leitwörter, bei denen es sich um rekurrierende Elemente handelt, die an markanten, uneinheitlichen Positionen innerhalb eines Liedes stehen.⁵⁶¹ Unverkennbar ist dies in L2 und L6 der Fall, in denen bis auf eine Strophe jedes Mal *mw.t* bzw. *sn* erscheint. In L13 enthält jeder erste Vers der beiden Strophen den Ausdruck *h3^c jnr*, während jede Strophe in L30 *jb* aufgreift. Zudem wurden Leitwörter gebraucht, um den Übergang von einer zur anderen Strophe zu erleichtern, wie in L24 erkennbar ist: Die letzten zwei Verse des ersten Quatrains sind mit dem ersten Verspaar des folgenden Quatrains sowohl durch *3.wj – jr.j-3^c562* als auch durch die Synonyme *knd – hndn* miteinander verbunden:

3.wj=st-wn(.w) {kf3w.t} - <k3r.t>=st-pri.w
sn.t-knd{.t}.tj

hnr-di.tw<=j> r-jr.j-3
jrj{=j}=st-hdn{h}dn-r=j

⁵⁶¹ Für die Bedeutung der Rekurrenzen für die thematische Struktur eines Textes s. bereits ASSMANN 1973, 9–17.

⁵⁶² Sie bilden keine Textklammer, da sie nicht am Beginn und Ende eines Textabschnittes stehen.

Die einzelnen Lieder von Zyklen sind gleichfalls durch Wortwiederholungen unterschiedlicher Position vereint, die zudem mit keiner semantischen Kohärenz einhergehen. Dafür wurde die Bezeichnung „Wortassoziationskette“ geprägt.⁵⁶³ Da der Zyklus der „Großen Herzensfreude“ den komplexesten Aufbau zeigt, wird dieser im Folgenden näher ausgeführt, um das angewandte System der inhaltlichen Strukturierung zu demonstrieren:

HERMANN meinte bei seiner Bearbeitung der sieben Lieder der „Großen Herzensfreude“ von 1959 noch:

„Im Aufbau des Zyklus darf man also keinen logischen Gedankengang und damit auch keine Gedankengruppierung und -steigerung suchen wollen.“⁵⁶⁴

FOX erkannte dann, dass die Lieder untereinander verbunden sind. Er ordnete sie jedoch inhaltlich,⁵⁶⁵ wobei diese Unterteilung teilweise ziemlich aufgezwungen wirkt. FOX griff immer nur ein Motiv heraus, was in sein Schema passt, unabhängig davon, ob es das Haupt- oder sogar nur ein Nebenmotiv ist. Er beachtete damit nicht, dass verschiedene Motive in den einzelnen Liedern angesprochen werden.

Keine inhaltliche Ordnung der Lieder oder ein präziser dramatischer Ablauf, wie von MATHIEU festgestellt,⁵⁶⁶ bestimmen den Aufbau dieses und anderer Zyklen der Liebeslieder. Vielmehr bauen die in den Liedern dargestellten Motive aufeinander auf und ein Wort löste eine Gedankenassoziation aus, die im folgenden Lied ausgeführt wurde.⁵⁶⁷ Im Beispiel der sieben Lieder der „Großen Herzensfreude“ stellt sich diese Assoziation folgendermaßen dar: Im ersten Lied wird die Schönheit (*nfr.w*) der Frau von einem männlichen lyrischen Ich gepriesen. Davon ausgehend, dass die Lieder vorgetragen wurden, ergibt sich eine Verbindung zwischen dem ersten und dem folgenden Kapitel insofern, als im zweiten Lied die Frau gleich zu Beginn berichtet, wie sie durch die Stimme des Mannes ergriffen wurde. Am Ende von L2 fordert sie den *sn* auf, zu ihr zu kommen, um seine Schönheit (*nfr.w*) sehen zu können. Die ersten Verse des dritten Kapitels beschreiben nun, wie der Mann zunächst sitzend (*hmsi*) sich aufmacht, um die Schönheit (*nfr.w*) der Geliebten zu erblicken. Er wird allerdings von Mehy davon abgehalten. Im vierten Kapitel wird die Frau thematisiert, die ihr drängendes Herz zur Ruhe – u. a. durch *hmsi* ausgedrückt – auffordert, während sie auf das Kommen (*jwi*) des *sn* wartet. Im fünften Kapitel wünscht sich der Mann, dass die Liebste kommt (*jwi*), und bindet die Göttin (*ntr.t*) Hathor in seine Wünsche mit ein. Daraufhin geht (*sw3i*) die Frau im folgenden Lied zu seinem Haus, an dem sie ihn allerdings nicht alleine antrifft. Daher bittet auch sie die Göttin (*ntr.t*), in der unglücklichen Beziehung zu helfen, indem sie ihre Mutter zum Geliebten eintreten (*ʿk*) lässt, damit sie zu ihm gehen (*jwi*) kann. Das letzte Kapitel behandelt nun die in den Körper des Mannes

⁵⁶³ S. II. 4.3.1 Wiederholungen.

⁵⁶⁴ HERMANN 1959, 149.

⁵⁶⁵ FOX 1985, 200: Er sah in den ersten Liedern die Beschreibung des Verliebten. Danach folgt für ihn die Frustration der *sn.t* und des *sn*, weil es zu keinem Treffen kommt. Seiner Meinung nach umfasst der dritte Komplex den Rückblick des Mannes und die Gebete auf beiden Seiten. Das letzte Lied steht nach Ansicht von FOX dagegen alleine da und schildert den unglücklichen Ausgang.

⁵⁶⁶ MATHIEU 1996, 26. Der Inhalt von L7 steht einem chronologisch ablaufenden Geschehen entgegen. Somit macht nicht nur die Abfolge der Versanzahl (s. Anm. 966), sondern auch der thematische Ablauf in diesem Zyklus den Anschein, dass L7 nachträglich hinzugefügt wurde.

⁵⁶⁷ Gleiches gilt für den Liederzyklus L26–L33. LIEVEN v. 2018, 318 möchte darin eine „kohärente kleine Liebesgeschichte“ sehen mit logisch aufeinander aufgebauten Partien. Allerdings lassen die Lieder ohne die vielen, für diese These nötigen Erklärungen ebenfalls einen lockeren, sich durch Gedankenassoziation auszeichnenden Aufbau erkennen.

eingetretene (^ck) Liebeskrankheit. Nun wartet dieser in seinem Haus auf das Erscheinen der Geliebten.

Diese den Aufbau bestimmenden Gedankenassoziationen lassen sich in weiteren Zyklen finden, deren Verbindung jedoch einen weitaus geringeren harmonischen Eindruck macht und lockerer wirkt.⁵⁶⁸ Aufgrund der Vielschichtigkeit und Komplexität des Zyklus der Lieder L1–L7 lässt sich die Gedankenassoziation als Prozess der Textentwicklung auch für die Lieder in Abhängigkeit des lyrischen Ichs wiederfinden. Die Lieder mit einem männlichen lyrischen Ich enthalten das Konzept des Namens (*rn* (3))⁵⁶⁹, berichten von weiteren Liebhabern (*mr.wy* (3))⁵⁷⁰ und beziehen die Zeitdimension durch *hrw* (4) („Tag“) und *sf* (2) („gestern“) ein. In diesen Liedern taucht zusätzlich zu *m33* „sehen“ *ptr* (2) („sehen“) auf.⁵⁷¹

Inhaltlich wird die im ersten Lied beschriebene Schönheit der Frau gleich in Vers 1 von L3 wieder aufgenommen, indem der *sn* sagt:

hmt-jb=j r-m33-nfr.w=st

„Ihre Schönheit zu sehen, gedenkt mein Herz.“

⁵⁶⁸ Ähnlich verhält es sich mit den sieben Liedern auf oCairo CG 25218 + oDeM 1266, 1–18 (L46–L52), die einen chronologischen Ablauf zeigen. In den ersten zwei Liedern wird die Auswirkung der Liebe beschrieben. Am Ende des zweiten Textes äußert die *sn.t* den Wunsch, mit dem Geliebten täglich zusammen zu sein. Darauf geht sie im folgenden Lied zum Gewässer und möchte sich vor ihm waschen und ihm einen roten Barsch bringen. Sie fordert den Liebsten im letzten Vers auf, zu ihr zu kommen. Das vierte Lied beginnt mit der Beschreibung, wie der *sn* versucht, die auf der anderen Seite des Gewässers stehende Geliebte zu erreichen. Am Schluss stehen sich die Liebenden gegenüber. Der nächste Text beginnt mit der Erkenntnis, dass die *sn.t* gekommen ist. Der Geliebte erwartet sein Mädchen mit ausgebreiteten Armen und vergleicht sein Herz mit einem Fisch an seinem Platz, wodurch die Verbindung zum vorletzten Lied hergestellt wird, indem *sn.t* den Umarmungsgestus erwidert. Die beschriebene gegenseitige Liebesbereitschaft führt dazu, dass im letzten Lied das sexuelle Zusammensein näher ausgeführt wird. Nun will der Mann die *sn.t* küssen und mit ihr sexuell aktiv werden.

Ein assoziativer Zusammenhang wird in den weiteren sieben Liedern auf oCairo CG 25218 + oDeM 1266, 18–28 (L53–L59) deutlich. Sie beginnen alle, mit Ausnahme des anfänglich zerstörten letzten Liedes, mit *hnr n=j* und äußern ein Begehren. Die ersten zwei Lieder beziehen sich auf ein Dienerverhältnis, wobei in L53 das Dienen dazu führen soll, dass der Liebende den Leib (*h^c.t*) der Geliebten sieht. Als Wäscher will er seinen Leib mit ihrem über ihre Kleidung berühren. Noch intensiver ist der Mann mit ihrem Leib im folgenden Lied verbunden, in dem er als ihr Ring gedacht wird. Diese Verwandlung führt dazu, dass er sie jeden Tag sehen kann. Bei dem Spiegel, mit dem sich der Liebende im folgenden Lied vergleicht, handelt es sich wiederum um einen Gegenstand, der mit Schönheit im weiten Sinn zu tun hat und der den Liebenden die Geliebte jeden Morgen sehen lässt. Das fünfte Lied dieses Zyklus behandelt den Wunsch des Mannes, die Frau wie einen blühenden Kranz täglich um sich zu haben. Dieses und das vorherige Lied sind dadurch miteinander verknüpft, dass sie einen Vergleich enthalten, der beschreibt, wie der Mann die Liebste täglich sehen kann bzw. sehen möchte. Durch die Beschreibung der Schönheit im fünften Lied wird im Folgenden der Wunsch nach dem Kommen der Geliebten geäußert, damit sie gesehen werden kann. Die Gottheit wird zur Erfüllung dieses Wunsches einbezogen, indem Feste für ihre Hilfe gefeiert werden sollen. Im letzten Lied soll die Schönheit der Gottheit gepriesen werden und ein Opfer soll dargebracht werden.

Der Zusammenhang des ebenfalls aus sieben Liedern bestehenden Zyklus pCB, XVI.9–XVII.13 (L11–L17) ist nicht eindeutig. Zumindest die ersten und letzten beiden Lieder sind thematisch dadurch miteinander verbunden, dass sich der Liebende zum Haus der *sn.t* begibt.

⁵⁶⁹ Die Zahl gibt die Häufigkeit des Vorkommens an. *rn* ist in L3 von Bedeutung, wobei es hierbei um das damit verbundene Ansehen des lyrischen Ichs geht. In L5 wird um den Namen (*rn*) der *sn.t* gebeten, der als Personenkonstituente der Geliebten bei ihrer physischen Abwesenheit dem *sn* erhalten bleibt. In L7 wird des Weiteren erwähnt, dass alleine das Hören des Namens belebt.

⁵⁷⁰ In L1 wird ausgesagt, dass derjenige, der die Geliebte umarmt, der Erste der Geliebten (*mr.wy*) sei. In L3 trifft der Mann Mehy mit seinen Geliebten (*mr.wy*), zu denen er sich gesellen möchte. In L5 kommen die *mr.wy* zur *sn.t*.

⁵⁷¹ Weitere nur in diesen Liedern vorkommende Lexeme sind: *jr*-Partikel (2); ^c3 (2) „groß sein; die Größe“; *wr* (2) „groß; groß sein“; *mdw* (2) „sprechen“ und *hpr* (2) „werden; entstehen“.

Diese Aussage leitet die Versuche ein, die Geliebte wieder zu sehen. Diese äußern sich sowohl im Losgehen des *sn* in diesem Lied als auch in den Gebeten an Hathor, die in L5 erläutert werden. Das fünfte und das letzte Lied sind zum einen dadurch verknüpft, dass sie mit einem fast identischen Vers enden: *pri=st-m-^c=j hr-hrw 5* und *pri=st-m-^c=j hr-hrw 7*.⁵⁷² Zum anderen gibt es eine wörtliche Wiederholung, die das Hauptthema, nämlich die Begegnung mit der Geliebten, aufgreift:

dr-dd<.w> jh-mk-{sw}-<st>

„Sooft gesagt wurde: Auf! Schau, sie (ist hier)!“ (L5)

und

p3-dd-n=j mk-{sw}-<st>

„Das Sagen zu mir: Schau, sie (ist hier)!“ (L7).

Während auf das Motiv der Rivalen durch *mr.wy* Bezug genommen wird, tritt in den Liedern mit einem weiblichen lyrischen Ich die Mutter der Frau in die Liebesbeziehung. Nicht nur *mw.t* (6), sondern auch andere Menschen (*rm.t.w* (4)) werden in diesen Texten genannt. Außerdem wird der Kontrast zwischen dem unruhigen Herzen (*tfj* (2)) und dem äußeren Stillstand (*^ch^c* (2)) dargestellt. Daneben steht in zwei Liedern das Unvermögen des Mädchens, zum Liebsten zu gehen (*šmi* (2)), sodass nur das Erinnern (*sh3* (4)) an ihn bleibt. Das Haus (*pr* (2)) bildet als Ort der Öffentlichkeit und Privatsphäre den Mittelpunkt des Geschehens.

In L2 wird schon im zweiten Vers ausgesagt, dass das Mädchen von Liebeskrankheit ergriffen wurde, die dann das Thema von L4 wird.

Alles in allem zeigt sich damit, dass Rekurrenz das wichtigste Kriterium für die inhaltliche Entfaltung darstellt, wobei sich diese auf die verschiedensten Ausprägungen bemerkbar macht und über das einzelne Lied hinausgeht.

⁵⁷² *pri* wird auch im vorletzten Vers von L1 erwähnt: *ptr.tw-pri(.t)=st r-h3*.

4 Stilmittel

4.1 Phonologische Figuren

Obwohl aufgrund der Vokallösigkeit der Schrift und der unsicheren rekonstruierbaren Vokalisierung der Liebeslieder in dieser Arbeit nur die Konsonanten berücksichtigt werden können, werden vielfach auf der Konsonantenebene lautliche Wiederholungen sichtbar. Sie zeigen, dass diese Gruppe der Wiederholungsfiguren ein bewusst eingesetztes und beliebtes Stilmittel für die Komposition der Liebeslieder war. Vor allem die Liebeslieder auf dem pCB I zeigen einen umfangreichen Gebrauch dieser Figuren und unterscheiden sich auch hinsichtlich dieses Aspekts von den anderen Liedzusammenstellungen.

Zu dieser Gruppe der Wiederholungsfiguren zählen in erster Linie **Alliterationen**. Die bewusste lautliche Wiederholung, die sich nicht nur auf den Wortanfang beschränkt, ist zum einen ein Mittel der Memorierbarkeit und zum anderen ein Strukturelement: Es hebt einzelne Textabschnitte hervor und gestaltet den Text sowohl auf der Mikro- als auch auf der Makroebene, indem es Klangakzente setzt, die für das heutige Ohr nicht mehr in Gänze wahrnehmbar sind. Gerade weil es sich bei den Liebesliedern um mündlich vorgetragene Texte handelt, ist zu erwarten, dass Alliterationen gehäuft anzutreffen sind.

Nur selten treten in diesem Korpus Verbindungen auf, bei denen der Auslautkonsonant durch den Anlaut des folgenden Elements wieder aufgenommen wird (z. B. *nḥḥ ḥn^c* (L29); *wn nḥb* (L11)). Vielmehr beschränkt sich das Auftreten der Alliterationen auf die Wiederholung des Anfangskonsonanten zweier in unmittelbarer Nähe stehender Begriffe (z. B. *msnḥ n m³³=st* (L1); *msbb ḥr mrw.t* (L28); *ḥ^cpj ḥwj.w* (L45)), wodurch der damit ausgedrückte Gedanke verstärkt wird. Sehr deutlich wird dies bei der Phrase *m³³ mrw.t*, die eine zentrale Rolle spielt.⁵⁷³ Zum Großteil werden die Wortanfangsalliterationen lediglich durch Präposition + Infinitiv bzw. Nomen gebildet, sodass ihr stilistischer Wert an diesen Stellen bezweifelt werden darf (z. B. *ḏr ḏd* (L5); *ḥr ḥhj* (L94)) – wobei auch hier zu bedenken ist, dass diese Wortzusammenstellungen durch die Verwendung von Synonymen zu umgehen gewesen wären. In L18 wurde diese Verkettungen im Sinne eines Stilmittels angewendet: Hier enden jeweils die ersten Verse eines aufeinanderfolgenden Verspaares mit einer Alliteration des Konsonanten *ḥ*, wodurch die Gleichheit der beiden Verse, die bereits auf syntaktischer und morphologischer Ebene besteht, unterstützt und bewahrt wird:

jn[-jw]-[j:šmi=k] ḥr-ḥbs.w
 ...
jn-jw-j:šmi{.t}=k ḥr-ḥ(n)k.t
 ...

Ähnliches tritt in L4 auf, in dem der jeweils letzte Vers zweier aufeinanderfolgender Verspaare mit der Präposition *m* und einem auf *m* beginnenden Substantiv endet. Zudem verbindet ein Vers, der mit *m* anfängt, die beiden Verse miteinander:

ḥmsi kb jwi-n=k sn{.t} /
jr.<w>t-knw m-mjt.t /
m-rḏi.t-ḏd-n³-rmt.w-r=j</>
s.t-th.tj m-mry(.t) /

⁵⁷³ Zur Funktion als Hauptmotiv s. II. 2.3.2 Visuell.

Diese Passagen zeigen, dass es für die Bewertung der auftretenden Alliterationen auf die nähere Umgebung ankommt. Stehen sie in einer Reihe ähnlicher Stilmittel, wird ihnen eine bewusste Spielerei zuerkannt. Nur durch ihre Nachvollziehbarkeit im Moment des Hörens konnte gewährleistet werden, dass die Mittel ihre Wirkung entfalten konnten.

Im Folgenden wird nur auf die Wortanfangsalliterationen eingegangen, die in einem zusammengehörigen Abschnitt aus mindestens dreimaliger Wiederholung eines Konsonanten bestehen, da hier eine bewusste Verwendung dieses Stilmittels innerhalb der kurzen Sequenz deutlich wird. In wenigen Liedern sind Alliterationen jedoch sehr umfangreich und an prägnanten Stellen anzutreffen. Hierbei stechen die ersten thematisch zusammengehörigen sechs Verse des L5 deutlich hervor: Der Laut *h* wird insgesamt sechs Mal verwendet, wobei er am Anfang von vier aufeinanderfolgenden Begriffen auftritt und dadurch zwei Verse miteinander verbindet. Daneben werden vier von sieben Verben und ein Nomen verwendet, dessen erster Konsonant ein *s* ist. Hinzu tritt das Suffixpronomen der 3. Pers. Sg., das diesen Laut innerhalb des Abschnittes verstärkt. Die häufige Verwendung dieser Konsonanten setzt sich in den folgenden Strophen nicht mehr fort. Lediglich der vorletzte Vers weist noch die Verbindung *sf dr-spr* auf:

dw3=j-Nbw.t sšw3=j (= sw3š)-hm(.t)=st /
sk3y=j-Nb.t-p.t /
jry=j-j3.wt n-Hw.t-hr.t /
hkn.w n-hn.wt /
smi=j-n=s sdm=st-spr.w=j /
wđ=st-n=j hnw.t /

Durch die Häufung wurde dieser Abschnitt einerseits einprägsamer gestaltet, andererseits auf struktureller Ebene als Einheit markiert. Daneben macht dieses Stilmittel den Inhalt deutlich. Während auf phonetischer Ebene bei wenigen Konsonanten verweilt wird, lässt sich auf inhaltlicher Ebene ein Verharren bei einem Gedanken feststellen, der mithilfe verschiedener Phrasen wiederholt aufgegriffen wird.

Eine vergleichbare Konsonantenhäufung innerhalb eines größeren Abschnittes lässt sich in den sonstigen Liebesliedern nicht finden. Zu einer mindestens dreimaligen Konsonantenwiederholung kommt es dagegen in den unten aufgeführten Liedern:

- *gmi{.w}=j-{mhj}-<Mhy> hr-htrj hr-w3.t /*
hn^c-n3y=f-mry.w / (L3)
- *bw-wnh=j-p3y=j-bhn /*
bw-wrh<=j>-wj m-kf / (L4(1))
- *m-jri-n=j p3y=j-h3.tj wh3 /*
j(n)-jri=k-hn hr-jh / (L4(2))
- *smn-tj r-tnw-sh3=k-sw / (L4(3))*
- *3h-hrw n-hpt[=j] [...]*
[...] {r3}-<r>²-hfnw hr [...] (L18)
- *hr-mk-p[tr]-sw-pry m-m3^c /*
mj-n swnwn-sw / (L40)
- *m-sšr-nswt s3w-tw-hđ.t -shkr.w(t)* (L52)
- *hnr-n=j sn.t m-mn.t mj-w3đw3đ-m3hj* (L57)

In einigen Fällen zieht sich die Alliteration fast durch den gesamten Vers (L4(3) und L52) und macht ihn damit eingängiger; in anderen Fällen verbindet dieses Stilmittel die beiden Verse eines Verspaares miteinander (L3, L4(1 und 2), L6, L40). In L4(2) ist *wh3* bereits metathetisch, wodurch dieses Wort in enger Verbindung zu *jh* steht.⁵⁷⁴

Einige Alliterationen zeichnen sich dadurch aus, dass mehrere Konsonanten innerhalb der zusammengehörigen Begriffe wiederholt werden und dadurch eine Klangähnlichkeit geschaffen wird:

- *dī=st-wn-nhb.w-t3y.w-nb.(w){t} / (L1)*
- *nfr{.t}-mw.t m-hn=j m-{nfj}-<nf> /
j:h3^c-m33{=st}<=f> /
mk-jb=j-hdn.w (hr)-sh3.t=f /
jtt-wj mrw.t=f (L2)*
- *r-rdī.t-gmh=j-sn m-p3-grh{.t} </> (L6)*
- *jry=k-thth-n3y=st-srgh
mnk=k-st m-p3y=st-grh{.t} / (L11)*
- *sp (hr)-spr [...] (L18)*
- *jw=j-3tp.kwj m-gry.w
bw-grg<=j>-ph3{.t} m-p3-hrw{=j} (L27)*
- *[wh^c]=j wnh=j-p3y=j-nbd{=j}
^cdn{.t}=j m-nw-nb (L33)*
- *w3h-k3=j {t3-mry.tj(.t)}-<p3-mry> </>
[bw²]-jni=tw-m-b3h=j / (L41)*
- *hntš.kwj nn-h(n)k.t
...
Mnk3.t-jm hr-sšmi [...]
[...] [t3y]=st-hnk.yt (L52)⁵⁷⁵*
- *[...] hr-jt=k m(w).t{=j}=k
...
[jn-jw]=k-h3^c.tj r-mw
[jn-]jw-m(w)t=k ^cnh=k (L60)*

Die aufgelisteten phonologischen Figuren dienen der klanglichen Gestaltung eines gesamten Verses (L1, L18) sowie als komplexe Lautspielerei der Verknüpfung von Versen. Dafür wurden am Versende (L11, L33, L52) oder am Beginn und am Ende (L27, L41, L52) Begriffe verwendet, die einen ähnlichen Konsonantenbestand aufweisen. Dabei muss die Konsonantenfolge nicht gleich sein (L11).

Daneben treten Beispiele der **Paronomasie** auf. Bei diesem rhetorischen Mittel handelt es sich um die Verbindung von gleich- oder ähnlich klingenden nichtstammverwandten Wörtern mit semantischer Differenz, aber phonetischer Ähnlichkeit. Oftmals haben die Begriffe eine entgegengesetzte Bedeutung. Diese Definition trifft vor allem auf *nfr* und *nf* in L2 zu, da sich beide Wörter in ihrer Bedeutung gegenseitig ausschließen. Etwas Schönes bzw. Vollkommenes kann nicht mit Schuld in Einklang gebracht werden. Es liegt dem Ausdruck jedoch nur ein

⁵⁷⁴ Für diesen Hinweis sei H.-W. Fischer-Elfert gedankt.

⁵⁷⁵ *k* und *k* näherten sich der Aussprache an, sodass eine vorliegende Lautspielerei angenommen wird.

Scheinwiderspruch vor, da der vorliegende Satz einen Sinn hat. In gleicher Weise ist das Begriffspaar *gmh* und *grh* in L6 zu verstehen. Da sich die Nacht gerade durch Dunkelheit auszeichnet und mit der Metapher der Blindheit in Zusammenhang gebracht wird,⁵⁷⁶ wird durch die Verbindung mit einem Verb der visuellen Wahrnehmung erneut ein Paradoxon gebildet. Die Grenze zwischen der Paronomasie und dem Wortspiel⁵⁷⁷ ist nicht immer einfach zu ziehen, da beide Mal eine Spielerei mit der Klangähnlichkeit vorliegt. Im Unterschied zur Paronomasie liegt dem Wortspiel jedoch ein Wesenszusammenhang zwischen den jeweiligen Begriffen zugrunde.

Eine Klangspielerei wird ebenso in den folgenden Versen deutlich, in denen sich die Laute auf mehrere Wörter verteilen und durch deren Verbindungen erst eine Einheit geschaffen wird:

- *k3{.t}-nhb.t wbh{.t}-k(3)by.t / (L1)*
- *sw-tfy <m>-mk.t=f /*
- ...
- *bw-wrh<=j>-wj m-kf / (L4)*
- *dr-dd<.w> jh-mk-{sw}-<st> /*
mk-jy-<n>=st mry.w {/} m-ksy.w / (L5)
- *spr.n=f r-pr n(j)-sn.t (L8)*

Wiederum dienen die phonologischen Figuren an diesen Stellen dazu, einen Vers herauszuheben und Verse durch einen ähnlichen Ausklang miteinander in Bezug zu setzen. Dieses bewusste Spiel mit gleichen Anfangskonsonanten oder mit gemeinsamer Konsonantenverbindung am Versende zeigt, dass die lautliche Übereinstimmung ähnlich moderner Poesie beabsichtigt war und der **Endreim** für die Liebeslieder bis zu einem gewissen Grad eine Rolle spielt.

Definitiv gehört der gleichförmige Abschluss von Versen mit dem gleichen Suffixpronomen nicht zum Endreim, soll hier aber dennoch aufgenommen werden, weil die lautliche Übereinstimmung am Versende gezielt gegeben ist. Deutlich wird dies in L2, in dem jeder Vers bis auf den zweiten und dem letzten Verspaar auf einen Laut ausklingt, der ihn mit anderen verbindet. Neben einfachen Wortwiederholungen wurde Lautspielerei benutzt, um die Struktur herzustellen. Die Konsonanten des Wortes *mw.t* (Vers 3, 8, 12, 16) finden sich in *hm.wt* (Vers 16) wieder. Diese beiden Begriffe sind zudem durch ihr *Genus* verbunden und schließen auch den Vers 2 ein, der auf das weibliche Nomen *h3y.t* endet. Das Suffixpronomen =f (Vers 1, 4, 6–11) taucht dagegen in *nf* (Vers 5) auf. Lautgleichheit durch gleiche Kasusendung spielt mit Sicherheit auch an anderen Stellen eine Rolle, ist jedoch im Einzelfall schwer erkennbar.

In diesem Umfang wurde der Endreim nicht mehr für den Aufbau der Liebeslieder angewandt. Wohl aber ist er für die Gliederung mehrerer Lieder von Bedeutung. Dies ist bspw. in L7 der Fall, in dem die Verse jeder zweiten Strophe mit dem Suffixpronomen =j enden. In L14 ist dagegen folgende Struktur zu erkennen:

jr-m{-dj}-<dr>-dd=k jrm-h3.tj=k /
m-s3=st {n=j}-knj.w-st /
w3h-Jmn jnk-jwi⁵⁷⁸-n=k /
jw-t3y=j-mss(.t) hr-k^ch.t=j /

⁵⁷⁶ S. III. 1.1 An eine Gottheit.

⁵⁷⁷ S. II. 4.3.2 Wortspiele.

⁵⁷⁸ Allenfalls *Jmn* (AMON) und *jnK* (ANOK) bilden aufgrund der koptischen Aussprache eine Wortanfangsalliteration.

Der erste und der dritte Vers schließen jeweils mit dem gleichen Suffixpronomen ab, wobei die anderen zwei Verse mit einem Nomen enden, das den gleichen Anfangskonsonanten, aber verschiedene Suffixpronomina besitzt. Die lautliche Verbindung beschränkt sich demnach auf den Wortbeginn.

Der umgekehrte Fall aufeinanderfolgender Verse, die nicht mit demselben Wort, aber mit dem gleichen Anlaut beginnen, kommt innerhalb des Korpus nicht in einem solchen Umfang vor und bildet damit mit Sicherheit kein gestalterisches Prinzip.⁵⁷⁹ Allenfalls lässt sich die erste Strophe von L6 nennen, deren Verse mit Ausnahme des zweiten Verses sowohl mit dem gleichen Suffixpronomen enden als auch mit dem Konsonanten *s* beginnen. Ansonsten treten bestimmte Konsonanten in einem Lied häufiger am Versbeginn auf, wobei kein klares Schema erkennbar ist:

$$\begin{aligned} sw3i <=j> -n=f m-h3w n(.j)-pr=f / \\ gmi\{.w\} =j-^c3=f wn(.w) / \\ sn-^c h^c(.w) r-gs.wj-mw.t=f / \\ sn.w=f-nb.\{t\} <w> r-hn^c=f / \end{aligned}$$

Das **Onomatopoetikon** tritt als eine weitere Klangfigur auf. Dabei handelt es sich um einen sprachlichen Ausdruck, dessen Wortklang ein akustisch wahrnehmbares Phänomen wiedergibt. Da die Wiedergabe eines bestimmten Klangs kulturell verschieden ist, kann bei vielen altägyptischen Begriffen nicht immer mit Sicherheit ein solcher Bezug für den Hörer hergestellt werden. Eine solche Verwendung wird aber für *ḏḏ* „jauchzen“ (L42, L50), *knkn* „schlagen; zerschlagen; prügeln“ und *knkn* „Züchtigung“ (L21/L88) sowie *tntn* „niedertreten“ (L79) und *djdj* (= *tttt*) „sich zanken“ (L31) angenommen. Sie dienen der Steigerung und Intensivierung der Ausdrücke.

Mit Blick auf das gesamte Korpus lässt sich feststellen, dass phonologische Figuren sparsam, aber gezielt eingesetzt wurden, um den Inhalt eines Verses besonders zu betonen. Das häufige Auftreten von zwei aufeinanderfolgenden Begriffen inmitten eines Verses, die den gleichen Anfangskonsonanten tragen, kann am besten mit dem Zweck der Auflockerung erklärt werden. Sie sind aber nicht nur als reiner Schmuck zu verstehen, sondern erfüllen gerade durch ihr Auftreten am Versende eine mnemotechnische Funktion und sind bewusst zur Formung der Lieder eingesetzt worden.

4.2 Syntaktische Figuren

Unter syntaktischen Figuren werden hier Stilmittel verstanden, die sich durch eine ungewöhnliche Wortstellung im Satz, durch ihr Hinzufügen zu einem bereits grammatikalisch vollständigen Satz oder durch ihre Auslassung bemerkbar machen.⁵⁸⁰ Im letztgenannten Fall entsteht somit ein grammatikalisch unvollständiger Satz. Zu diesen Figuren gehören jedoch auch solche Erscheinungen, die für sich genommen keine Auffälligkeit zeigen, aber im Zusammenspiel mit ihrer Umgebung eine Spielerei bzgl. der Grammatik zeigen. Dass die Komponisten der Liebeslieder diese Möglichkeit anwandten, wird in L13 deutlich. Die Einheit des Vierversers wird

⁵⁷⁹ Die zweite Strophe von L41 beginnt fast immer mit einem Wort, das in der herkömmlichen Transkription mit einem Jod anfängt (*jmm – js – jw – jnk*). Wie die koptische Lautung dieser Begriffe zeigt, war die Aussprache jedoch verschieden, sodass keine Struktur an dieser Stelle vorliegt.

⁵⁸⁰ Auf den *Parallelismus Membrorum* wird an dieser Stelle nicht eingegangen, da es die Grundform ägyptischer literarischer Werke war und in II. 1 Formale Strukturen näher erläutert wird.

durch seinen parallelen Aufbau markiert, wobei zwei nichtperiphrastische *sdm=f*-Formen von periphrastischen *sdm=f*-Formen umschlossen werden. Es ergibt sich somit formal die Ringstruktur A–B–B'–A', die auch thematisch für einen Großteil der Liebeslieder eine Rolle spielt:

h3^c=st-jnr.w-r=j m-šnw=st /
j:jri{.t}=st-jni<.t>.tw<=j> m-jr.t=st /
j:jri{.t}=st-knb<=j> m-p3y=st-mny /
3b{.tj}=st m-p3y=st-htm

„Mit ihrem Haar wirft sie ihre Lassos nach mir aus. /

Mit ihrem Blick holt sie mich (heran). /

Mit ihrem *mny*-Schmuck bändigt sie mich. /

Mit ihrem Siegel brandmarkt sie. /“ (L13)

Während diese Figur eine formale Funktion erfüllt, liegt der Schwerpunkt der anderen syntaktischen Stilmittel darin, bestimmte Satzeinheiten zu akzentuieren. Vielfach ist es für den heutigen Leser jedoch nicht mehr nachvollziehbar, inwieweit ein grammatikalisch auffälliger Satzbau als Abweichung und stilistisches Mittel angesehen wurde. Diese Bemerkung trifft insbesondere für die zahlreichen **Ellipsen** zu, die in zwei Arten auftreten: Während die erste Form dadurch charakterisiert ist, dass nur ein Satzglied entfallen ist, zeichnet sich die zweite durch den Wegfall mehrerer Glieder aus. Zur erstgenannten Form zählen die Passagen, in denen das Subjekt fehlt, wobei es sich meist um die *pw*-Kopula eines zweigliedrigen *pw*-Satzes handelt:

- *hrw-3-Ø r-sf dr-spr{.w}=j {/} hr-rn=st </>*
 „(Es sind) drei Tage bis gestern (vergangen), als ich um ihren Namen bat. </>“ (L5)
- *sfj-jkr-Ø*
 „Ein vorzüglicher Jüngling (ist er)!“ (L6)
- *sn stp bj3.t-Ø /*
 „Der Liebste – ausgezeichnet an Charakter (ist er). /“ (L6)⁵⁸¹
- *nfr {/}-wsj-Ø m (=jn)-sw3 /*
 „Sehr schön (ist es), das Vorbeigehen! /“ (L6)
- *tp.j-Ø n(.j)-n3-jh.w{t}*
 „Das Beste der Ställe (ist es)!“ (L9)
- *grh{.t}-nfr-Ø n-p3y=nn-jr.j-3 /*
 „Eine schöne Nacht für unseren Türhüter (ist es)! /“ (L17)
- *hw.t-tni(.t)-Ø </> n(.j)-{/}-msi n(.j)-p3-(j)m(.j)-r(3)-njw.t /*
 „Das ausgezeichnete Haus des {/} Sohnes des Vorstehers der Stadt (ist es)! /“ (L17)
- *nfr.wj-Ø*
 „Sehr schön (ist es).“ (L26)
- *t3y=j-nh.t-n[.tj] sdm.w n.w-jr.t=j-Ø p3y=j-ptr=k*
 „Mein Wunsch, die Schminke meines Auges (ist es), war es, dich zu sehen.“ (L34)
- *tsi.n=k-jb=j jw-Ø-g3s.y*
- „Du erhobst mein Herz, nachdem (es) traurig war.“ (L34)

⁵⁸¹ In Anbetracht der sonstigen Ellipsen wird diese Variante als die beste Übersetzungsmöglichkeit angesehen, da der Fokus auf den guten Charakter des Liebsten gelegt wird. Es wäre ebenso möglich: „Oh Liebster – ausgezeichnet an Charakter!“ Zur elliptischen Struktur solcher näheren Erläuterungen s. BEYLAGÉ 2005.

- *s.t-nfr.t n.t-swtwt=j Ø*
„Ein schöner Ort meines Lustwandeln (ist es).“ (L35)
- *t3-s3.t n(.jt)-p3[y][=st]-jm.j-r3-šnw(.w)-Ø /*
„Die Tochter ihres Chefgärtners (war sie). /“ (L42)
- *stf n(.j)-bj.t /*
„Honigtropfen (sind sie). /“ (L42)
- *hy-km n(.j)-h3j-Ø s^cb.tj*
„Oh, vollendete Zeit (ist es), während sie geschmückt ist!“ (L52)

Daneben tritt noch zweimal ein Adjektivsatz auf, dessen Subjekt nicht geschrieben wurde, aber durch den vorherigen Inhalt erschlossen werden kann:

- *{r}-nfr(.t)-Ø <r>-hr-nb.wt /*
„Schöner (ist sie) als jedefrau! /“ (L1)
- *kb-Ø*
„Erfrischend (war es).“ (L70)

Der Wegfall einer unbestimmten, unpersönlichen Komponente wie in L70 ist noch in zwei weiteren Liedern zu beobachten, wobei hier das ausgelassene Objekt betroffen ist:

- *[bw²]-jni=tw-Ø-m-b3h=j /*
„Nicht brachte man (es) vor mich! /“ (L41)

In vielen Fällen, gerade wenn das unbestimmte Subjekt fehlt, wird deutlich, dass dieses Stilmittel eine Reduktion auf das Wesentliche bewirkt und die Aussage verstärkt wird. Die Verse, die die Besonderheit der geliebten Person zum Thema haben, zeigen noch eine weitere Funktion. Die Ellipse, die der gesprochenen Sprache zugeschrieben wird, gibt die natürliche Ausdrucksweise wieder und ist ein Marker der Gefühlslage. Durch die Auslassungen, d. h. durch das bewusste Abbrechen der Sätze, wird die innere Hektik des liebenden lyrischen Ichs ausgedrückt. Der schnelle Wechsel zum folgenden Satz kann als Sprung der Gedanken gedeutet werden. Vor allem in L6 rufen die mehrmals auftretenden verkürzten Aussagen diese Wirkung hervor. Diese den Text charakterisierende knappe Ausdrucksweise, bei der es sich um das stilistische Mittel **Brachylogie** handelt, tritt ebenfalls in L62 auf. Hier fehlt in zwei von fünf aufeinanderfolgenden Versen das zum Prädikat gehörige Verb, das in die Kategorie der Bewegung eingeordnet werden kann:

m-jri-Ø-r=j /
hn.wt m-jri Ø /
m-jri-h3^c=j m-jsk </>
„(Gehe) nicht von mir (weg)! /
Oh Herrin, (gehe) nicht! /
Verlasse mich nicht zögernd! </>“ (L62)

Der unterschiedliche Anschluss des Suffixpronomens der 1. Pers. Sg. im ersten und letzten dieser drei Verse macht deutlich, dass das Verb *h3^c* nicht einfach für die Ergänzung der Ellipsen übernommen werden kann. Vielmehr muss die Lücke bspw. mit *pri* gefüllt werden.

Die Auslassung eines prädikativen Verbs der Bewegung ist in drei weiteren Stellen der Liebeslieder fassbar:

- $jw=j-\emptyset r-[\text{nh}]-t\beta.wj$
„Ich muss nach Anchtawj (fahren).“ (L22)
- $k\beta\text{-ptr}<=j>-p\beta\text{-}^c k n(j)\text{-sn}$
 $jw=f-\emptyset r\text{-pr.wt-}^c$
„Dann werde ich den Liebsten eintreten sehen,
indem er zu den Gartenhäusern (geht).“ (L25)
- $jr\text{-}jw.t\text{-}p\beta\text{-}t\beta w jw=f-\emptyset r\text{-}t\beta\text{-}nh(.t)$
„Wenn der Wind kommt, wird er zur Sykomore (gehen).“ (L76)

Wie den Belegen zu entnehmen ist, fällt das Verb der Bewegung bis auf eine Ausnahme immer vor einer mit der Präposition *r* eingeleiteten Adverbialphrase aus. Diese Präposition ist von sich aus dynamisch, da sie geradezu eine Bewegung intendiert, ohne dass ein spezifisches Verb genannt werden muss.⁵⁸² Die Verkürzung des Ausdrucks macht sich auch in einer geringeren Hebungsanzahl bemerkbar: Während es sich eigentlich um zweihebige Verse handelt, wird durch die Ellipse eine Verringerung auf ein Kolon bewirkt.

Kein Wegfall eines verbalen Prädikats und somit kein syntaktisches Mittel liegt bei den Imperativ-Sätzen $m\text{-}s\beta=st$ „(Sei) hinter ihr!“ (L14) und $m h.t\{=k\}<=j>$ „(Bleib) in meinem Leib!“ (L30) vor, da das Ägyptische keine andere Möglichkeit kannte, diese Sätze in einer anderen Form auszudrücken. Eine imperativische Form des Verbs *wn* wird nicht verwendet.

Daneben gibt es in den Liebesliedern drei Adverbialsätze, denen eine explizite Prädikation fehlt. Diesen Aussagen kann eine deiktische Funktion zugeschrieben werden, indem sie auf das genannte Subjekt in der Art „hier ist es“ verweisen:

- $dr\text{-}dd<.w> jh\text{-}mk\text{-}\{sw\}\text{-}<st>-\emptyset /$
„sooft gesagt wurde: ‚Auf! Schau, sie (ist hier)!‘ /“⁵⁸³ (L5)
- $p\beta\text{-}dd\text{-}n=j mk\text{-}\{sw\}\text{-}<st>-\emptyset p\beta\text{-}n.tj\text{-}(hr)\text{-}s^c nh=j /$
„Das Sagen zu mir: ‚Schau, sie (ist hier)!‘, ist das, was mich belebt. /“ (L7)
- $mhmh.wt-\emptyset$
„Mhmh.t-Pflanzen (sind hier)!“ (L34)⁵⁸⁴

In den Sätzen wird betont, dass die Liebste oder die Pflanzen gerade anwesend sind. Zur Verdeutlichung der Aussagekraft wurde in der Übersetzung das Ausrufezeichen verwendet, worauf auch die Partikel *mk* in L5 und L7 nachdrücklich hinweist.

Die genannten Beispiele für diese stilistische Figur sind dadurch gekennzeichnet, dass nur ein Satzglied ausgelassen wurde, das aus dem Kontext erschlossen werden kann. Daneben treten Verse auf, in denen ein Satzteil, zumeist bestehend aus mehreren Gliedern, nur einmal am Beginn eines Ausdrucks geschrieben wurde, sich aber gleichwertig auf mehrere hintereinanderstehende Ausdrücke bezieht. Hierbei handelt es sich um die **Anfangsellipse**. Diese Art der Ellipse ist mit dem Stilmittel der **Häufung** verbunden, da mehrere Aspekte aufgezählt werden, die ohne Weiteres leicht zusammengefasst werden könnten. Das Gesagte ist dank der elliptischen Struktur straff verbunden und anaphorische Wiederholungen bzw. die Verwendung von

⁵⁸² Für diesen Hinweis sei M. BROSE gedankt.

⁵⁸³ Zur deiktischen Funktion des Satzes *mk st* s. SCHENKEL 2012, 179.

⁵⁸⁴ L35 und L36 weisen nach dem Pflanzennamen die Adverbialphrase $jm=f$ auf, wobei sich das Suffix auf den Garten als Aufenthaltsort der Liebenden bezieht. In diesen beiden Liedern wird der Garten im Verlauf direkt genannt, während das Bezugsnomen in L34 nicht aufgeschlüsselt wird. Es ist daher von keinem Fehler in L34, sondern von einem stilistischen Mittel auszugehen. S. IV. 2 Aufführungspraxis.

Synonymen werden verhindert. Dieses Stilmittel prägt größere Abschnitte innerhalb der Lieder L17, L21, L57 und L74 und bestimmt sogar den gesamten Aufbau von L43. Eine Aufzählung über einen größeren Textabschnitt tritt darüber hinaus in L25, L40 und L70 auf, die durch den Umstandskonverter *jw* charakterisiert ist. In L19 und L47 kennzeichnet dagegen die Präposition *mj* den Aufbau:

t3y=k-mrw.t-3b[h.tj m-h.t=j]

...

[mj]-[...] r-h^c.wt n(.wt)-wr.w

mj-mnh.t r-h^c.wt (n.wt)-ntr.w

mj-sntr r-fnd

[jw]-^ck=f r-[...]

„Deine Liebe ist mit meinem Leib verbunden

...

wie [...] an den Körpern der Edlen,

wie Kleidung an den Körpern der Götter,

wie Weihrauch an der Nase,

während er eintritt [...]“ (L47)

Die Umstandssätze und die als Vergleich herangezogenen Ausdrücke beziehen sich dabei auf einen Satz, der nur einmal am Beginn des Abschnittes geschrieben wurde, weshalb auch an dieser Stelle von einer elliptischen Struktur gesprochen werden kann. Ohne die Ellipse würden sich mehrmals die vollständigen Sätze auf mehrere Verse verteilen und damit die Textstruktur zerstören, die auf Kürze und Prägnanz ausgelegt ist. Während die elliptische Struktur im Allgemeinen selten mehr als zwei Verse betrifft, sticht die Häufung in den oben genannten Liedern aus dem generellen Charakter der Lieder heraus und kann daher als ein besonderes stilistisches Mittel angesehen werden. Es dient der Veranschaulichung und Konkretisierung eines Abstraktums wie Liebe oder Schönheit.⁵⁸⁵

Daneben gibt es wenige Beispiele dafür, dass Sätze sehr komplex miteinander verschachtelt sind, indem mehrere syntaktisch abhängige Sätze einem übergeordneten Satz folgen, der dann mehr als ein Verspaar umfasst. Bei dieser komplexen Verschachtelung handelt es sich um die Figur **Hypotaxe**, die bspw. in L3 und L44 vorkommt:

jw=f(r)-swh3 m-rn=j /

jw=f-hr-dni=j r-t3-kpw.y(t)-tp.j(t) /

n.tj-jm.jw-ht=f /

„Er wird meinen Namen rühmen, /

indem er mich den obersten kpw.y zuteilt, /

die in seinem Gefolge sind. /“ (L3)

und

hsy.w-^cpr(.w) m-h^c.w /

jw-r3.w=sn-^cpr(.w) m-shmh-jb /

n-ršw.t thhw.t /

⁵⁸⁵ Strukturelle Ähnlichkeiten bestehen dabei zu den Aussagen des Lebensmüden, der seine Todesnähe mit mehreren Vergleichen verbildlicht (pBerlin P 3024, 130–142). Inhaltlich liegt eine Umkehrung der Ausführungen des Lebensmüden vor, da hier nicht das Leid, sondern die Freude dargestellt wird.

jw-jni-p3y=k-šmw n-h3=f /
jw=k-spd.tj m-j3w.t /
dd=tw hr=tw-sdm<=tw>-mdw.t=k /
hb3-p3-wts-tw /

„Die Sänger sind ausgestattet mit Musikinstrumenten, /
während ihre Münder mit „Erheiterung des Herzens“ versehen sind /
für Freude und Jubel, /
nachdem dein Heißer zurückgeworfen wurde, /
während du tüchtig im Amt bist. /
Man spricht und dann hört man deine Worte. /
Niedergemacht wurde der, der dich anzeigt. /“ (L44)

Die Passage aus L44 bildet die komplexeste Struktur, die sich in den Liebesliedern fassen lässt. Insgesamt liegen drei Umstandssätze vor, die alle dem hier erstgenannten Vers untergeordnet sind. Komplexität wird zudem durch die verschiedenen Zeitperspektiven geschaffen, auf die sich diese Umstandssätze beziehen. Ansonsten besitzen die Liebeslieder einen parataktischen Stil, der eine lineare Argumentation ermöglicht und die Texte im Hinblick auf ihre mündliche Vortragssituation einprägsamer und leicht verständlich gestaltet.

Der Umfang der Ellipse kann ein einzelnes Lexem bis hin zu einem vollwertigen Satz umfassen. Häufig sind die Ausdrücke, die sich auf den einleitenden und dann auf den folgenden ausgelassenen Satzteil beziehen, nicht parallel aufgebaut. Für ein Verspaar gilt dabei, dass der zweite elliptische Vers zumeist die gleiche Kola-Anzahl wie der erste Vers aufweist. Der sich auf die Ellipse beziehende Ausdruck im zweiten Vers besitzt demnach mehr Satzglieder als der erste, wie zum Beispiel in L42 deutlich wird. Beide Verse des Verspaares haben zwei Hebungen:

n3y=t-k3m.w (hr)-ršrš{.w} [/] (2 Kola)
(hr)-ḏḏ{.w} n-p3-m33=j [/] (2 Kola)

„Deine Gärtner freuen sich, [/]
jauchzen bei meinem Anblick. [/]“

Der zweite Vers gibt eine zusätzliche Information und würde ohne die Ellipse aufgrund seiner Hebung herausstechen. Verse, die eine solche Anfangsellipse, aber anschließende parallel aufgebaute Glieder zeigen, besitzen zusätzlich häufig eine gleiche Kola-Anzahl, da sich die Ellipse auf die Partikeln *jw* oder *js* bezieht, die keine eigene Hebung haben. Daneben sind auch *sdm=f*-Formen ausgefallen, denen direkte Objekte folgen, sodass nach der Regel von FECHT⁵⁸⁶ keine unterschiedliche Hebungsanzahl angesetzt werden kann:

jry=j-j3.wt n-Hw.t-hr.t / (2 Kola)
hkn.w n-hnw.t / (2 Kola)

„Ich gab Lobpreis der Hathor, /
Verherrlichung der Herrin. /“ (L5)

Nur an wenigen Stellen wurde die durch die Ellipse verursachte geringere Hebungsanzahl nicht durch einen Zusatz im zweiten Vers ausgeglichen.

⁵⁸⁶ S. FECHT 1963, 70, Regel N3.

sn.t=k-jkr.t m-jʒw.t n-hr=k / (3 Kola)
(m)-snj-tʒ n(.j)-ptr=k / (2 Kola)

„*Deine vorzügliche Liebste lobpreist dein Antlitz, /*
huldigt deinem Anblick. /“ (L44)

Den beiden zuletzt genannten Beispielen kann die stilistische Figur **Zeugma** zugewiesen werden, da sich der anfängliche Satzteil auf aufeinanderfolgende gleichartige syntakto-semantische Einheiten bezieht. Die gegenteilige Figur, die **Syllepsis**, bei der die abgängigen miteinander verbundenen Ausdrücke syntaktisch oder semantisch ungleichartig sind, tritt ebenso auf, ist allerdings sehr selten:

hmsi kb jwi-n=k sn{.t} /
jr.<w>t-knw m-mjt.t /

„*Verweile! Sei ruhig! Es wird der Liebste zu dir kommen /*
(und) die Augen Vieler ebenso. /“ (L4)

Die auf das Verb bezogenen Nomina *sn* und *jr.wt* unterscheiden sich zum einen im Genus und Numerus. Zum anderen wird mit dem ersten Nomen eine konkrete Person bezeichnet, während es sich beim zweiten um ein *Pars pro toto* für die Blicke nicht näher spezifizierter Leute handelt. Was den Gebrauch der elliptischen Struktur in den Liebesliedern angeht, so kann festgehalten werden, dass sie vor allem für die Lieder auf dem pCB I von Bedeutung ist. Hier liegt der Fokus auf Auslassungen eines einzelnen Wortes innerhalb eines Verses, die hauptsächlich der Betonung des Wesentlichen dienen. Anfangsellipsen werden dagegen zur Verknappung von Aufzählungen verwendet und spielen in unterschiedlicher Komplexität und in verschiedenstem Umfang eine Rolle. Sie prägen den Aufbau ganzer Lieder.

Neben der Auslassung von einzelnen Satzteilen innerhalb einer Aufzählung kommt in den Liebesliedern auch das Gegenteil vor: die anaphorische Wiederholung und die Verwendung von Konjunktionen. Das bereits oben erwähnte L47 lässt erkennen, dass die elliptische Struktur bewusst durch die Ausschreibung zu wiederholender Worte vermieden werden konnte:

[sw]-mj-rrm.t m-dr.t{t} n(.jt)-sj
sw-mj-bnj-dmi=f - h(n)k.t
sw-mj-h[...] r-t.w

„*Sie (= die Verbundenheit) ist wie Mandragora in der Hand*
eines Mannes.
Sie ist wie Dattelsaft, den er mit Bier vermischt hat.
Sie ist wie [...] in Broten.“

Diese Textpassage folgt der oben genannten, in der die Anfangsellipse zum Einsatz kommt, um wie hier die Verliebtheit detailliert zu beschreiben. Die Wahl der Struktur geschah aus Gründen der Betonung oder der metrischen Gliederung. Während in diesem Beispiel das wiederholte *sw* hervorgehoben und die damit gemeinte Liebesverbundenheit betont wird, werden in der Passage zuvor die Beschreibungen der Liebe durch die Ellipse in den Fokus gestellt.

Unter der Wiederholung desselben Wortes oder derselben Wortgruppe am Versanfang wird die Figur der **Anapher** verstanden. Sie taucht in einer Vielzahl der Liebeslieder auf, allerdings selten in der Art des soeben angeführten Beispiels als anaphorischer Refrain. Die Lieder, in denen das Stilmittel der Häufung zur Anwendung kommt, verwenden oftmals die Anapher innerhalb einer Aufzählung (L19, L21, L25, L47, L70, L74). Dadurch folgen mehrere Verse

hintereinander, die den gleichen Wortanfang zeigen und die Geschlossenheit einer Textpassage markieren. Im Gegensatz dazu treten die Anaphern in den anderen Liedern nicht unmittelbar nacheinander auf. Aufgrund der Kürze der Lieder erfüllen sie trotz ihrer Splittung eine textgliedernde Funktion, indem sie unterschiedliche Texteinheiten miteinander verbinden.

Eine Möglichkeit, Sätze zu verlängern, bestand darin, aneinandergereihte Wortgruppen und Wörter durch Konjunktionen zu verknüpfen: *hn*⁵⁸⁷, *jm*⁵⁸⁸ und *hr*⁵⁸⁹ kommen in dieser Funktion häufig vor, wobei *hn*^c mit Abstand überwiegt. Zwar stellt ihre Nichtverwendung für das Ägyptische keinen grammatikalischen Regelverstoß dar, doch wird davon ausgegangen, dass sie eine unterschiedliche semantische Schattierung aufweisen. M. E. handelt es sich weder beim Auftreten von unverbundenen Wörtern noch bei deren Koordination um ein Stilmittel für das Ägyptische dieser Zeit.⁵⁹⁰ Dagegen wird der zur Verbindung von zwei Verbalsätzen verwendete Konjunktiv in L2 als ein Stilmittel angesehen, da er in diesem Korpus nur an dieser Stelle vorkommt. Die Textpassage hebt sich durch die hier verwendete Sprechsitte deutlich vom Rest der Lieder ab, weshalb die Figur des **Stilbruchs** vorliegt.

bw-rh=f-n3y=j-3by hpt=f /
mtw=f-h3b n-t3y=j-mw.t /

„Nicht kennt er meine Wünsche, ihn zu umarmen, /
 und dass er an meine Mutter sende. /“

Der Konjunktiv verhindert zum einen Wiederholungen, zum anderen führt er als Mittel des Neuägyptischen dazu, dass dieser Textabschnitt der gesprochenen Sprache nahesteht. Diese Passage ist in Zusammenhang mit dem vorherigen Verspaar zu sehen, in dem das Stilmittel **Aposiopese** Verwendung findet. Hierbei wird der Satz ganz abgebrochen und vermittelt in diesem Kontext den Eindruck der emotionalen Überwältigung des liebenden Ichs und suggeriert Mündlichkeit. Während des Vortrags wird der ausgelassene Teil des Satzes durch eine Pause markiert:

mk-sw-m-jw.tj-jb=f /
jw-sw t jw=j-mj-kd=f /

„Schau, er ist ohne sein Herz, /
 wobei aber – wobei ich wie er bin. /“ (L2)

In diesem Korpus lassen sich weiterhin Beispiele von **Appositionen** finden, die das zuvor genannte Nomen bzw. Pronomen näher charakterisieren und teilweise bewerten, wodurch sie diesem mehr Nachdruck verleihen und Klarheit schaffen. Sie sind für die Syntax nicht von Nöten und kommen selten in den Liebesliedern vor, weshalb sie hier zu den syntaktischen Figuren gezählt werden.⁵⁹¹ Außerdem erweitern sie künstlich die Verse um eine Hebung, in L29 sogar

⁵⁸⁷ L3, L26, L29, L40, L86 (zweimal) und L87. Daneben gibt es noch weitere Belege, bei denen *hn*^c aber nicht die Funktion der Koordination übernimmt.

⁵⁸⁸ L14 und L44/L75.

⁵⁸⁹ L19, L21 und L32. Weitere Belege lassen sich in diesem Korpus finden, bei denen *hr* jedoch keine koordinierende Funktion besitzt.

⁵⁹⁰ Entgegen der Meinung von JAVORSKAJA 2010, 254, die zumindest für das Pfortenbuch in der Verwendung von Konjunktionen ein Stilmittel sieht.

⁵⁹¹ Für ihre Aufnahme in die Stilmittel zumindest für das Deutsche s. SOWINSKI 1991, 127.

um zwei Kola. Die Unterbrechung des Satzes durch diesen Einschub ist während des Vortrags sicher akustisch durch Pausen gekennzeichnet worden:

- *nhm=sn-n=k sn* /
„Sie mögen dir zujubeln, Liebster.“ (L2)
- *hmi-tw jb=j r-jkr* /
„Sehr unwissend bist du, mein Herz.“ (L3)
- *jfd-sw jb=j 3s* /
„Eilends rast es, mein Herz.“ (L4)
- *m-jri-n=j p3y=j-h3.tj wh3* /
„Begehe mir, mein Herz, keine Torheit.“ (L4)
- *jn-Nbw.t-wd(.t)-st-n=k p3y=j-hnms*
„Die Goldene ist es, die sie dir, mein Freund, zugewiesen hat.“ (L10)
- *{stf}-{sw}-<stf>- <st> t3y=st-nb.t </>*
„Überfließend ist sie, ihre nb.t. </>“ (L11; Var. 2)
- *nfr.w n(.j)-sn.t=k mr.yt-jb=k*
(hr)-jy.t m-š3.w
„Die Schönheit deiner Liebsten, die Geliebte deines Herzens,
kommt von den š3-Pflanzen.“ (L26)
- *šdh.w p3-ndm m-r3=j*
šw-mj-šh.wy n(.j)-3pd.w
„šdh-Wein, Süßes in meinem Munde:
Er ist wie Vogelgalle.“ (L29)
- *jmi=k p3-3pd.w*
„Lass ab, du Vogel!“ (L31)

Die Apposition wird in den Mittelpunkt gerückt und betont. Besonders deutlich wird dies in L29, in dem durch die Zusatzinformation die Eigenschaft des Weines hervorgehoben wird, die für den folgenden Vergleich von Bedeutung ist und die Gegenüberstellung damit verständlicher macht.

Das Verspaar aus L29 macht zudem die Möglichkeit der ägyptischen Sprache deutlich, Satzglieder voranzustellen und damit zu akzentuieren. Inwieweit diese Erweiterungen nach vorne jedoch als ein Stilmittel betrachtet werden können, bleibt fraglich, da sie kein spezifisches Phänomen der literarischen Sprache sind und sehr häufig in diesem Korpus auftreten. Bei ihnen handelt es sich im Hinblick auf die Liebeslieder um eine gebräuchliche und keine aufmerksamkeitserregende syntaktische Struktur. Im Gegensatz dazu stechen Strukturen wie folgende merklich heraus:

- *hmt-jb=j r-m33-nfr.w=st* /
jw=j-hmsi.kwj m-hnw=st /
„Ihre Schönheit zu sehen, gedenkt mein Herz, /
während ich an ihrem Wohnort sitze.“ (L3)
- *rḥ wsj m-h3c-jnr.w sn.t* /
nn-msi-st jr.jw-jh.w /
„Sehr kenntnisreich beim Werfen des Lassos ist die Liebste
(obwohl) sie nicht von einem Rinderzüchter gezeugt wurde.“ (L13)

Das Verspaar von L3, das das Leid einleitet, zeichnet sich durch die ungewöhnliche Verbindung von *hmt* + Subjekt + Präposition + Verb (*m33*) aus.⁵⁹² Der Satzbau gründet einerseits auf der Notwendigkeit, das in diesem Zyklus verwendete Zahlenwortspiel zwischen der Kapitelnummer und dem Lied einleitenden Begriff einzuhalten. Andererseits bleibt durch diese Struktur die Betonung des hinteren Satzglieds beibehalten. Der Eindruck wird erweckt, dass dem vollständigen Satz *jb=j r m33 nfr.w=st* das für das Wortspiel nötige *hmt* vorgeschaltet wurde, wodurch eine ungewöhnliche Konstruktion mit der Präposition entstanden ist. Da auch im folgenden Verspaar dieses Liedes eine emphatische Konstruktion vorliegt,⁵⁹³ ist durch die Voranstellung von *hmt* zuvor, Einheitlichkeit geschaffen worden.

Die Trennung von zwei Satzeinheiten durch Zwischenschaltung, die einen Einfluss auf die syntaktische Struktur hat, ist als **Hyperbaton** zu bezeichnen. Darunter fällt jede Veränderung der Wortstellung, bei der zusammengehörige Satzteile getrennt werden. Dieses Mittel dient in erster Linie der Akzentuierung einzelner Teile.

Ein grammatischer, aber eher unüblicher Satzbau kommt im ersten Vers von L13 vor. Die Phrase *m h3c jnr.w* wird als Adverbialattribut zum Partizip *rh* verwendet und folgt diesem. Die Betonung liegt dabei auf dem Attribut, sodass die Handlung des Lassowerfens im Vordergrund steht.

Zuletzt ist diesem Bereich die Figur **Chiasmus** zuzuordnen, bei der die Verse kreuzartig aufgebaut sind. Er kommt lediglich einmal in diesem Korpus vor:

- *jfd-sw jb=j 3s /*
 ...
jb=j jmi=k-jfd / (L4, erster und letzter Vers)

In diesem Lied sind der erste und der letzte Vers chiasmisch aufgebaut, wodurch ihre Zusammengehörigkeit markiert und die gesamte Einheit des Liedes deutlich herausgehoben wird.

4.3 Morphologische Figuren

4.3.1 Wiederholungen

In fast allen Liebesliedern lassen sich Wiederholungen von Lexemen, d. h. freien Morphemen, z. T. in sehr großem Umfang finden. Nur wenige Lieder weisen keine Rekurrenzen auf, von denen wiederum nur zwei so gering zerstört sind, dass sie eine sichere Aussage zulassen.⁵⁹⁴ Dieses rhetorisch sehr wirksame Stilmittel ist in seinen unterschiedlichen Ausprägungen ein Grundbaustein für die Argumentationsstrategie der Liebeslieder.

Der Umfang, die Position der Wiederholungen sowie deren Häufigkeit und die Art und Weise – ob Lexeme absolut, in anderer grammatischer Konstruktion oder durch verschiedene Ableitungsformen desselben Stammes wiederholt werden –, unterscheiden sich innerhalb der Lieder erheblich. Diese Kriterien dienen in der modernen Textwissenschaft der Klassifizierung von Wiederholungsfiguren, wobei es für die verschiedenen Varianten nicht immer eine

⁵⁹² S. bereits die Anmerkung von POPKO, in: TLA zu dieser Stelle.

⁵⁹³ *gmi{.w}=j-{mhj}-<Mhy> hr-htrj hr-w3.t / hn^c-n3y=f-mry.w / „Auf dem Weg begegne ich Mehya auf dem Pferdegespann / zusammen mit seinen Liebenden.“ (L3).*

⁵⁹⁴ Keine Wiederholungen kommen in L12, L14, L38, L44, L45, L46, L51, L55, L56, L65, L69, L71, L75, L79, L81, L83, L84, L85, L88- L97, L97, L99 und L100 vor, von denen lediglich L12 und L14 vollständig erhalten sind.

Bezeichnung gibt. GUGLIELMI hat in dieser Hinsicht bereits Vorarbeiten geleistet.⁵⁹⁵ Diversen rekurrierenden Elementen können zudem mehrere dieser Kriterien zugeordnet werden, sodass sich Überschneidungen ergeben. In dieser Arbeit steht die Position der Wiederholungen im Vordergrund, da sie ausschlaggebend für die formale und inhaltliche Struktur ist.

„Eine stärkere Strukturierung und folglich ein höherer Poetizitätsgrad liegt dann vor, wenn prosodische und morphologische Äquivalenz konvergieren, das heißt: wenn Wortwiederholungen an näher bezeichneten Verspositionen lokalisiert sind.“⁵⁹⁶

Dass diese Feststellung ebenfalls für die ägyptische Poesie zutrifft, soll die nachstehende Untersuchung zeigen, wobei zur Wahrung der Lesbarkeit nicht alle Belege der Wiederholungsfiguren aufgelistet werden.⁵⁹⁷

Wiederholungen innerhalb einer Verseinheit und folglich mit geringer Distanz zueinander sind für die Liebeslieder von geringer Bedeutung, da sie nur wenige Male auftreten:

- *p3-gb.w hr-pwy.t hr-hnwy*
„Die Gans fliegt auf und lässt sich nieder.“ (L28)
- *jr-ptr.tw=j m-ptr-nb*
„wenn ich angeschaut werde mit jedem Blick“ (L35)
- *di=st-dd.tw<=j> m-t3[y=st]-^c.t-n.t-ht /*
„Sie ließ <mich> in [ihren] Baumgarten geben.“ (L41)
- *dw3.w (hr-)s3-dw3.w r-hrw 3 /*
„den morgigen Tag (und) den Tag darauf bis zum dritten Tag /“ (L42)
- *t3-^c.t-hnk.t-thth(.w) m-th [/*
„Das Gelage ist verworren vor Trunkenheit. [/]“ (L42a)
- *p3y=j-ntr p3y=j-sšnj n[...]p[...]*
„Oh mein Gott, mein Lotos [...]“ (L48)
- *[...] m-b3h=f hr-ksks-ksks /*
„[...] vor ihm beim Tanzen tanzend /“ (L73; Var. 1)
„[...] vor ihm beim Tanzen, Tanzen /“ (L73; Var. 2)

Bei den Belegen L35, L42a und L73 treten zwei Wörter auf, die dieselbe Wurzel aufweisen, aber verschiedenen Wortklassen zuzurechnen sind. Es handelt sich bei ihnen um das stilistische Mittel **Paronymie**, dessen Sonderform die **Figura etymologica** bildet. Diese Figur zeichnet sich durch die direkte Verbindung der beiden Begriffe aus und könnte in L73 bei Annahme von Variante 1 vorliegen. Neben Klangspielerei erfüllen sie die Aufgabe, die Aussage zu intensivieren. Im Falle von L73 wäre auch eine Interpretation als **Geminatio** denkbar (Variante 2), mit deren Hilfe der Fokus auf die erotisch konnotierte Handlung gelegt wird. Tanzen definiert sich durch einen wiederholten Bewegungsablauf, worauf rhetorisch Bezug genommen worden sein könnte.⁵⁹⁸ In L41 liegt ein **verbales Polyphton** vor, bei dem sich die Stammform durch die zwei verschiedenen Verbalformen (perfektisches *sdm=f* und Subjunktiv) und die Konjugationsform von Aktiv zu Passiv geändert hat. Aufgrund dieser freilich nicht gerade ungewöhnlichen Konstruktion, fehlender vergleichbarer Belegstellen dieser Stilfigur bezogen auf den

⁵⁹⁵ S. LÄ VI (1986) 22–41, hier 25 mit Anm. 45 s. v. Stilmittel (W. GUGLIELMI). GUGLIELMI schlug z. B. aufgrund mangelnder Begrifflichkeit die Bezeichnungen Ringkomposition und Textklammer für die Möglichkeit vor, dass rekurrierende Lexeme einen Text einrahmen. Die zweite Benennung wird hier verwendet, s. u.

⁵⁹⁶ PLETT 2000, 101 f.

⁵⁹⁷ S. Anh. 10: Belegstellen der herausgearbeiteten Stilmittel, sowie die Erläuterungen zu den jeweiligen Liedern.

⁵⁹⁸ POPKO, in: TLA gibt als weitere Möglichkeit an, hierin eine mit dem koptischen Tautologischen Infinitiv verwandte Form zu sehen. MATHIEU 1996, 123, n. 421 vermutet eine Dittografie.

unmittelbaren Kontakt und in Anbetracht der Kürze dieser hiesigen Figur,⁵⁹⁹ ist diese Stelle als nicht sehr ausdrucksstark einzustufen. Die Wiederholungen in L28, L41 und L48 unterstreichen den gleichförmigen Aufbau des Verses, beziehen sich somit auf die Syntax, und dienen wie L42 der Aufzählung.

Es treten in den Liebesliedern keine Wiederholungen auf, die die Einheit eines Verses verklammern. Bei diesen und folgenden Figuren ist jedoch zu berücksichtigen, dass aufgrund fehlender Verspunkte subjektive Zuordnungen von Verseinheiten und somit variierende Zuweisungen denkbar sind.⁶⁰⁰ Lediglich drei Belege sind zu finden, in denen ein absolut wiederholtes Wort fast den gesamten Vers einklammert, dem die semantisch nicht aussagekräftige Partikel *jw* vorangestellt ist. Bei diesem Aufbau handelt es sich nicht um die reine Figur **Kyklos**, kommt dieser aber am nächsten. Die drei Verse besitzen die gleiche semantische, fast identische Aussage. Sie bestehen aus einer festgelegten Phrase, wobei *g3b.t* und *dr.t* als Synonyme aufzufassen sind. Daneben gibt es einen Vers (L26), dessen Einheit bis auf das einleitende Nomen durch zwei stammverwandte Begriffe markiert ist. Durch diese Vorschaltung kann wiederum nicht von einem reinen **Kyklos** gesprochen werden:⁶⁰¹

- *sn mry.t=j jb=j m-s3{=j}-mrw.t=k-{tw}*
„Liebster, mein Geliebter, mein Herz ist hinter deiner Liebe her.“ (L26)
- *jw-g3b.t=k-w3h hr-{k}<g>3b.t=j*
„während dein Arm auf meinem Arm liegt.“ (L30)
- *jw-dr.t=j m-dj-dr.t{=j}<=t>*
„während meine Hand in deiner Hand ist.“ (L31)
- *jw-dr.t=k{=j} hr-dr.t=j*
„während deine Hand auf meiner Hand liegt.“ (L35)

Für die Liebeslieder besteht eine wesentliche Funktion der Rekurrenz darin, den Liedaufbau über die Grenze des Verses hinweg zu verdeutlichen. Durch die Wiederholung wird die Einheit eines Verspaares bis hin zur Geschlossenheit des gesamten Liedes gekennzeichnet, wobei der angewandte *Parallelismus Membrorum* solche Strukturierungsmuster begünstigt. Neben der Gliederung des Aufbaus dienen Wiederholungen auch der Rhythmisierung und heben das Gesagte hervor. Gerade im Hinblick auf den mündlichen Vortrag erfüllt die Rekurrenz die Funktion, den Text für den Vortragenden als auch für den Zuhörenden einprägsam zu gestalten.

Insbesondere die Anapher, aber auch die Epipher und die Textklammer lassen sich zahlreich in den Liebesliedern finden. Von ihnen ist die Textklammer, bei der ein Lexem am Beginn und am Ende eines Abschnittes auftritt, in mehreren Varianten belegt. Sowohl Lexeme in identischer Form (z. B. L2) als auch Lexeme, die verschiedene Wortableitungsmuster zeigen (z. B. L4) oder auf Wortspielen beruhen (z. B. L3), werden wiederholt:

⁵⁹⁹ In anderen Texten außerhalb der Liebeslyrik wird das verbale Polyphton zweier unmittelbar aufeinanderfolgender Verbalformen viel ausgedehnter verwendet; s. die Beispiele bei GUGLIELMI 1996, 477.

⁶⁰⁰ Zu den Kriterien für die hier angewandte Verstrennung s. I. 4 Zielsetzung und Methodik. Die methodische Herangehensweise versucht, die subjektive Verstrennung zu unterbinden, kann sie jedoch nicht ganz verhindern.

⁶⁰¹ Die in der Rhetorik nicht angewandte Bezeichnung eines „unreinen“ **Kyklos** wird für diesen Beleg vorgeschlagen und basiert auf der geläufigen Unterscheidung zwischen dem reinen und dem unreinen Reim (= Assonanz).

- *sn hr-st3h-jb=j m-hrw{.w}=f /*
...
nhm=sn-n=k sn / (L2, erster und letzter Vers)
- *hmt-jb=j r-m33-nfr.w=st /*
...
n.tj-jm.jw-ht=f / (L3, erster und letzter Vers)
- *jfd-sw jb=j 3s /*
...
jb=j jmi=k-jfd / (L4, erster und letzter Vers)

Die ungewöhnliche Konstruktion des ersten Verses von L3 macht deutlich, dass die Syntax der Textklammer untergeordnet wurde.⁶⁰² In L4 verbirgt sich hinter der Konstruktion der einzige Chiasmus dieses Korpus.⁶⁰³ Dadurch werden die Zusammengehörigkeit der beiden Verse und die Einheit des Liedes noch einmal deutlicher herausgehoben.

Insgesamt weisen acht Lieder aus diesem Korpus eine Textklammer zur Markierung der gesamten Liederinheit auf,⁶⁰⁴ wobei drei dieser Textklammern auf phonologischer Ebene durch die Verwendung von Wortspielen hergestellt werden. Viel häufiger werden jedoch einzelne Textabschnitte durch eine Textklammer herausgehoben und ihre Geschlossenheit verdeutlicht. Als Beleg dafür dient L1, in dem zwei Verspaare durch das Adjektiv *nfr* im jeweils zweiten Vers verklammert werden:

w^c{.t}-sn.t nn-sn.nw=s /
{r}-nfr(.t) <r>-hr-nb.wt /
ptr-st-mj-sb3.t-h^cy /
m-h3.t-rnp.t-nfr.t /

Durch die Stellung des Lexems *nfr* wird die Einheit des ersten Quatrains dieses Liedes gekennzeichnet, wobei die Textklammer nicht in ihrer reinen Form vorliegt. Dennoch ist unverkennbar, dass hier eine bewusste Wiederholung und Verklammerung vorliegt. Gerade aufgrund des angewandten *Parallelismus Membrorum* wird die Einheit der Verse trotzdem gewährleistet. Außerdem zeigt sich erneut, dass die Definitionen der rhetorischen Figuren für ägyptische Texte nicht starr angewendet werden dürfen, weil Variationen eine bedeutende Rolle innehaben.

Durch die Textklammer in ihrer unreinen Form können auch größere, über eine Strophe hinausgehende Textabschnitte vom Rest des Liedes getrennt und ihre Zusammengehörigkeit aufgezeigt werden. Dies spiegelt sich auch im Inhalt wider, wie u. a. in L31 deutlich wird, in dem die ersten vier Verse den unerwünschten Tagesanbruch thematisieren. Diesen Versen folgen vier Verspaare, von denen das erste und das letzte durch die Wiederholung des Begriffs *h3.tj* miteinander verbunden sind.⁶⁰⁵ Inhaltlich wird nun das Zusammentreffen der Liebenden im Schlafzimmer und dessen Auswirkung auf das Herz dargestellt. Allerdings tritt hier *h3.tj* nicht wie zuvor in L7 im ersten, sondern jeweils im zweiten Vers auf.

Nicht immer werden Verse dadurch miteinander verbunden, dass rekurrende Elemente sie in Form einer Textklammer umfassen. Ein markanter Begriff konnte ebenso an beliebiger Stelle

⁶⁰² Zur syntaktischen Konstruktion s. II. 4.2 Syntaktische Figuren.

⁶⁰³ S. II. 4.2 Syntaktische Figuren.

⁶⁰⁴ L1–L7 und L34.

⁶⁰⁵ Dieses Lexem steht am Beginn des zweiten und am Ende des letzten Verses dieses Textabschnittes.

... *h3.tj[=j]-[nd]m(.w) m-h3.w ... - ... b- hdi=f-p3y=j-h3.tj{=j}*.

absolut wiederholt werden. Dabei handelt es sich um die Figur **Inclusio**, die nur zweimal in diesem Korpus vorkommt und wie die Textklammer und der Kyklos den Gedankengang abrundet. Sie führt dazu, dass die Gedanken für den Zuhörer stimmig und ausdrucksstark sind, da die Bedeutung des Gesagten durch die Wiederholung hervorgehoben wird. Die Inclusio markiert zum einen in L5 die Einheit eines Verspaares:

*hrw-3 r-sf dr-spr{.w}=j {/} hr-rn=st </>
pri=st-m-^c=j hr-hrw 5 /*

Zum anderen schließt dieses Stilmittel eine Stropheneinheit wie in L21⁶⁰⁶ ein, indem das wiederholte Wort jeweils im ersten und letzten Vers des Textes auftritt. Daneben wurde auch in L10 das ganze Lied bis auf den letzten Vers, der eine Pointe darstellt, durch die Inclusio *sn.t* umrahmt.

Viel häufiger kommt dagegen eine Variante der Inclusio vor, bei der das Wort nicht absolut, sondern in veränderter Form am Beginn und am Ende eines Textabschnittes an unterschiedlichen Positionen wiederholt wird. Dadurch wurden nicht nur Verse zu einem Paar bzw. Triplet (L5, L35, L53, L61) oder mehrere Verse zu einer Strophe (L7) verbunden, sondern wie bei der Textklammer die ganze Liederinheit (L26, L50) markiert. Eine Bezeichnung lässt sich dafür in der Rhetorik nicht finden, sodass der Begriff „unreine“ Inclusio vorgeschlagen wird.

Die verschiedensten Figuren der Wiederholung konnten natürlich miteinander kombiniert werden. Eine Verbindung von Textklammer und **Anadiplose**, eine Wiederholung des Versendes am Anfang des folgenden Verses, weisen die Lieder L22 und L62 auf, von denen die dafür gebrauchten Wortspiele im ersten Lied die poetische Kraft dieser Verbindung hervorhebt. L62 zeigt dagegen auf, wie sehr die Kombination dieser beiden Stilmittel den Inhalt unterstützen kann. Durch die Kürze der Verse und durch die Wiederholung der Aufforderung an die Geliebte, nicht zu gehen, wird die beschriebene Verzweiflung des Liebenden über die bevorstehende Trennung rhetorisch verstärkt. Dieses Stilmittel hat eine affektivisch-vereindringliche Funktion. Die vorliegende Struktur – negierter Imperativ + Wiederholung des Imperativs in Verbindung mit einer Anrede + Wiederholung des Imperativs – ist ein aus anderen altägyptischen Texten bekanntes Muster und kommt besonders in Klageliedern vor, sodass mithilfe dieses Stilmittels eine Nachahmung dieser Textsorte erzeugt wurde. GRAPOW führte dafür den Begriff **Zwei-plus-Eins-Schema** ein.⁶⁰⁷

- *Nfr-tm p³y=f-sšn-prš
h^d-t³ m-nfr.w=st
Mn-nfr g³y n-rrm.t
w³h{.tj} m-b³h-Nfr-hr (L22)*
- *m-jri-r=j /
hn.wt m-jri /
m-jri-h³^c=j m-jsk </> (L62)*

Lediglich in den beiden hier genannten Fällen kommt die Anadiplose vor. In zwei anderen Liedern steht ein Füllwort (L5, L35) und in vier Texten ein unterschiedlich großer Textabschnitt zwischen den rekurrierenden Elementen. Zumindest in L5 und L35 betont die Wiederholung aufgrund der kurzen Einfügung dennoch die Verbindung der zwei Verse. Aufgrund der

⁶⁰⁶ *bw-[rh] =j{-r-}h³^c=f r-št(.t)-{tj}-<wj> knkn.t - ... - r-h³^c-p³-3bw=j*

⁶⁰⁷ GRAPOW 1960, 48–51.

Wiederholung markanter Wörter innerhalb dieser kurzen Sequenzen erfüllen die anderen Belege immer noch die Aufgabe der Betonung.

Am häufigsten tritt die Figur **Anapher** auf, die wiederum eine strukturierende und betonende Funktion aufweist. Selten umfasst sie mehrere Lexeme wie in L18 (*jn-jw j:šmi=k*) oder in L57 (*mj w3dw3d m3hj*). Dabei kann das häufige Auftreten der Partikeln *jw* und *mk* am Versanfang nicht als Anapher bezeichnet werden, weil diese Partikel für sich genommen keine semantische Aussagekraft besitzen.

Während der Umfang gering ist, kann die Frequenz der Anaphern sehr hoch sein. Mitunter zieht sich die Anapher über sieben Verse. Durch die ständige anfängliche Wiederholung kommt es zu einem Stillstand sowohl des Textverlaufs als auch der dargestellten Handlung oder der aufgeführten Beschreibung. Gerade das Durchbrechen dieser Wiederholungsnorm führt zur Hervorhebung und Vermeidung von Monotonie. In mehreren Liedern wird die Unterbrechung angewandt wie bspw. in L19, dessen Verse der zweiten Strophe bis auf eine Ausnahme mit der Konjunktion *mj* beginnen. Die Vergleiche beziehen sich dabei auf das gewünschte eilige Kommen des Liebsten:

[*hnr-n=j*]-*sħs*{.t}=k *r-m33-sn.t=k*
mj-ssm.{w}t *ħr-pg3*
mj-bjk-[^c*ħi ħr*]-*n3y=f-d.wt*
jw-dī-t3-p.t mrw.t=st
mj-w3i n-^cħ3 [...]=f
mj-ħti(.t) n-bjk (L19)

Zwei semantisch und formal ähnlich aufgebauten Versen folgt ein Vers, der sich deutlich von den beiden anderen unterscheidet. Das diesen Vers abschließende *mrw.t=st* bildet eine Textklammer mit dem Liedbeginn (*mrw.t=k*), wodurch neben der Strukturunterbrechung der Fokus nochmals deutlich auf die Liebe als zentrales Thema des Liedes gelenkt wird.⁶⁰⁸

Die Einheit des gesamten Liedes wird überdies in L26 durch eine Anapher gewahrt.⁶⁰⁹ Wie alle anderen Wiederholungsfiguren hat dieses Stilmittel die Funktion, die Einheit einer Strophe zu markieren (z. B. *bw* in L4) oder den Übergang von einer zur anderen Strophe zu erleichtern (z. B. *mk* in L2). Anaphern auf Distanz sind demzufolge nicht als Zufall zu bewerten, sondern waren ein beliebtes Strukturelement.

Des Weiteren enden Verse mit dem gleichen Wort bzw. mit Wörtern desselben Stammes. Die **Epipher** kommt im Gegensatz zur Anapher jedoch selten in aufeinanderfolgenden Versen vor und wird nicht über eine große Distanz hinweg vollzogen. Durch das unmittelbare Auftreten werden lediglich in drei Fällen (L8, L9 und L26) Verspaare miteinander verknüpft und einmal (L31) der Übergang von einem zum nächsten Verspaar vereinfacht. Häufiger wird die Epipher jedoch auf größerer Distanz gebraucht und ist damit für den Liedaufbau auf der Strophenebene von Bedeutung (z. B. L3 (*w3.t*), L6 (*jb*), L20 (*p3 ph3 n mry.w*), L25 (s. u.), L26 (*Pwn.t*), L42 (*thi – th*)):

ptr dhn.t=st p3-ph3 n-mrw
tw=j-m-gb-kr̄t

⁶⁰⁸ In L4 thematisiert der isolierte Vers das von seinem Platz entfernte Herz, dessen Wirkungen auf die Person in den durch die Anapher *bw* eingeleiteten Versen beschrieben werden. L47 ist an der entscheidenden Stelle zerstört, jedoch liegt mit dem in die Nase eingetretenen (^c*k*) Weihrauch ein Bild für den gottgleichen, Liebe erweckenden Geruch der geliebten Person vor. Für dieses Bild s. auch die Geburtslegende von Hatschepsut in II. 2.3.4 Olfaktorisch.

⁶⁰⁹ *nfr.w – p3 nfr*: Nomen „Schönheit“ – Nomen „das Schöne“.

$n^3y=j-$ [...] (m)-šnw<=st>
 $m-w^cwy(.t)$ hr-p3-ph3 n-mrw{.t} (zweite Strophe von L20)

Ferner taucht in L57 $m\ mn.t$ am Ende des ersten Verses beider Strophen auf⁶¹⁰ und weist damit eine ähnliche strukturelle Funktion auf, wie sie für einige Anaphern in den Liebesliedern belegt ist.

Überdies treten Epiphern in thematisch zusammenhängenden Strophen auf, um eine Verbindung zu schaffen (z. B. L3 und L4). So kommt $tnw\ sh^3<=j>/=k\ sw$ in der dritten und fünften Strophe von L4 vor, die sich von der zweiten und vierten gleichfalls durch ihren Aufbau und ihre Länge abheben. Der Umfang der Epipher wird wie bei der Anapher zumeist nur aus einem Wort gebildet und besteht neben L4 sonst nur noch in L20 aus einer komplexeren Verbindung ($p^3\ ph^3\ n\ mry.w$).

Daneben wird die Epipher sehr selten verwendet, um die gesamte Liederinheit zu umschließen. Diese Funktion wird bspw. in L42 offenbar, in dem das Verb $mdwi$ vom Ende des ersten Verses durch das Nomen mdw am Liedende wiederaufgenommen wird. Dieses Lied ist das längste in diesem Korpus und weist die meisten Wortwiederholungen auf, wobei bei einigen von ihnen der Eindruck erweckt wird, dass sie nicht explizit zur Strukturierung des Textes eingesetzt wurden, sondern aufgrund der festgelegten Syntax und der Thematik zustande gekommen sind. Bei den kürzeren Texten scheinen sie jedoch immer bewusst gesetzt worden zu sein. Neben L42 wird auch in L25 von der Epipher Gebrauch gemacht. Der Liedaufbau ist u. a. durch die Epipher P^3-R^c in der ersten Strophe und $pr.wt-^c$ in der zweiten Strophe gekennzeichnet. Daneben taucht eine weitere Epipher auf, die die beiden Strophen miteinander verklammert. Die dritte und die letzte Strophe heben sich dagegen durch die Anapher jw vom Rest des Textes ab. Durch die Verbindung dieser beiden Stilfiguren wird die Figur **Symploke** gebildet, die zwar aus ägyptischen Texten bekannt ist,⁶¹¹ in diesem Korpus allerdings nicht vorkommt.

JAVORSKAJA macht darauf aufmerksam, dass auch Wiederholungen an anderen Positionen innerhalb von Versen für ägyptische Texte von Bedeutung sein können.⁶¹² Dies ist gleichfalls für die Liebeslieder zu beobachten, wenn auch nicht immer mit Sicherheit feststellbar ist, ob diese Rekurrenz gezielt eingesetzt oder aufgrund syntaktischer Gegebenheiten hervorgerufen wurde. Des Öfteren treten in den Liebesliedern Präpositionen, die Konjunktion mj oder Possessivartikel in aufeinanderfolgenden Versen auf, wodurch syntaktische Äquivalenz hergestellt wird.⁶¹³ L3 zeigt, dass die Wiederholung in Mittelstellung durchaus eine verklammernde Funktion erfüllen kann. Hier beginnt die zweite und endet die dritte Strophe mit einem Vers, in dem Mehy an gleicher Stelle genannt wird ($s\ dm=f + Mehy + hr +$ Nomen/Fragepronomen). Eine solche Konstruktion kann wegen der grammatikalischen Vorschriften zufällig sein, doch ist das gleiche Schema mit folgender Präposition hr auffällig. Ebenfalls kommt der Wiederholung des Lexems wbh in L1 eine rhetorische Aussagekraft zu, da es an zentraler Stelle in zwei aufeinanderfolgenden Strophen vorkommt und betont wird. Der erste Vers dieser beiden Strophen besteht aus zwei Partizipialkonstruktionen, deren zweite jeweils mit wbh eingeleitet wird.⁶¹⁴

⁶¹⁰ $hnr-n=j\ sn.t\ m-mn.t - \dots - jw=st-m-dj\{.t\}=j\ m-mn.t$.

⁶¹¹ S. das Beispiel bei GUGLIELMI 1996, 472.

⁶¹² JAVORSKAJA 2010, 113–115.

⁶¹³ In L7 taucht bspw. in den drei Versen der dritten Strophe jeweils $p^3\ n.tj$ aufgrund der gleichen Struktur auf.

⁶¹⁴ $sšp\{.t\}-jkr.t\ wbh\{.t\}-jwn / - \dots - k^3\{.t\}-nhb.t\ wbh\{.t\}-k(3)by.t /$.

In den Liebesliedern gibt es überdies zahlreiche Wortwiederholungen uneinheitlicher Position, die keine strukturelle Funktion innehaben. Eine Betonung des Gesagten ist jedoch auch hier gegeben. Diese Wörter können jedoch mit anderen Positionsfiguren wie der Anapher oder der Epipher in Zusammenhang stehen. Bei einigen dieser rekurrierenden Elemente handelt es sich um ein **Leitwort**, das die Thematik bestimmt und daher an anderer Stelle näher erläutert wird.⁶¹⁵ Des Weiteren gibt es mehrere Wortwiederholungen uneinheitlicher Position und fehlender semantischer Kohärenz, für die GUGLIELMI die Bezeichnung **Wortassoziationskette** vorgeschlagen hat⁶¹⁶ und die für Wiederholungen angenommen wird, die Lieder zu Zyklen miteinander verbinden. Sie spielt für den inhaltlichen Aufbau eine Rolle, ist aber nicht als rhetorische Figur zu verstehen. Aufgrund dessen wird sie nicht hier behandelt.⁶¹⁷

In dieses Kapitel gehören allerdings die Fälle, in denen die wiederholten Morpheme nur partiell gleich sind, die aber die gleiche Grundbedeutung haben. Diese Form der Wiederholung kommt durch den Gebrauch verschiedener Ableitungsmuster eines Stammes – z. B. Verwendung von Verb und Nomen, Wechsel von *Status pronominalis* und *Status nominalis* vor. Bei ihnen handelt es sich um **Polyptota** und **Paronyme**, die zahlreich in den Liebesliedern vorkommen, während die absolute Wiederholung von Lexemen dagegen eher selten erscheint. Sie spielen sowohl für die Textklammer, Anapher, Epipher als auch für Leitwörter eine Rolle und erfüllen damit eine strukturelle Funktion. In vielen Fällen mussten dabei die angewandten Stilmitteldefinitionen, wie oben angegeben, erweitert werden, da diese zumeist auf der absoluten Wiederholung basieren. Da in den Liebesliedern kein augenscheinlicher Unterschied zwischen absoluter und partieller Wiederholung gemacht wird, werden sie gleichbehandelt.⁶¹⁸

4.3.2 Wortspiele

Nicht nur die im vorherigen Kapitel betrachteten Wiederholungen gleicher Begriffe, sondern auch die Wiederaufnahme eines Wortes durch ein gleich oder ähnlich klingendes, nichtstammverwandtes Wort mit anderer semantischer Bedeutung spielen eine Rolle für die Liebeslieder. In diese Spielerei konnten nur ein Lexem oder ganze Wortgruppen einbezogen werden. Die Wiederaufnahme der Konsonanten muss dabei nicht absolut sein: Partielle Wiederholungen sind auch möglich, wenn der Zusammenhang noch hergestellt werden kann. Da lediglich die Konsonanten überliefert wurden und die Aussprache der ägyptischen Wörter verloren gegangen ist, bleiben jedoch viele Wortspielereien, bei denen es sich um die Figur **Paronomasie** handelt,⁶¹⁹ im Dunkeln. Nicht nur die Konsonanten, sondern auch die Vokale sind von Bedeutung, wobei die Untersuchung von LOPRIENO gezeigt hat, dass wohl vor allem das konsonantische Skelett entscheidend war.⁶²⁰ Um ein für den Text bewusst eingesetztes Wortspiel handelt es sich nach modernem Verständnis dann, wenn der Kontext beide Bedeutungen zulässt und sich ein weiterer Sinn offenbart.⁶²¹

⁶¹⁵ S. II. 2 Inhaltliche Strukturen.

⁶¹⁶ GUGLIELMI 1996, 476.

⁶¹⁷ S. II. 2 Inhaltliche Strukturen.

⁶¹⁸ Im Anh. 10: Belegstellen der herausgearbeiteten Stilmittel werden sie unter den jeweiligen Wiederholungsfiguren jedoch separat angegeben, um einen Überblick über die Verteilung des verwendeten Wiederholungsmusters zu bekommen.

⁶¹⁹ Von einigen Ägyptologen wird der Begriff verwendet, wenn es sich um Polyptota handelt. Auf den Unterschied hat bereits GUGLIELMI 1984, 492 aufmerksam gemacht.

⁶²⁰ LOPRIENO 2000, 13.

⁶²¹ S. hierzu LOPRIENO 2000, 4. Einige Ägyptologen (z. B. MORENZ 1975, 329) sind der Meinung, dass solche Sinnspele von Wortspielen getrennt und separat behandelt werden müssen. Wortspiele werden als ein

Am offensichtlichsten ist das Wortspiel, das den Aufbau des gesamten Zyklus der „Großen Herzensfreude“ charakterisiert.⁶²² Der zu Beginn und am Ende eines Liedes stehende Begriff zielt immer auf die Kapitelnummer ab, die das Lied innerhalb des Zyklus innehat. Daneben rahmen die beiden Begriffe den Text ein und bilden eine Textklammer. Die gleiche Struktur tritt zudem in L34 in Erscheinung. Während dafür in L1 Polyptota herangezogen wurden und in L7 sowie am Ende von L5 absolute Wiederholungen auftreten, kommen ansonsten Paronomasien vor. L3 zeigt die Besonderheit, dass eine solche Gruppe auch im Textinneren zur Strukturierung auftreten kann. Das Wortspiel steht hier am Beginn der dritten Strophe und dient lediglich der Markierung sowie der Rahmung der Textabschnitte, nicht des gesamten Liedes:

- <hw.t mh w^c.t> (S⁶²³ OYA (m.)/OYEI) („1“ – w^c{.t} („*einzig*“) – w^c.t („*die Eine*“) (L1)
- hw.t mh sn.t (S CHAY (m.)/CHTE (f.)) („2“) – sn („*Bruder*“) (S son; Ak⁶²⁴ sn) – sn („*Bruder*“) (L2)
- hw.t mh hmt.t (K⁶²⁵ hamtu (m.); S OMMT (m.)/OMTE (f.)) („3“) – hmt („*denken*“) – hmitw („*unwissend bist du*“) – jm.jw-ht („*Gefolge*“) (L3)
- hw.t mh fd.t (K pitau (m.); S TTY (m.)/TTE (f.)) („4“)⁶²⁶ – jfd („*rasen*“) – jfd („*rasen*“) (L4)
- hw.t mh djw.t (K tiu (m.); S TOY (m.)/TE (f.)) („5“) – dw3 („*beten*“) – djw („5“) (L5)
- hw.t mh sjs.t (K išsau (m.); S COY (m.)/COE (f.)) („6“) – sw3i („*vorbeigehen*“) – sw3i („*vorbeigehen*“) (L6)
- hw.t mh sfl.t (K šapha (m.); S CAY (m.)/CAYE (f.)) („7“) – sfl („7“) – sfl („7“) (L7)
- mhmh.wt („*mhmh.wt -Planzen*“) – m h3.w(t) („*in Krankheit*“) (L34)

Das Zahlenwortspiel, bei dem ein Zusammenhang eines Wortes bzw. einer Wortgruppe zur Nummer des Textes innerhalb der Textabfolge besteht, ist eine auch aus anderen Texten bekannte rhetorische Figur. Es findet Verwendung in diversen Hymnen an den Gott Amun,⁶²⁷ die wie die Liebeslieder in das Neue Reich datieren. Diese Hymnen und die Liebeslieder weisen nur selten die gleichen Wortspiele mit den dazugehörigen Kapitelnummern auf. In pLeiden I

Stilmittel klassifiziert, bei dem durch die beiden zueinander in Beziehung gesetzten Begriffe keine zweite Lesart deutlich gemacht wird, sondern eine Pseudo-Etymologie, ein Wesenszusammenhang suggeriert wird. Beispiele lassen sich vor allem in theologischen Texten Ägyptens finden. In den Liebesliedern käme L76 in Betracht, wenn MORENZ 1999, 21 gefolgt wird, der zwischen t3w „*Wind*“ und dem nicht erhaltenen, aber ergänzten t3.y „*Mann*“ einen Zusammenhang sieht. S. a. JUNGE 1984, 267, der ägyptische Wortspiele nicht als „*Spiele*“ versteht, sondern als für das altägyptische Verständnis wesentliche Etymologien. Mithilfe der Wortspiele werde Unbekanntes erklärbar.

Hier wird der Ansicht von JAVORSKAJA 2010, 130 gefolgt, die sich gegen eine künstliche Trennung äußert und darauf hinweist, dass das Sinnspiel ein Teil des Wortspiels darstellt.

⁶²² L33 bildet das Ende eines Liedzyklus (L26–L31), weshalb die einen Abschluss beschreibende Verben wh^c, wnh und ʕdn als Wortspiele zu verstehen sind; vgl. LIEVEN v. 2018, 330. Sie beziehen sich damit gleichfalls auf den Aufbau des Zyklus, wenn auch anders gartet als im Zyklus der L1–L7.

⁶²³ Sahidisch.

⁶²⁴ Altkoptisch und Spätägyptisch.

⁶²⁵ Der Wiedergabe der Zahlen 3–6 in maskuliner Form in Keilschrift s. PEUST 1999, 300.

⁶²⁶ Zur fragwürdigen Lesung der keilschriftlichen Wiedergabe der Zahl 4 und zur Aussprache dieser Zahl *j^cftát (f.)/f^ctát s. KAMMERZELL 1994, 165–169. Wie PEUST 1999, 300, n. 413 angibt, hat die Keilschrift kein Graphem, um /ff/ auszudrücken.

⁶²⁷ Neben dem „Großen Amunhymnus“ (pLeiden I 350), auch oCG 25220 (s. DARESSY 1901, 49 f.; MATHIEU 1996, 238, fig. 20), oGardiner 314 (ČERNÝ – GARDINER 1957, 25, pl. XCV) und oDeM 1409 (POSENER 1977, 32, pl. XVII–XVIIa; MATHIEU 1996, 214, fig. 18).

350, rt., I.2 wird die Zahl 5 wie in L5 durch das Lexem *dw3* „beten“ aufgegriffen. In einem anderen Hymnus findet sich das gleiche Zahlenwortspiel wie in L1, wobei dieser Hymnus nur an folgender Stelle ein solches Wortspiel enthält:

w^c{.t}-sn.t nn-sn.nw=s /

„Einzig(artig) ist die Liebste ohne ihresgleichen /“ (L1, Vers 1)

vs.

w^c [hr hw=f nn] sn.nw=f [nn hpr hr h3.t=f]⁶²⁸

„Einzig[artiger, ohne] seinesgleichen, [der vor ihm entstanden ist].“ (pLeiden I 344, vs., I.2 (Ende von Kapitel 1))

Bereits in Texten des Alten Reichs lässt sich eine solche Zahlenspielerei finden: Die zusammengehörigen Sargtextsprüche 120–128 werden durchgezählt, indem jeder Spruch durch ein Wortspiel auf eine Nummer eingeht. Insgesamt ist auffällig, dass Wortspiele nicht nur in den Liebesliedern, sondern auch in anderen Quellen in ihrer Funktion als Textordnungsprinzip gleichrangig neben absoluten Wiederholungen und Polypota stehen.

Ein Zahlenwortspiel lässt sich des Weiteren in den Fingerzählreimen der Sargtexte finden, bei denen lediglich kurze Sätze durch dieses Stilmittel miteinander verbunden werden.⁶²⁹ Hier kommt ein weiterer Beleg eines Zahlenwortspiels vor, der auch in den Liebesliedern erscheint:

hm.t hm.t hmt.n=f hr snn.wt snn wj

„Drei, Drei: Er gedachte dem, der den überholt, der an ihm vorbeigeht.“

In L3 wird zudem die Konstruktion *hmi tw* gebraucht, die im Sargtextspruch 128 in der Form *hmi.n=j* „ich weiß nicht“ auf die Zahl 8 (*hmn.t* (S ὄμοῦν (m.)/ὄμοῦνε (f.)) anspielt. Die Zahlenwortspiele waren somit nicht auf eine bestimmte Verbindung von Nummer und Verb/Nomen beschränkt, sondern individuelle Varianten waren möglich. Da diese Spielereien die Argumentationsstruktur maßgeblich beeinflussen, wurden sie sorgfältig ausgesucht oder es wurde auf sie verzichtet wie in L7, wenn keine passende Möglichkeit für das Themenkonzept gefunden wurde.

Ein Charakteristikum der Figur der Paronomasie ist, dass die Begriffe eine entgegengesetzte Bedeutung haben. Diese Definition trifft vor allem für *nfr* und *nf* in L2 zu, da sich beide Wörter in ihrer Bedeutung gegenseitig ausschließen:

nfr{.t}-mw.t m-hn=j m-{nfi}-<nf> /

„Gut ist die Mutter darin, mir ungerechterweise anzuordnen: /“

Etwas Schönes bzw. Vollkommenes kann nicht mit Schuld in Einklang gebracht werden. Es liegt dem Ausdruck somit ein Paradoxon zugrunde. In ähnlicher Weise ist das Begriffspaar *gmh* „erblicken“ und *grh* „Nacht“ in L6 zu verstehen, da sich die Nacht, die auch als Metapher für Blindheit gebraucht wurde, durch Dunkelheit auszeichnet.⁶³⁰ Die Unstimmigkeit kann dadurch aufgelöst werden, dass *gmh* auch die kognitive Erfahrung einschließt:

⁶²⁸ Nach ZANDEE 1992, 20 f.

⁶²⁹ CT V 73g–h (Sp. 396 (73d–74cc)), CT V 115h–116e (Sp. 397 (75a–116e)) und CT V 154e–155c (Sp. 398 (120a–160c)).

⁶³⁰ S. III. 1.1 An eine Gottheit.

*tʃi-jb=j r-pri(.t) /
r-r̥di.t-gmh=j-sn m-pʒ-grh{.t} </>*

„Um herauszukommen, springt mein Herz, /
um mich den Liebsten in der Nacht erblicken zu lassen. </>“

Die semantische Bedeutung der beiden ähnlich lautenden Begriffe spielt nicht nur hier, sondern auch in folgenden Belegen eine entscheidende Rolle:

*h^{cc}{.wt}.kwj hntʃ.kwj wr.kwj /
dr-dd<.w> jh-mk-{sw}-<st> /
mk-jy-<n>=st mry.w {/} m-ksy.w /
n-ʒ.w-mrw.t=st /*

„Ich war jubelnd, ich war erfreut, ich fühlte mich erhaben, /
sooft gesagt wurde: „Auf! Schau, sie (ist hier)!“
Schau, die Liebenden kommen zu ihr {/} in Verbeugung, /
wegen der Größe der Liebe zu ihr! /“ (L5)

und

*jr-jwi-n=j nʒ-wr.w-swnw /
...
wr-{sw}-<st>-n=j r-tʒ-dm̥d.yt /*

„Wenn die Oberärzte zu mir kommen, /

...

Größer ist sie für mich als das Kompendium. /“ (L7, Verse 5 und 13)

Die in L5 beschriebene Erscheinung der Geliebten wird in anderen Liedern mit der eines Gottes in Verbindung gebracht,⁶³¹ worauf sich ihre Ehrerbietung bezieht. In L7 wird aufgezeigt, dass die Wirkung der Geliebten über den Fähigkeiten der Ärzte steht. Sie wird größer als ein Kompendium empfunden, die wiederum auf die Praktik der zuvor genannten Ärzte verweist. Beide Wortgruppen hatten einen ähnlichen Klang, der als *worsĕjin: *worsĕjini rekonstruiert wird.⁶³² L5 zeigt zudem die Besonderheit, dass Wortspiele auch als Reim, hier als Endreim, fungieren.⁶³³ Eine reimende Funktion haben auch die in unmittelbarer Nähe befindlichen ähnlich lautenden Wörter am Anfang von L34–L36: Die Lieder beginnen mit einem Kolon, an dessen Beginn ein Pflanzennamen steht, auf den sich das Verb am Anfang des folgenden Kolons auf phonetischer Ebene bezieht. Die Pflanzen werden mit einer Qualität der Liebenden bzw. mit dem Verhalten des lyrischen Ichs (L36) in Verbindung gebracht:

- *m̥hm̥.wt m̥ʒ-n=k jb<=j>
„M̥hm̥.t-Pflanzen! Gewogen ist dir mein Herz.“ (L34)*
- *s^ʒm.w-jm=f s^ʒi-tw m-bʒh{.w}=sn
„Mönchspfeffer ist in ihm. Groß machend bist du in ihrer Gegenwart.“ (L35)*
- *tj.t-jm=f tʒy=j-nʒy=k-mʒh(.w)
„Thymian ist in ihm. Ich will deine Kränze ergreifen.“ (L36)*

⁶³¹ S. III. 1 Hymnen und Gebete.

⁶³² FECHT 1963, 84, Anm. 1.

⁶³³ Diese Funktion wird auch im Fingerreim des Alten Reiches sichtbar; s. dazu SETHE 1918, 16–39.

Gerade die durch Lautähnlichkeit geschaffene pseudo-etymologische Relation ist für die drei Belege von Bedeutung. Durch die Wortspiele wird indirekt dargestellt, dass die Pflanzen für die mit den folgenden Verben ausgedrückte Liebesbereitschaft verantwortlich sind. In L34 gerät das Herz der Frau in Liebe zum Mann, während der Mann in L35 die Frau in der Umgebung von Mönchspfeffer zu seiner Geliebten erwählt. Im letzten Lied wirkt der Thymian erotisierend und veranlasst, dass die Frau dem Liebsten körperlich nahekommt.

In L10 tritt ein Sinnspiel innerhalb der Beschreibung des Körpers einer *g3hs* „Gazelle“ (*h^c.t g3h.y*) auf, die als Vergleich für den geliebten Mann dient. Dabei wird die Bedeutung des Verbes *g3h* mit „*matt sein*“⁶³⁴ angegeben und kommt in den meisten Kontexten als negative Eigenschaft vor. Lediglich in Bezug auf die Finger eines Schreibers wird Mattigkeit, d. h. die Biegsamkeit, als positiv betrachtet.⁶³⁵ Eine ähnliche Bedeutung hat das Verb in L10 und zielt damit auf die graziösen Bewegungen der Gazelle ab, wodurch wiederum die Schönheit des Mannes dargestellt wird. Daneben ist es auch möglich, dass *g3h* die negative Bedeutung in Form von Erschöpfung ausdrückt und damit die Liebeskrankheit des Mannes ausdrückt.

Ein weiteres Wortspiel kommt in L35 vor, in dem das *p3-h3-n-t3*-Feld mit den im folgenden Vers und an gleicher Stelle genannten *h3*-Pflanzen verbunden wird.⁶³⁶

Am umfangreichsten kommen Wortspiele am Ende von L22 vor, die die Schönheit der Stadt Memphis beschreiben, mit der die Geliebte identifiziert wird. Der Name dieser Stadt wird durch den Wortgleichklang mit dem Gott Nefertem in Zusammenhang gebracht, auf dessen alles erleuchtende Schönheit durch ein Wortspiel eingegangen wird. Daneben wurde ein Epitheton des Ptah verwendet, das durch das vorkommende Adjektiv *nfr* und durch den Konsonanten *m* auf Memphis anspielt, dessen Stadtgott Ptah ist:

*Nfr-tm p3y=f-sšn-pr*⁶³⁷
hd-t3 m-nfr.w=st

Mn-nfr g3y n-rrm.t
w3h{.tj} m-b3h-Nfr-hr

„Nefertem ist sein aufblühender Lotos.
Durch ihre/seine Schönheit erleuchtet das Land.“

Memphis ist eine Schale Mandragora,
die vor den Schöngesichtigen gestellt ist.“

Neben den bisher betrachteten Wortspielen zwischen zwei genannten Wörtern bzw. Wortverbindungen kommen Wortspiele vor, die auf ungenannte Sachverhalte Bezug nehmen, aber aufgrund des ähnlichen Klangs beider Begriffe erschlossen werden können. Diese Variante macht die Doppeldeutigkeit der Texte deutlich. Es lassen sich Belege dafür finden, dass sie das sexuelle Verlangen des lyrischen Ichs verschleiern. Dafür kann die Verbindung *m kf* „im Geringssten“ in L4 herangezogen werden, die einen ähnlichen Klang wie *kf3* „Öffnung“ oder *kfi*

⁶³⁴ Wb. V, 155.8–10.

⁶³⁵ pLansing, rt., VII.7: *jri sh3.w n^c h^c.t=k / hpr dr.t=k g3h(.w) / „Sei Schreiber, damit dein Leib geschmeidig ist /, damit deine Hand biegsam wird /.“ Zur Übersetzung von *g3h* als „biegen“ s. den Kommentar von POPKO, in: TLA, entsprechende Stelle.*

⁶³⁶ *tw=j-m-di=k mj-p3-h3-n(.j)-t3-srd.n=j*
m-hrr.w(t) m-h3.w{t}-nb(.w) ndm(.w)-stj{=j}.

⁶³⁷ Schreibvariante von *prh*.

„entblößen“ als Ausdruck für die Vagina/Blöße gehabt hat.⁶³⁸ Die Aussage, dass sich die Frau nicht im Geringsten zu salben vermag, bekommt damit eine sehr intime Nuance.

Ein Wortspiel besteht zudem zwischen der *mn.t*-Schwalbe, die in L31 den Morgen und damit die Trennung der Liebenden ankündigt, und dem Verb *mn* „bleiben; fortdauern“. Dieses Spiel verweist auf die Besonderheit dieser Vogelart, die jedes Jahr zu ihrem Nest zurückkommt.⁶³⁹ Innerhalb des Liebesliedes wird damit auf den später im Text direkt geäußerten Wunsch der liebenden Frau verwiesen, mit ihrem Liebsten ewig zusammenbleiben zu können. Die Frau ist mit der Schwalbe im Genus durch das grammatische Geschlecht dieses Vogels verbunden. Des Weiteren wird ein Paradoxon offenbart, da der auf Beständigkeit ausgerichtete Vogel zur Trennung, d. h. zur Unterbrechung des fortdauernden Zusammenseins, auffordert.

Zwei andere Wortspiele wurden dem Bereich des Tierfangs entnommen. In L26 und L27 versucht die Frau mit einem ausgelegten Köder (*w^c*) einen Vogel – als Metapher für den triebhaften Geliebten – zu fangen. Dabei hat dieser Begriff die gleiche Wurzel wie Einsamkeit (*w^cj*) und drückt damit das Gefühl des Alleinseins aus. In L27 bildet *šn.w* „Netz“ ein Wortspiel zu *šnw* „Haar“, wobei das Öffnen des Haares eine aus anderen Quellen belegte erotische Handlung ist.⁶⁴⁰ Auch in L20 wird das Motiv des in der Falle befindlichen Liebhabers verwendet, der sich in den Haaren der Frau verfangen hat. Das letzte Verspaar lautet:

n3y=j-[...] (m)-šnw<=st>
m-w^cwy(.t) hr-p3-ph3 n-mrw{.t}

„Meine [...] sind in ihrem Haar,
 in den Ködern unter der Vogelfalle aus Zedern.“

Hier kann *mrw* „Zeder“ als Wortspiel mit *mrw.t* angesehen werden. Es ergibt sich somit der Sinn, dass die Schönheit der Frau Liebe beim Mann geweckt hat, der sich nun durch die Trennung einsam fühlt.

In L47 hat sich der Schreiber den Spaß erlaubt, seinen Heimatort spielerisch im Lied zu erwähnen. Wie MATHIEU bereits feststellt, spielt *m hft hr nb=st* „gegenüber ihrem Herrn“ auf eine aus der 18. Dynastie bekannte Bezeichnung des Ortes Theben an.⁶⁴¹ Ein Wortspiel mit *jsy* „Schilfrohr“ liegt womöglich in L56 vor, in dem ausgesagt wird, dass das Land der *Jsy*-Menschen schön sei (*nfr t3 n(.j) js{b}y.w*).⁶⁴²

Mehrere Lexeme zeigen die Konsonantensequenz von *mri* auf und könnten daher mit diesem Wort ein Wortspiel eingegangen sein.⁶⁴³ Zu einer solchen Verbindung gehört *mr*⁶⁴⁴ „Krankheit“⁶⁴⁵, die eine Auswirkung der Liebe ist und die Liebesehnsucht beschreibt. In den

⁶³⁸ FECHT 1963, 75, Anm. 1.

⁶³⁹ Zur Identifikation der *mn.t*-Schwalbe als europäische Zugschwalbe vgl. COOPER – EVANS 2015, 18 f.

⁶⁴⁰ S. II. 4.5.2 Symbole.

⁶⁴¹ MATHIEU 1996, 104, n. 334.

⁶⁴² S. bereits den Kommentar von Popko, in: TLA zu dieser Stelle.

⁶⁴³ Nicht betrachtet wird die Verbindung zu *mr* „Wüste“ in L10: Hier soll der Geliebte eilig wie eine Dorkasgazelle (*g3hs*; s. BOHMS 2013, 74) kommen, die über die Wüste springt (*h3p(.w) (=š3p) hr mr*). Bei Annahme eines Wortspiels würde sich die Deutung ergeben, dass die Gazelle wegen Liebe springen würde. Der Verfasserin ist nicht bekannt, dass diese Gazellenart einen Paarungstanz vollführt, wie er von anderen, nichtägyptischen Arten belegt ist. Aufgrund der fehlenden Doppeldeutigkeit wird diese Stelle nicht als Wortspiel aufgefasst.

⁶⁴⁴ Zu dieser Lesung s. die letzte Bearbeitung von SCHWEITZER 2011, 142–144.

⁶⁴⁵ Bereits von LOPRIENO 2000, 17 erwähnt.

folgenden zwei Belegen kann sie in der Verbindung $p^3y=j$ *mr* „*meine Krankheit*“ für $p^3y=j$ *mrw.t* „*meine Liebe*“ stehen:

- $jw=s-r-jri(.t)-n^3-n-swn.w$ *r-bw-hl*
 $hr-jw=st-rh.tj-p^3y=j-mr$
 „*Sie wird die Ärzte in Verlegenheit bringen,*
weil sie meine Krankheit kennt.“ (L23)
- $jw=j-r-hhi$ [...] $n-sn(.t)$
 $jw=s-m-p^3y=j-mr$
 „*Ich werde suchen [...] die Liebste,*
während sie meine Krankheit ist.“ (L74)

Daneben ist noch auf L49 zu verweisen, in dem ein Wortspiel zwischen *mr.w* „*Kanal*“ und *mrw.t* „*Liebe*“ besteht:

$rhn\{.t\}=j$ $\langle m \rangle^{(2)}-nw.yt$
 $h^3.tj=j^{\text{c}3}\{y.w\}$ $hr-mr.w$

„*Ich watete durch die Flut.*

Mein Herz war groß auf dem Kanal.“

Bei Annahme des Wortspiels ergibt sich die Deutung, dass der Mann wegen (*hr*) der Liebe zur Frau mutig genug ist, sich in die gefährliche Flut zu begeben.

Aufgrund der Vokallösigkeit ist es für den heutigen Leser sehr schwer, Wortspiele zu erkennen und die dahinterstehenden Wesensbezüge aufzudecken. Einige Schreibfehler weisen jedoch darauf hin, dass eine Spielerei mit den Wörtern vorliegt und der Schreiber im Moment des Schreibens daran gedacht hat, wodurch es zu Ungenauigkeiten kam. Ein gutes Beispiel dafür ist L30, in dem die folgende Aussage vorkommt:

$jw-g^3b.t=k-w^3h$ $hr-\{k\}\langle g \rangle^3b.t=j$

„*indem dein Arm auf meinem <Arm> {Brust} liegt.*“

Aufgrund der anderen Parallelen⁶⁴⁶ und des Arm-Determinativs wird an dieser Stelle zu $g^3b.t$ tendiert. Durch die in der Ramessidenzeit auftretende Lautänderung von k zu g ist es jedoch auch möglich, dass im Moment des Vortrags $g^3b.t$ verstanden wurde. Somit würde die stark erotisch konnotierte Beschreibung vorliegen, dass der Mann seine Hand auf der Brust der Frau hat.⁶⁴⁷

Des Weiteren wird ein Wortspiel durch eine Verschreibung in L41 aufgedeckt. Hier kommt der Baum zu Wort und beklagt, dass die Frau seinen Leib nicht mit Wasser gefüllt ($m\dot{h}$) hat. Für das Textverständnis muss das geschriebene Verb $m\dot{h}$ „*packen*“ zu $m\dot{h}$ „*füllen*“ korrigiert werden, da ein Packen des Leibes mit Wasser wenig Sinn macht:

$bw-\{m\dot{h}.n\}-\langle m\dot{h}(.w) \rangle .n-h.t=j$ /
 $m-mw$ $n(.j)-\dot{s}d[.w]$ [/]

„*Nicht wurde {gepackt} <gefüllt> mein Leib /*
mit Wasser aus Schläuchen. [/]“

⁶⁴⁶ L31: $jw-d\dot{r}.t=j$ $m-d\dot{q}-d\dot{r}.t\{=j\}\langle =t \rangle$ „*während meine Hand in deiner Hand ist*“ und L35: $jw-d\dot{r}.t=k\{=j\}$ $hr-d\dot{r}.t=j$ „*während deine Hand in meiner Hand ist*“.

⁶⁴⁷ So bereits die Vermutung von FOX 1985, 22, no. a.

Die Korrektur ist für das erste oberflächliche Textverständnis gerechtfertigt, dennoch liegt hier nach Ansicht der Verfasserin trotzdem ein Wortspiel mit dem Packen des Leibes vor. Die Phrase ist eine andere Variante des sonst gebrauchten *jtī jbl/jtī jbl*⁶⁴⁸ und kann in sexueller Hinsicht als das Betasten des Körpers gedeutet werden, gerade wenn in Betracht gezogen wird, dass der Mann hier in Form des Baumes zu Wort kommt. Dabei zeigt sich die in diesem Kontext eigentlich gemeinte Bedeutung erst durch den anschließenden Vers. Es ist gut vorstellbar, dass die Hörer des Liedes zunächst wie der Schreiber an den sexuellen Hintergrund der Liebeslieder gedacht haben, der dann durch die Fortsetzung abgemildert wurde. Die Spannung könnte durch eine Pause nach dem ersten Vers vergrößert worden sein.

Eine ähnliche, auf den sexuellen Sinn des Liedes ausgerichtete Leseweise ist in L11 durch ein Wortspiel verschleiert:

{stf}-{sw}-<stf>-<st> t3y=st-nb.t </>

{Schlachtend} <überfließend> ist <es>, ihr nb.t-Gebäude. </>

Der Korrektur zu *stf st* ist sinnvoll,⁶⁴⁹ da sie am besten zu den vorherigen Versen passt, die jeweils das Thema Wasser aufgreifen. Die Stelle ist dann dahingehend zu deuten, dass die Vagina der Liebsten vor sexueller Erregung feucht wird. Es bleibt jedoch zu vermuten, dass eine mildere Lesart zunächst angedacht war und diese Bedeutung hintergründig mitschwang. Daher wird vorgeschlagen, den Vers folgendermaßen zu lesen:

sft-{sw}-<st> <m>-t3y=st nb.t

„Schlachtend ist sie in ihrem nb.t-Gebäude.“⁶⁵⁰

Diese Handlung passt zu den im Anschluss beschriebenen Tätigkeiten, die auf ein Fest oder eine Opferung anspielen.

In L7 kann zudem ein Wortspiel zwischen *wd3* „Amulett“ und „Wohlergehen“ ausgemacht werden, wobei die vorliegende Schreibung⁶⁵¹ beide Lesevarianten ermöglicht:

p3y=j-wd3 p3y=st-^ʿk n-bl /

„Mein Amulett/Wohlergehen ist ihr Eintreten von außen. /“

Dieser Vers ist der letzte einer dreiversigen Strophe, in der auf die zwei Strophen zuvor beschriebenen Methoden der Oberärzte und Vorlesepriester Bezug genommen wird. Während die Lesung als Amulett auf die Praktiken der Vorlesepriester verweist und der obige Vers dahingehend verstanden werden kann, dass das Kommen der Liebsten vor Liebeskrankheit schützt, sagt der Vers mit der Lesung *wd3* gerade am Schluss dieser Strophe aus, dass die Frau im Vergleich zu den anderen genannten Methoden Heilung und nicht nur Schutz herbeiführt. Die Phrase ^ʿk n-bl gehört in den Bereich der Magie, da sie als Ausdruck für den Eintritt von Dämonen in den Körper und als Ursache für Krankheiten gebraucht wird, wogegen Amulette schützen sollen. Es liegt somit ein Paradoxon vor.

⁶⁴⁸ S. II. 2.2 Liebe.

⁶⁴⁹ Für *stf* „überfließen“ müsste das determinierende Messer (Gardiner Sign T39) in das Determinativ für Wasser (Gardiner Sign N 35a) geändert werden.

⁶⁵⁰ Das Pronomen *sw* ist innerhalb der Liebeslieder des Öfteren für *st* geschrieben worden. Diese Lesung hat den Vorteil, dass lediglich die Präposition *m* eingeschoben werden muss.

⁶⁵¹ 

geschehen und konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit aus zeitlichen Gründen nicht geleistet werden, sodass zukünftige Analysen abzuwarten sind. Aufgrund ihres plötzlichen Auftretens im Neuen Reich, ihrer syllabischen Schreibweise und z. T. aufgrund ihrer Seltenheit wird angenommen, dass es sich bei ihnen um Lehnwörter handelt, die noch nicht in die eigene Sprache vollintegriert sind. Die infrage kommenden Begriffe stammen zumeist aus dem Bereich „Natur“ und beziehen sich auf bisher nicht eindeutig zuzuordnende Pflanzenarten. Ein Grund für die Verwendung von einigen dieser wohl ausländischen Pflanzen waren Wortspielkreationen (*mḥmh.t – mḥ3; sꜥ3m – sꜥi; tꜥ.t – tꜥi*). Sie stehen dabei im Zusammenhang mit diversen geschichteten Lehnwörtern, die aus dem gleichen Bereich stammen und eine exotische Atmosphäre schaffen. Daneben spielen einige Lehnwörter auf die Zeit an. Das mehrmals in Verbindung mit Pflanzen auftretende Lexem *prḥ* „aufblühen“, das in den Liebesliedern allerdings nicht nur syllabisch geschrieben wurde,⁶⁶⁰ gibt wie die Erwähnung von *mnrws* „Nistplatz“ einen Hinweis auf die Jahreszeit der Liebesbeziehung. Die Schönheit der natürlichen Umgebung verführt die Liebenden zum sexuellen Zusammensein. Diesen Umstand drückt das Lehnwort *dꜥjꜥ.t* „Liebesgarten“ aus. Es gehört zum selben Wortstamm wie das ebenso verwendete und entlehnte Verb *dd* „kopulieren“,⁶⁶¹ das direkt auf das sexuelle Verhalten der Liebenden Bezug nimmt und somit aus dem sonstigen Sprachstil der Liebeslieder herausfällt. Es liegt somit ein **Stilbruch** vor.⁶⁶²

Ansonsten wurde für die Darstellung der Intimbereiche auf Wörter zurückgegriffen, die auch die damit in Verbindung stehende Sexualität verschleiern. Sie fügen sich in die Themenbereiche „Natur“ und „Architektur“ ein, aus denen auch die ägyptischen Begriffe ausgesucht wurden. Sie erweitern damit erheblich den Metaphernbestand, der den Schreibern für die Beschreibung der geschlechtlichen Liebe zur Verfügung stand.

Daneben wird deutlich, dass auf ägyptischer Seite Bedarf an neuen Worten bestand, um Gefühlseindrücke zu beschreiben. Das selten belegte Lehnwort *ḥnr* „heiser sein“ drückt wie in pAnastasi IV, V.5 eine auf den Körper wirkende Folge des Verlangens aus. Während die Stimme des lyrischen Ichs in pAnastasi IV vor lauter sehnsüchtiger Klage nach Memphis heiser geworden ist, drückt der liebende Mann in L66 sein Begehren nach der Liebsten aus.⁶⁶³

ḥrw<=j> ḥnr

„Meine Stimme ist heiser.“ (pAnastasi IV, V.5)

vgl.

[...] *jw-ḥrw-ḥnr m-dd*

„[...]“, während die Stimme vom Sprechen heiser ist.“ (L66)

pBM EA 10060, Lied 9, in: TLA evtl. in Verbindung mit *sꜥk* „Matte“ zu sehen. Dieses Wort ist wiederum wahrscheinlich auf *sꜥk* „zusammenfügen“ zurückzuführen.

⁶⁶⁰ Dies gilt ebenso für das Nomen *prḥ* „Blüte“. Die beiden Begriffe muten damit nicht sehr fremdartig an.

⁶⁶¹ So indirekt CAMINOS 1954, 425 und FOX 1985, 15 no. m. FOX gibt zudem an, dass es sich zumindest um ein Wortspiel mit *dd* „kopulieren“ handelt, falls beide Lexeme nicht etymologisch miteinander verwandt sein sollten.

⁶⁶² LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 59 nennen als Übersetzungsvariante „to copulate“ und „to shag“, wobei die zweite sehr derb ist. Zwar ist das Verb in einigen ägyptischen Quellen negativ konnotiert, dies sagt jedoch nichts über einen niedrigen Sprachstil aus. Auch die Verwendung im Hymnus des Hay (oDeM 1038) spricht gegen eine solche niedrige Bewertung. Zudem kommt dieses Lexem auch in Namensbildungen teils hoher Beamter und innerhalb von Titeln vor. Die Direktheit des Sexuellen steht in L21 in Verbindung mit nichtägyptischem Terrain. S. dazu II. 2.7 Handlungsort.

⁶⁶³ Für die generelle Verbindung s. III. 1.3 An eine Stadt/Gebet bzgl. des Erreichens einer Stadt.

Das Lehnwort *šrgh* „Gefühle“ und der Hybrid *bw-ḥl* „Verlegenheit; Scham“ kommen wie einige andere Lexeme bisher nur in diesem Korpus vor, sodass es sich bei ihnen um **Hapaxlegomena** handelt, wodurch ihre genaue Bedeutung nicht mit absoluter Sicherheit erschlossen werden kann. Sie sind jedoch dahingehend zu deuten, dass sie eine Möglichkeit boten, das ausdrückende Empfinden zu präzisieren. Die Notwendigkeit, den Wortschatz zu erweitern, zeigt am deutlichsten der Ausdruck *bw-ḥnr*, bei dem es sich nach MEEKS um ein nichtägyptisches Wort handelt, dem der ägyptische Marker *bw* für etwas Abstraktes vorgeschaltet wurde, wodurch der Begriff deutlich in die eigene Sprache integriert wurde.⁶⁶⁴ Sein poetizitätserzeugender Eindruck wird demnach nicht durch seine Fremdartigkeit, sondern durch seine Seltenheit hervorgerufen.

Zu den in der Liste der Lehnwörter aufgenommenen *Hapaxlegomena* treten des Weiteren die Begriffe *st3ḥ* „verwirren“⁶⁶⁵ (L2), *šhrw* „šhrw-Gewässer“ (L21), *tr* „Türschloss“⁶⁶⁶ (L17), *šḥ3* „Art(?)“⁶⁶⁷ (L22) und *šdšd.t* „...?“⁶⁶⁸ (L32) hinzu, sodass sich für dieses Korpus insgesamt 12 dieser Lexeme finden lassen. Der Grund für die häufigen bisher einmalig auftretenden Lexeme bzw. für die zahlreichen Lehnwörter kann aber nicht nur auf den begrenzten Text- und Wortbestand oder den spezifischen Kontext der Liebeslieder zurückgeführt werden. Vielmehr handelt es sich bei ihnen um eine bewusste Auswahl seitens der Schreiber, um den Liedern mehr Ausdruck zu verleihen, um die Liebenden in den Texten elitär darzustellen, und um die Bildung der Verfasser widerzuspiegeln. Aufgrund der Spezifität einiger dieser Lexeme ist anzunehmen, dass der Kontakt zu fremdländischen Personen oder zu nichtägyptischen Texten bestand, aus denen einzelne Begriffe herausgegriffen wurden, wie dies bereits durch das übernommene Formular für Rangstreitgespräche deutlich wird.⁶⁶⁹ Die hier aufgeführten morphologischen Figuren zeigen die „Weltläufigkeit“ der Schreiber. Gleichzeitig geben die ausgesuchten Lexeme, insbesondere diejenigen, die aus dem Militärwesen stammen, Aufschluss über den eigentlichen Hörerkreis, der in der Lage sein musste, deren spezifische Bedeutung zu erkennen.⁶⁷⁰

Den Eindruck von Gelehrtheit der Schreiber und von Poetizität erwecken überdies Lexeme, die zur Abfassungszeit der Lieder bereits durch andere Begriffe abgelöst wurden. Diese **Archaismen** dienen der poetischen Erhöhung, da ihnen das Althergebrachte, Ehrwürdige und Traditionsheilige anhaftet.⁶⁷¹ MATHIEU hat bereits die Häufigkeit von semantisch gleichen, aber historisch unterschiedlich einzuordnenden Lexemen und Morphemen untersucht und damit eine Ordnung der einzelnen Quellen nach ihrer Archaisierung vorgenommen.⁶⁷² Er stellt fest, dass

⁶⁶⁴ MEEKS 1997, 41, no. 137. Unter der Klassifizierung eines Hybriden wird eine Neubildung verstanden, die aus morphologischen Bestandteilen verschiedener Sprachen besteht. Das neue Lexem kommt somit durch die partielle Übernahme eines entlehnten Elements in der Zielsprache ohne fremdsprachliches Vorbild zustande (s. HAUGEN 1959, 220). Hierzu zählt auch die Präpositionalphrase *r-bl*.

⁶⁶⁵ LESKO 1987, 114.

⁶⁶⁶ Wb. V, 385.12: „Teil des Türverschlusses“. Die genaue Übersetzung ist unklar.

⁶⁶⁷ Die Bedeutung von *šḥ3* ist unklar. Für die hiesige Übersetzung s. LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 192, die eine Verbindung zum Wort *šḥ3.t* „Art des Fahrens“ (Wb. IV, 268.2) sehen.

⁶⁶⁸ Die genaue Bedeutung ist unklar. POPKO, in: TLA sieht hier eine Verbindung zu *ḥtḥt* „untersuchen; nachforschen; fragen; herausholen“ (KHWb., 407).

⁶⁶⁹ S. III. 5 Rangstreitgespräche.

⁶⁷⁰ S. dazu IV. 3 Verwendungssituation.

⁶⁷¹ PLETT 2000, 112 f.

⁶⁷² MATHIEU 1996, 190–201. Er untersucht die Verwendung von *jb* vs. *ḥ3.tj*, *mk* vs. *ptr*, *m33* vs. *ptr*, (*r*)-*ḥn^c* vs. *m-dj*, *r^c nb* vs. *m-mn.t*, *=sn* vs. *=w*, Suffixpronomina vs. Possessivpronomina, Negation und emphatisches *sdm.n=f*. Diese Lexeme werden in Anh. 10: Belegstellen der herausgearbeiteten Stilmittel aufgegriffen und zusammen mit weiteren Lexemen als wesentliche Faktoren für die Untersuchung des archaisierenden Charakters betrachtet.

die Lieder L1–L10 auf pCB I, vor allem aber der Zyklus der „Großen Herzensfreude“, der klassischen Sprache am nächsten stehen.⁶⁷³ Seine Erkenntnis deckt sich mit der hiesigen ausgeweiteten Untersuchung. Hier konnten insgesamt 62 Mittelägyptizismen in Form von Lexemen und dem mittelägyptischen präteritalen *sdm.n=f* ausgemacht werden, die den sieben Liedern des Zyklus einen archaisierenden Charakter verleihen.⁶⁷⁴ Dem gegenüber stehen 48 Neuägyptizismen⁶⁷⁵, bei denen es sich jeweils elfmal um den Artikel und um die Negationspartikel *bw* handelt.⁶⁷⁶ Im folgenden Zyklus, der gleichfalls aus sieben Liedern besteht (L11–L17), treten mehr als doppelt so viele Neuägyptizismen wie Mittelägyptizismen im Vergleich zum vorherigen Zyklus auf.⁶⁷⁷ Er steht der Alltagssprache somit viel näher.

Die in diesen beiden Zyklen gebrauchten unterschiedlichen Sprachstufen stehen in Übereinstimmung mit verschiedenen Verarbeitungen des Liebethemas und hängen vom Sprachstil ab, wie auch anderen Liedern zu entnehmen ist. Im Zyklus der „Großen Herzensfreude“ steht im Unterschied zum zweiten Zyklus fast vollständig die Schönheit und Erscheinung der geliebten Person im Mittelpunkt. Mehr oder minder wird eine auf das Gefühl reduzierte Liebe behandelt und damit ein hoher Stil verwendet. In den anderen Texten wird dagegen die gewünschte sexuelle Vereinigung direkter in den Vordergrund gerückt. Es liegt somit der mittlere Sprachstil vor. Als weitere Beispiele für die Abhängigkeit der verwendeten Sprachstufe vom Sprachstil dienen L9 und L10, die ähnlich aufgebaut sind. Beide Male wünscht sich die liebende Frau das eilige Kommen des Geliebten, wofür ein Vergleich herangezogen wird. L10 weist dabei ein deutlich höheres Verhältnis an Neuägyptizismen als L9 auf,⁶⁷⁸ was dadurch erklärt werden kann, dass hier das sexuelle Zusammensein der Liebenden am Liedende metaphorisch beschrieben wird und das Treffen der Liebenden in der erotisch konnotierten Natur ausgeführt wird.⁶⁷⁹

Die Feststellung, dass die Sprachstufe im Einklang mit dem Sprachstil steht, kann jedoch nicht verallgemeinert werden. Weiterhin ist die in das Lied inkorporierte Textsorte für das verwendete Register ausschlaggebend, wie anhand von L1 und L5 sichtbar wird, die wie ein Hymnus bzw. Gebet aufgebaut sind. Aufgrund des normativen Charakters dieser Textsorten ist es nicht verwunderlich, dass die beiden Lieder im Vergleich zu den anderen Liebesliedern dem Mittelägyptischen am nächsten stehen. In großem Gegensatz dazu steht L4, das durch die häufig

MATHIEU 1996, 193 listet jeweils 15 Mal *m33* und *ptr* auf. Anhand ihres Vorkommens erarbeitete er eine Liste einer Gruppe von Texten, die er nach der Häufigkeit von *m33* zusammenstellte. Anhand dessen versucht er die Texte nach ihrem Archaisierungsgrad zu ordnen. Übersichtshalber sei hier angemerkt, dass MATHIEU in seiner Auflistung bei H 4,2–6,2 (hier: L26–L33) einen Vermerk für *m33* (H 4,2; hier: L26) vergessen hat, sodass sich auch hier ein Verhältnis von 1:2 ergibt. Zudem ergänzt er in der Transkription für die Gruppe O. 1266, 1–18 (hier: L45–50) zwei weitere *ptr* (O. 1266, 9 und 10; hier: L47), wobei von einem zumindest das *p* erhalten geblieben ist. Er gibt sie an dieser Stelle jedoch nicht an. Das Verhältnis würde damit 1:3 betragen. Dadurch verändert sich gleichzeitig die Ordnung nach der Archaisierung.

⁶⁷³ MATHIEU 1996, 200 f.

⁶⁷⁴ S. Anh. 10: Belegstellen der herausgearbeiteten Stilmittel.

⁶⁷⁵ Es handelt sich im Gegensatz zu den mittelägyptischen Archaismen nicht um Neologismen, da neuägyptische Formen und deren Bedeutung bereits vor der Abfassung der Liebeslieder verwendet wurden. Für den Artikel, =*sn* vs. =*w*, *mjn* vs. *p3 hrw*, *nn* vs. *bn* und *n* vs. *bw* s. KROEBER 1970, 1–30; 35; 57–58; 59–67. Zur Datierung der Liebeslieder s. IV. 1 Zeitliche Einordnung. Neologismen sind zudem rückblickend schwer zu fassen, weshalb sie hier nicht berücksichtigt werden.

⁶⁷⁶ Zu den in der Liste aufgezählten Neuägyptizismen kommen noch der Konjunktiv-Marker *mtw=f* und das Jod-Prostheticum hinzu, die jeweils einmal in diesem Korpus zu fassen sind

⁶⁷⁷ 14 Mittelägyptizismen und 35 Neuägyptizismen (dazu zählen die 22 in der Liste aufgeschlüsselte Lexeme, fünfmal das Jod-Prostheticum und achtmal der Artikel).

⁶⁷⁸ Mittel- vs. Neuägyptizismen: L9: 3:4 (zweimal ein Artikel), L10: 2:8 (einmal das Jod-Prostheticum).

⁶⁷⁹ S. II. 2.7.2 Natur.

anzutreffende neuägyptische Negation *bw*, die mehrmals vorkommenden Possessivpronomina und vor allem durch die Verwendung des Lexems *h3.tj* als einziges Lied in diesem Zyklus sehr stark neuägyptisch wirkt. Es ergibt sich somit kein einheitliches Bild. Wiederum lässt sich insgesamt feststellen, dass die Lieder aufgrund des „altertümlichen“ Sprachstils, der als klassisches Neuägyptisch bzw. Medio-Neuägyptisch bezeichnet wird, für ein gebildetes Publikum gedacht waren, da die damit gemachten Anspielungen auf Textsorten auch verstanden werden mussten, um ihre Wirkung zu entfalten.

Die Wahl des Lexems war nicht nur an die Zeit der Abfassung, den Stil oder die Textsorte gebunden, sondern war auch immer phonologischen Gründen unterworfen. Daher tritt in L1 sowohl die Partikel *ptr* als auch das Verb *m33* auf. In beiden Fällen bilden die zwei Begriffe eine Wortanfangsalliteration mit anderen Begriffen im Vers.⁶⁸⁰ Deutlich wird dies auch in L34, in dem Alliterationen den Grund für die Auswahl zwischen Mittel- und Neuägyptizismen bilden.⁶⁸¹ L4 zeigt, dass der Schreiber des Weiteren mit den beiden Sprachstufen im Hinblick auf einen wohlgeformten formalen Aufbau gespielt hat. Die zweite Strophe besteht aus sechs Versen, von denen der erste und der letzte auf ein Nomen im *Status absolutus* endet. Der zweite und vorletzte Vers, die von einem Nomen im *Status pronominalis* abgeschlossen werden, klammern zwei Verse mit einem Possessivpronomen + Nomen ein.

Zu dieser Gruppe der rhetorischen Figuren zählen semantisch gleiche Lexeme (Synonyme) verschiedener Sprachstufen, die spielerisch in einem Lied gebraucht werden, um Wiederholung zu vermeiden.⁶⁸² Zuletzt fallen auf morphologischer Ebene die zahlreichen Lexeme auf, die eine reduplizierte Form aufweisen.⁶⁸³ Vor allem L42 ist durch diese Formen geprägt, da sechs verschiedene Verben redupliziert auftreten. Diese stechen nicht nur akustisch aus ihrer Umgebung hervor, sondern intensivieren gleichfalls das Gesagte. Dazu gehört auch, dass sie den sexuellen Sachverhalt betonen wie dies gleichfalls für die reduplizierten Wörter im „obszönen oMichaelides“ belegt ist.⁶⁸⁴ Diese Funktion ist besonders für das Verb *gmgm* anzunehmen, das das Betasten der Schenkel und des Armes bzw. der Brust mehr Gewicht verleiht und den erotischen Hintergrund verrät.⁶⁸⁵

4.3.4 Ergebnisse

Auf morphologischer Ebene erzeugen diejenigen Begriffe Poetizität, die aufgrund ihrer Fremdartigkeit, Seltenheit oder gar Unbekanntheit sowie durch ihre historische Abweichung aus dem Sprachgebrauch herausstechen. Unter diese Kategorie der morphologischen Figuren fallen die zahlreichen *Hapaxlegomena*, Archaismen und Lexeme, die nicht ägyptischen Ursprungs sind.

⁶⁸⁰ *(hr)-ms{h}n<h> n-m33=st /* und *ptr.tw-pri(.t)=st r-h3 /*.

⁶⁸¹ *p3y=j-ptr=k* und *m33-t3y=k-mrw.t{=j}*; s. aber auch II. 2.3.2 Visuell.

⁶⁸² Zu diesem Stilmittel s. II. 4.5.6 Sonstiges.

⁶⁸³ *3h3h* „grünen“ (L42), *3d3d* „jauchzen“ (L42, L49), *3k3k* „eintreten“ (L7), *w3dw3d* „Grünpflanze“ (L39, 3xL56), *bsbs* „bsbs-Pflanze“ (L42, L56), *mhmh.wt* „mhmh.t-Pflanze“ (L34), *r3r3* „sich freuen“ (L42), *htht* „zurückweichen“ (L25) bzw. *shth* „zurücktreiben“ (L27), *swwn* „schmeicheln“ (L40, L61), *swtw* „sich ergehen; reisen“ (L31, L35, L42), *snsn* „sich gesellen“ (L80, L82), *sd3d.t (= h3h3)* „untersuchen“ (L32), *knkn* „zerschlagen“ (L88), *knkn* „Züchtigung“ (L21), *k3k3* „k3k3-Pflanze“ (L81), *ksks* „tanzen“ (2xL72), *g3g3* „blicken“ (L32), *gmgm* „betasten“ (L18, L36), *tntn (= tjtj)* „niedertreten“ (L79), *thth* „verwirren“ (L11, L20, L42), *d3d3* „Kopulation“ (L21), *d3d3* „Kopf“ (L72, L73), *djdj (= tttt)* „sich zanken“ (L31).

⁶⁸⁴ GOEDICKE – WENTE 1962, Tf. XXXIII. In diesem Text kommen die reduplizierten Formen *nk3nk3*, *ng3ng3*, *h3rh3r* und *pkpk* vor. Eine Bedeutungsbestimmung dieser Begriffe liegt m. W. noch nicht vor.

⁶⁸⁵ Für dieses Verb s. II. 2.3.1 Haptisch-taktil.

Sie machen die Gelehrsamkeit des Schreibers deutlich und weisen auf das gebildete Zielpublikum hin, das in der Lage sein musste, die verwendeten Begriffe zu verstehen.

Eine poetisierende Funktion erfüllen zudem Wortspiele, die Sinnzusammenhänge, von einfacher Zahlenspielerlei bis hin zur Verdeutlichung einer zweiten Lesart, herstellen. Daneben wirken sie sich auf die Textstruktur aus. Diese Funktion wird jedoch hauptsächlich von Wortwiederholungen übernommen, die neben Metaphern, Symbolen, Vergleichen und Allusionen zu den häufigsten Figuren der Liebeslieder zählen. Insbesondere längere Texte wie L42 oder L17 weisen eine große Anzahl von solchen Wiederholungen auf, was auf die strukturierende, den Gedankengang fördernde Funktion dieses Stilmittels zurückzuführen ist. Daneben gibt es jedoch auch kürzere Lieder wie L5, das fast nur ein Drittel so lang ist wie L42, aber unwesentlich weniger Rekurrenzen aufweist. Neben der Strukturierung erfüllen diese Figuren auch rhetorische Funktionen, indem sie das Wiederholte eindringlich betonen und der Erfassung der unterschiedlichen Ebenen des Textes dienen. Sie stellen so auch inhaltliche Beziehungen her, die ohne sie nicht offenkundig wären. Der Rezipient hat die Aufgabe, die Verbindung zwischen den durch Rekurrenzen verknüpften Elementen herzustellen. Des Weiteren können die Wiederholungsfiguren die in den Liedern beschriebene Empfindung unterstützen. Auf syntaktischer Ebene markieren sie vielfach Äquivalenzen. Rein praktisch gesehen sind sie eine mnemotechnische Stütze für den Vortragenden.

4.4 Grafische Figuren

Eine Besonderheit der ägyptischen geschriebenen Sprache ist, dass sie durch die Verwendung von Determinativen grafische Mittel entwickelt hat, die der gesprochenen Sprache entgangen sind. Unter den grafischen Stilmitteln werden all diejenigen Figuren verstanden, die im Vergleich zu den vorgetragenen und damit gesprochenen Texten dem Sinn des Gesagten einen Mehrwert geben. Rubren, die grafisch durch die Verwendung roter Farbe hervorgehoben sind, und Verspunkte gehören dementsprechend nicht in diese Gruppe, da sie dem schnellen Zurechtfinden dienen und dem Text keine zweite Lesart geben.

Diese Stilmittelgruppe kommt am seltensten in diesem Korpus vor und wird zumeist dafür verwendet, den göttlichen Status der geliebten Person deutlich zu machen. Sie dienen damit der hyperbolischen Überhöhung der beiden Liebenden. Während in L72 das Antlitz (*hr*) des Mannes mit der Götterstandarte gekennzeichnet wird, bezieht sich die mit zwei Horusstandarten determinierte Bezeichnung *jr.j-rd.wj* „Begleiterin“ in L82 auf die Frau.⁶⁸⁶ In L8 wird das *ḥ3.tj*-Herz des auf ihn wartenden Herrn, der mit der liebenden Frau gleichgesetzt werden kann, mit Gardiner Sign G7 klassifiziert.

In der ersten Strophe von L5 tritt zweimal *ḥnw.t* „die Herrin“ auf, wobei der Begriff einmal mit dem Zeichen des Horus auf Standarte und ein anderes Mal mit der sitzenden Frau näher charakterisiert wird. Die grafische Figur betont demzufolge im Unterschied zu den vorherigen Fällen, dass es sich bei der Liebsten um kein göttliches Wesen handelt. Durch die Verwendung der gleichen Bezeichnung für die Göttin und für die Frau wird dennoch beim Vortragen eine Gleichsetzung geschaffen. Ohne Betrachtung dieses Determinativs ist zudem auch eine Lesung

⁶⁸⁶ Auch wenn POPKO, in: TLA darin gefolgt werden kann, dass es sich hierbei um eine Verschreibung der zwei Beine (Gardiner Sign D56) handelt, so zeigen die Determinative dennoch, dass der Geliebten vom Schreiber ein gottgleicher Stellenwert zugeschrieben wurde.

der betreffenden Textstelle in Bezug auf die Göttin möglich.⁶⁸⁷ Der genaue Sinn ergibt sich erst auf der grafischen Ebene.

Neben der Konkretisierung des Status der Liebenden wird an einer Stelle in den Liebesliedern das Zeichen des ejakulierenden Phallus als Determinativ für den Begriff *mry.w* verwendet, um den sexuellen Unterton der Passage direkt deutlich zu machen (L3). Bei *mry.w* handelt es sich somit nicht um die Lieblinge Mehys, deren Lesung ebenso möglich wäre, sondern um die männlichen Liebenden, die auf Intimität mit der Geliebten aus sind, sich aber dem Gefolge des Mehy anschließen mussten.

Die Klassifikation von *rwrw.t* „Höhle“ in L11 und von *r3 n t3y=st d3d3.t* in L43 mit der sitzenden Frau veranschaulicht ebenso den erotischen Unterton. Die Beziehung zwischen der Höhle sowie des Eingangs des sakralen Gebäudes zur Geliebten kann aufgelöst werden, wenn darin jeweils eine Metapher für die Vagina gesehen wird.

In diese Gruppe von Stilfiguren zählt ebenfalls die Hypercharakterisierung durch die Verwendung des *t*-Zeichens (Gardiner Sign X1) in L1, das jeweils nach dem Adjektiv innerhalb eines Adjektivsatzes steht und aus grammatikalischen Gründen zu streichen ist. Durch diese Figur wird der Bezug der Adjektive zur *sn.t* deutlich. In diesem Sinn kann auch das doppelte *t* nach *mrr.t* in L26 gedeutet werden. Sofern diese Schreibung nicht auf einem Fehler basiert, macht sie die Verbindung mit der Frau und damit den sexuellen Sinn deutlich.

Den grafischen Figuren ist gemeinsam, dass sie in der gesprochenen Sprache nicht ausgedrückt werden konnten und somit nicht vom Hörer während des einfachen Vortrags wahrgenommen werden konnten. Um den Sinn, den diese Figuren dem Text geben, dennoch wiederzugeben, war es unumgänglich, Mimik und Gestik zu verwenden.

4.5 Semantische Figuren

4.5.1 Vergleiche

Die Figur des Vergleichs⁶⁸⁸ ist dadurch charakterisiert, dass mithilfe der Vergleichspräposition *mj* eine Beziehung zwischen zwei Sachverhalten („Relata“) hergestellt wird, die min. einen Bezugspunkt gemeinsam haben. Die Überschneidung zwischen ihnen bestimmt max. ein Vergleichsmoment (*tertium comparationis*) näher, das genannt sein kann. WEINRICH hat für die beiden Relata die Begriffe „Bildempfänger“ und „Bildspender“ geprägt,⁶⁸⁹ die in dieser Arbeit übernommen werden.

Zwei syntaktische Formen sind für den Vergleich belegt, wobei sich kein signifikanter Unterschied in der Häufigkeit innerhalb der Liebeslieder feststellen lässt. *mj* + Bildspender kommt sowohl als adverbiale Erweiterung eines vorangehenden Satzes als auch als Prädikat eines Adverbialsatzes bzw. einer emphatischen Konstruktion vor. Im ersten Fall wird das Vergleichsmoment fast immer genannt und tritt dann zumeist als Prädikat des Satzes auf.⁶⁹⁰ Die Aussage scheint durch diese Nennung in sich abgeschlossen und stimmig zu sein. Es ist jedoch zu beachten, dass sich darüber hinaus noch weitere Vergleichsmomente als der Genannte finden lassen können.

⁶⁸⁷ S. Ausführungen zum stilistischen Aufbau dieses Liedes.

⁶⁸⁸ S. Anh. 7: Vergleiche.

⁶⁸⁹ WEINRICH 1963, 327.

⁶⁹⁰ Nicht als Prädikat, sondern als adverbiale Erweiterung kommt das Vergleichsmoment allerdings in L67/L68 vor. Lediglich in L51 und L52 kommt kein Vergleichsmoment vor.

Wenn *mj* + Bildspender als Prädikat auftritt, wird das *tertium comparationis* dagegen bis auf wenige Ausnahmen nicht aufgeführt, wodurch der Interpretationsspielraum größer erscheint. Wird das Vergleichsmoment jedoch genannt, so tritt es als Partizip am Ende der *mj* + Nomen-Konstruktion auf (L45) oder steht vor dem Vergleich (L2).

Diese Figur des Vergleichs wirkt in der zweiten Form aufgrund der Stellung des Bildspenders als Prädikat unmittelbarer und eindringlicher. In L47 unterbricht die zweite die lange Vergleichskette der ersten Form, sorgt für Variation und stellt das Hauptthema deutlicher und knapper dar.

Folgende Vergleichsmomente lassen sich feststellen:

- 1 Schnelligkeit
- 2 Verbundenheit
- 3 Göttliche Erscheinung
- 4 Beieinandersein
- 5 Wohlgeruch
- 6 Farbe/Form
- 7 Geschmack
- 8 Begehbarkeit
- 9 Sonstiges

Zu 1) In vier Liebesliedern (L8, L9, L10 und L19) lassen sich Vergleiche finden, die die Eile des Geliebten thematisieren. Dabei wird das Vergleichsmoment (*hnr n=j jwi=k 3s.tj* „ach kämest du doch eilig“ (L8 und L10) bzw. *shs* „herbeieilen“ (L19)) genannt oder es kann durch inhaltliche Parallelen erschlossen werden (L9). Als Bildspender dienen vor allem schnelle Tierarten – Pferd (2), Falke (2)⁶⁹¹ und Gazelle (1). Das Pferd wird einmal in Verbindung mit dem Schlachtfeld erwähnt (L19) und ist zusammen mit dem ebenfalls in diesem Lied als Vergleichsobjekt verwendeten abgeschossenen Pfeil der Kategorie „Krieg“ zuzuschreiben. Weiteres Vokabular lässt sich in diesem Korpus finden, das dem Militärbereich zugerechnet werden kann und einen Hinweis auf die Rezipientenschicht gibt, die aus einem höheren sozialen Umfeld stammt.⁶⁹²

Der Vergleich der vom lyrischen Ich gewünschten Eile des Liebsten mit einem Königspferd (L9)⁶⁹³ und mit einem Königsboten (L9) deutet auf die erhabene Stellung des *sn* hin. Dazu passt der in L19 als Bildspender gebrauchte Falke, der als Symbol für den König interpretiert werden kann.

Zu 2) In zwei Liebesliedern (L19 und L47) wird das Gefühl der körperlichen Verbundenheit des lyrischen Ichs mit dem Liebsten mithilfe von Vergleichsketten bildlich beschrieben. Das Vergleichsmoment ist *3bh* und wird in beiden Liedern genannt. Träger des Bildes sind zum einen klebrige und zum anderen süße sowie z. T. berauschende Substanzen, wozu Mischungen aus Fett und Honig bzw. aus Bier und Dattelsaft zählen. Daneben werden Bildspender herangezogen, die mit der elitären oder göttlichen Klasse verbunden werden können ([Ring] am

⁶⁹¹ Nach COOPER – EVANS 2015, 20 kann der Falke (*Falco sp.*) bis zu 180 km/h schnell werden. Die mit dem Bild der Gazellenjagd ausgedrückte Schnelligkeit kommt auch in pAnastasi IV, II.6 vor: *tw=k mj šs3 m wʿr* /„Du bist wie eine Kuhantilope auf der Flucht.“/“.

⁶⁹² S. IV. 3 Verwendungssituation.

⁶⁹³ Für einen ähnlichen Vergleich s. pAnastasi IV, II.5. Hier wird die Schnelligkeit mit dem Pferdegespann des *thb*-Gebäudes verglichen.

Finger, Kleidung an den Körpern der Götter und der Edlen(?), Weihrauch an der Nase sowie Mandragora⁶⁹⁴ in der Hand). Sie erhöhen den *sn* nicht nur, sondern spielen auch auf den Tastsinn an. Die Bedeutung dieser Sinneswahrnehmung wird ferner durch die am Beginn von L19 stehende Formulierung ersichtlich, da sich hier die Verbundenheit auf den Leib bezieht.

Zudem wird der Bereich „Medizin“ angesprochen, indem als Bildspender ein mit Harz vermengtes Heilmittel Verwendung findet. Hierbei handelt es sich um eine Anspielung, die auf die in mehreren Liebesliedern dargestellte Liebesehnsucht als Krankheit verweist. Die Genesung erfolgt durch Gegenliebe und körperliches Zusammensein, worin die Verbindung zum Tastsinn besteht.

Zu 3) Die anderen zuvor genannten Bereiche haben bereits ergeben, dass Bildspender verwendet werden, die auf den elitären oder göttlichen Status der/des Liebsten hinweisen. Es lassen sich auch Vergleiche in drei Liebesliedern (L1 und L44/L75) finden, die die geliebte Person als Bildempfänger direkt mit Göttern in Verbindung bringen und dabei ihre Anziehungskraft in Bezug zur göttlichen Erscheinung setzen. In L1 stehen sich die Relata „*sn*“ und „*Sothis*“ gegenüber, deren gemeinsames Element die aus Sonnenhymnen bekannte Strahlkraft ist, der sich die Menschen nicht entziehen können. In den anderen beiden Liedern wird dagegen das Resultat der Erscheinung der geliebten Person thematisiert, die wie bei der Gottheit ein „Opfer“ erfordert. Hintergrund dieser Aussage ist die Ansicht, dass durch die Opfergabe die mit der Erscheinung verbundene Macht nicht negativ auf das Gegenüber wirkt.

Zu 4) In drei Liebesliedern (L35, L56 und L57) kommt jeweils ein Vergleich vor, der auf die Darstellung des Zusammenseins der Liebenden abzielt. Als Bildspender dient dafür der Spiegel, der als „*der, der ihre Lebenszeit verbringt*“ umschrieben wird. Der in dieser Bezeichnung genannte zeitliche Aspekt nimmt auf den Bildempfänger – das morgendliche Sehen der Liebsten – Bezug. Dabei ist der Morgen als Bild für die aufgehende Sonne zu deuten, wodurch sich eine Verbindung zwischen der Strahlkraft und dem Anblick der Liebsten ergibt.

In den anderen beiden Liedern wird das Zusammensein mit den zum Kranz gebundenen Pflanzen verglichen, der dem *sn* gehört. In L57 wird der Grund für die Wahl der aufgezählten Pflanzen nicht genannt, kann jedoch auf ihre Farbe (z. B. Färberdistel und Lapislazuli-Pflanze) oder auf ihre Symbolkraft (z. B. Mandragora und Schilfrohr)⁶⁹⁵ zurückgeführt werden. Daneben sind die Pflanzen, hervorgehoben durch das mehrmalige Auftreten der Vokabel *w3dw3d* „*grün sein*“ bzw. *w3dw3d* „*grüne Pflanzen*“, als Symbole für die Jugendlichkeit der Geliebten zu verstehen. Der gute Duft der Pflanzen ist in L35 als Ursache für das als Bildspender verwendete, mit Pflanzen und Kräutern geschmückte *h3-n-t3*-Feld angegeben. Dabei wird nicht nur durch die Auswahl der Feldart auf den elitären Status der Frau, sondern auch auf den von den Liebenden ausgehenden Wohlgeruch eingegangen, der an anderen Stellen der Liebeslieder thematisiert wird.⁶⁹⁶

Zu 5) Drei Liebeslieder (L51, L52 und L77) enthalten Vergleiche, um die Liebenden gut riechend und damit elitär darzustellen. Dabei wird einmal direkt *stj n(j) Pwn.t* als Bildspender verwendet (L77), während in einem anderen Lied (L51) der Bezug zwischen dieser Ortschaft und den daher stammenden Wohlgerüchen vom Rezipienten selbst hergestellt werden muss. Da

⁶⁹⁴ S. II. 4.5.2 Symbole.

⁶⁹⁵ S. II. 4.5.2 Symbole.

⁶⁹⁶ S. II. 2.3.4 Olfaktorisch.

die aus Punt stammenden, gut duftenden Stoffe mit dem Göttlichen in Verbindung gebracht werden können,⁶⁹⁷ steigern diese Vergleiche den Status der Liebenden.

In L52 stehen sich die Relata „*sn.t*“ und „*das, was mit Kampferöl bestrichen ist*“ gegenüber. Dieses Öl, das auch durch einen aromatischen Geruch charakterisiert ist, stammt ebenfalls aus Punt, sodass dieser Ort auch hier eine indirekte Rolle spielt. Nicht auszuschließen ist, dass der Körper der Frau in diesem erotischen Kontext von Schweiß genässt dargestellt wird.⁶⁹⁸

Zu 6) Zur Beschreibung des Baumes in den „Baumgartenliedern“ (L40 und L42) werden mehrere Vergleiche gebraucht, die die Bestandteile des Baumes in Bezug zu Körperteilen der Frau – Zähne und Brüste – oder zu diversen Mineralien – Türkis, Fayence, grüner Feldspat – sowie zur *bsbs*-Pflanze setzen. Die Funktion der Vergleiche besteht darin, die Schönheit des Baumes, insbesondere seine Farbigkeit, hervorzuheben. Die Brüste als Bildspender geben dem Baum als Ort des Stelldicheins zudem eine erotische Komponente.

Lediglich in L1 fungiert die Liebste in dieser Kategorie als Bildempfänger. Der Lotos beschreibt die Finger der Frau näher und betont die göttliche Seite der *sn.t*, weil er als religiöses Symbol der Regeneration und der Schöpfung mit dem Sonnengott verbunden ist. Gerade in Zusammenhang mit den Fingern, die auf Berührung anspielen, ist der Aspekt der Lebensspende als Vergleichsmoment zu beachten. Der körperliche Kontakt bewirkt in anderen Liebesliedern, dass die von Sehnsucht geplagte Person von ihrer Krankheit befreit wird und sich wieder lebendig fühlt.⁶⁹⁹

Zur Hervorhebung der Beziehung zwischen den Relata werden in dieser Kategorie nur Vergleiche verwendet, bei denen *mj* + Bildspender als Prädikat auftreten. Die hier verwendete Struktur – Beschreibung des Äußeren durch Zergliederung in Einzelteile – ähnelt dabei der Gliedervergottung.⁷⁰⁰

Zu 7) In einem Lied (L29) werden zur Beschreibung der Auswirkungen der Liebessehnsucht zwei Vergleiche gebraucht, die aus dem Bildfeld „Nahrung“ stammen. Süße Lebensmittel werden dabei in Bezug zu einem salzigen bzw. bitteren Objekt – Salz und Vogelgalle – gesetzt. Es liegt beide Male ein Paradoxon vor, da sich die beiden Geschmäcker ausschließen.

Zu 8) Der Vergleich der Begehbarkeit eines Flusses mit der eines Weges tritt in drei Liebesliedern (L3, L10 und L49) in verschiedenen Formulierungen auf. Dabei besteht der Kontrast zwischen dem als gefährlich eingestuften Wasser (*jtr.w*) und dem sicheren Weg (*w3.t* bzw. *t3*), die jeweils als Bilder für „Gefahr“ bzw. für „Gefahrlosigkeit“ zu verstehen sind. Während in L49 die Überquerung des Flusses tatsächlich durch den Mann auf der Textoberfläche beschrieben wird,⁷⁰¹ beziehen sich die Vergleiche der beiden anderen Lieder auf andere Hindernisse – die Folgen nicht Maat-gerechten Verhaltens gegenüber dem Vorgesetzten Mehy (L3) sowie die Verfolgung durch Jäger als Symbol für Dritte, die die Liebesbeziehung stören wollen (L10).

Zu 9) Die restlichen in diesem Korpus auftretenden Vergleiche lassen sich nicht nach dem Vergleichsmoment ordnen, da sie unterschiedliche Bezüge zwischen den Relata herstellen, um Auswirkungen der Liebe auf die Psyche und Physis (L2, L4, L30, L49 und L50), Sexualität

⁶⁹⁷ Zu Punt s. ebenfalls II. 2.4.1 Physische Beschreibung.

⁶⁹⁸ Der Duft ist auch im sexuellen Akt zwischen Hatschepsut und dem Gott Amun im Geburtsmythos von Relevanz.

⁶⁹⁹ S. II. 2.4.5 Magisch-medizinische Betrachtungsweise.

⁷⁰⁰ S. II. 2.4.4 Zergliedernde Betrachtungsweise.

⁷⁰¹ Für die metaphorische Bedeutung des Wassers s. II. 4.5.3 Metaphern.

(L45 und L72) oder auf das Umgarnen des Geliebten (L67/L68) zu beschreiben. Zur Darstellung des Ersteren wird die Liebesehnsucht in Verbindung mit dem Zustand des Todes gebracht (L30), wobei der Fokus hier auf der damit einhergehenden Unbeweglichkeit und dem Verlust über die Kontrolle des eigenen Körpers liegt.⁷⁰² Ebenso wird durch den Vergleich in L4 das Thema „Bewegung“ aufgegriffen, indem die liebende Frau als nicht menschlich gehend dargestellt wird. Nach SIMON und MOERS ist diese Beschreibung der sich eilends fortbewegenden Frau als ein sprachliches Bild für fehlende menschliche Umgangsformen zu interpretieren.⁷⁰³ Der Vergleich in L2 zielt darauf ab, dass die Liebe zu einem nicht normalen Verhalten führt, da der Verstand (*jb*) aussetzt. Dazu wird die liebende Frau mit ihrem Geliebten verglichen, denen der Umstand gemeinsam ist, dass sie kein Herz mehr besitzen. Während damit das Unwissen des Mannes über die Liebe bildlich ausgedrückt wird, fungiert das Vergleichsmoment des entfernten Herzens als Beschreibung für die Sehnsucht der Frau.⁷⁰⁴

In L49 wird die positive Auswirkung der Liebe auf die Psyche in Form des daraus gewachsenen Selbstvertrauens dargestellt. Dafür wird das Krokodil, das der Liebende im Wasser antrifft, mit einer Maus verglichen. Es ergibt sich damit ein Paradoxon, da sich die Attribute „gefährlich – harmlos“ gegenüberstehen. Dieser scheinbare Widerspruch verdeutlicht, dass der Mann durch Liebe Entschlossenheit erlangt, um sich tapfer der Gefahr zu stellen.

Des Weiteren wird Freude als ein Resultat des Verliebtseins mithilfe eines Vergleichs dargestellt (L50). Das sich an seinem Platz befindliche Herz wird hierfür mit einem Barsch in seiner natürlichen Umgebung verglichen, wobei auf die mit Vergnügen verbundene Natur durch den Begriff *mš3* angespielt wird. Ferner deutet der Barsch aufgrund seiner erotischen symbolischen Bedeutung die Erheiterung der Frau während des erfolgten Geschlechtsverkehrs an.⁷⁰⁵ Auf Sexualität wird zudem in zwei weiteren Vergleichen angespielt. Die Verbindung des Geliebten mit dem Gott Hapi, der die Herde bewässert (L45), erhöht einerseits den Mann aus Sicht der Frau zum Gott, der sich um alles Lebende sorgt; andererseits wird auf die Ejakulation des Mannes Bezug genommen. Diese Interpretation basiert auf der aus anderen Liebesliedern und Texten bekannten metaphorischen Beschreibung der Frau als Acker, der vom Mann geflutet wird, um ihn fruchtbar zu machen. Der Fokus liegt hierbei auf der lebensspendenden Wirkung des Wassers, worin neben dem Merkmal „Flüssigkeit“ die Gemeinsamkeit zum Ejakulat des Mannes besteht.

Der Vergleich in L72 ist teilweise zerstört, jedoch wird deutlich, dass der Körper der Frau mit dem sich im Wind schaukelnden Schilfrohr in Beziehung gesetzt wird. Das Vergleichsmoment bildet hier die von außen verursachte rhythmische Bewegung, die sich auf die sexuelle Erregung der Frau bezieht.

In diesem Korpus tritt außerdem ein Vergleich auf, der das in den Liebesliedern öfter gebrauchte Bild der Frau als Vogel- und Fischfängerin evoziert (L67/L68), das wiederum das Umgarnen des Mannes mit dem Fesseln der gejagten Tiere verbindet.⁷⁰⁶ In L10 wird der Ruheplatz (*htp.t*), als der Ort, an dem die Liebenden ungestört zusammen sein können, mit einer *rd.y*

⁷⁰² Zur körperlichen Erfahrung der Todesbefallenheit vgl. die Beschreibung in der „Lehre des Ptahhotep“ (pPrisse, IV.2–V.2). Der Betroffene hat keine Kraft und Gewalt mehr über seine Glieder, was ihn zum Darniederliegen zwingt.

⁷⁰³ S. II. 4.5.3 Metaphern.

⁷⁰⁴ S. II. 2.5 Herz.

⁷⁰⁵ S. II. 2.6 Jagd.

⁷⁰⁶ S. ebenfalls II. 2.6 Jagd.

w3j „*fernen Gabe*“ verglichen. Diese Gabe ist als Einfluss einer Gottheit auf die Liebesbeziehung zu verstehen, da die Götter auch sonst in den Liebesliedern dafür zuständig sind, die geliebte Person zu geben (*rdi*).⁷⁰⁷ Der Gottheit wird demnach das Schaffen einer Gelegenheit zu gesprochen, die Zweisamkeit durch einen versteckten Liebesort (*hṭp.t*) zu ermöglichen. w3j weist im Gegensatz darauf hin, dass das Ziel nicht einfach zu erreichen ist und erst Hindernisse überwunden werden müssen.

Die Übersetzung von *hṭp.t* als „*Ruheplatz*“ basiert dabei auf der ersten Lesart des Textes. Die von Jägern gehetzte Gazelle wünscht sich nichts mehr, als sich ausruhen zu können. Neben der körperlichen Ruhe ist aber auch die psychische, die Ruhe des Herzens, intendiert. Erst durch das Zusammensein mit der geliebten Person erlangt das sonst rasende Herz wieder Frieden.

Neben mehreren stark zerstörten Vergleichen, bei denen entweder der Bildempfänger oder -spender fehlt, kommt nur noch in L41 eine weitere vollständig erhaltene, mit *mj* gebildete Konstruktion vor. Hier wird jedoch kein sprachliches Bild, sondern ein Kontrast dargestellt, wodurch sich dieser Vergleich von den anderen abhebt. Durch die Frage des Baumes, ob es einen anderen Edlen ohne Dienerschaft gebe, wird seine Ansicht verstärkt, dass er nicht standesgemäß behandelt wird.

Insgesamt sind 59 Vergleiche erhalten, die die rhetorische Bedeutung dieser Figur für die Liebeslieder bereits aufgrund ihrer hohen Anzahl verdeutlicht. Dabei ist zu beachten, dass viele von ihnen mit anderen Figuren verbunden sind, wodurch sie eine doppelte Lesart erhalten.

Die Bildempfänger stammen zumeist aus dem Bereich „*Liebende*“ und beziehen sich auf ihre Handlungen, Erscheinung, Gemütslage, Wesen etc. Dieser Kategorie ist zudem die Liebesverbundenheit zuzuordnen, die durch Vergleiche näher beschrieben wird. Daneben werden Elemente aus dem Bereich „*Natur*“ – Wasser, Krokodil und Baum – verwendet.

Die Bildspender sind dagegen mit Abstand am häufigsten der Natur zuzuweisen. Einige dieser Bilder sind als Prestigeobjekte aufzufassen, gar mit dem Königtum verbunden oder lassen sich der göttlichen Sphäre zuordnen. In diese Kategorien können weitere Bildspender eingeordnet werden, die den elitären, teils göttlichen Status der Liebenden sichtbar machen.

Der Mensch und seine Körperteile werden mehrmals entweder in Bezug auf die liebende Person oder auf den Baum genannt, wobei wiederum die häufigste Verbindung „*Natur – Mensch*“ Anwendung findet, die die Schönheit, die Jugendlichkeit und den verführerischen Duft beschreibt. Selten werden dagegen klebrige, süße Verbindungen von Substanzen oder Bilder aus der Jagd, dem Krieg und der Medizin erwähnt, die als Motive sonst in den Liebesliedern einen wichtigen Platz einnehmen.

4.5.2 Symbole

Symbole wurden aufgrund ihrer Bedeutung für die Rhetorik sehr oft thematisiert und dann sehr verschieden definiert. In dieser Arbeit werden darunter Begriffe verstanden, die einen abstrakten Sachverhalt ausdrücken, ihre eigentliche Bedeutung jedoch nicht ablegen. Diese Figur wird nicht in einem uneigentlichen Zusammenhang gebraucht, weshalb sie nicht leicht zu identifizieren ist. Häufig bleibt die eigentliche Lesung der Passage damit im Verborgenen.

Die Schwierigkeit, Symbole zu erfassen, ergibt sich auch aus der Tatsache, dass sie nicht immer zum Gemeintem in einem naturgegebenen Verhältnis stehen und somit nicht aus sich heraus erklärbar sind. Vielmehr ist ihre Beziehung zueinander kulturell bestimmt, weshalb sie für den

⁷⁰⁷ S. II. 2.2 Liebe.

heutigen Leser älterer und kulturfremder Texte schwer zu identifizieren sind.⁷⁰⁸ Des Weiteren wird das Erkennen des Gemeinten dadurch erschwert, dass Symbole mehrere Inhalte greifbar machen können. In dieser Arbeit konnten einige Symbole aufgefunden werden, da sie in anderen Kontexten bildlich dargestellt wurden oder real erhalten sind und sich bestimmten Kontexten zuordnen lassen, die Auskünfte über den Sinnzusammenhang geben. Die Verfasserin ist sich bewusst, dass die Symbolik mit großer Wahrscheinlichkeit noch eine größere als die hier dargestellte Rolle spielt. Es wird jedoch davon ausgegangen, dass die aufgeführten Symbole die wesentlichsten aufgrund der Häufigkeit ihres Vorkommens sind und einen guten Überblick über die durch die Symbolik ausgedrückten Sachverhalte geben. Jedes Symbol wird dabei in Kürze genannt, indem die Bedeutung lediglich durch wenige Beispiele erklärt wird. So ließen sich zu jedem dieser Symbole eigene Untersuchungen durchführen, die jedoch den Umfang dieser Arbeit sprengen würden.

In den Liebesliedern stechen vor allem die zahlreich genannten Pflanzenarten hervor, denen oftmals ein symbolischer Gehalt zugeschrieben werden kann. Die als grünend (*w3d̄w3d̄*) und blühend beschriebenen Pflanzen (L57) symbolisieren in erster Linie Frische und bezogen auf die Liebenden Jugendlichkeit.⁷⁰⁹ Sie sind zu Blumengebinden arrangiert und schmücken die Frau, wobei sie auf die Topik des Festes verweisen. Diese Gebinde sind jedoch nicht nur zur Verschönerung gedacht, sondern sollen auch der Belebung dienen, wie die Bezeichnung *ʿnh* für „*Blumenstrauß*“ offenbart, die in Zusammenhang mit dem Wort *ʿnh* „*Leben*“ zu sehen ist.⁷¹⁰ Auch wenn in den Liebesliedern diese Bezeichnung nicht gebraucht wurde, sondern *m3h* (3)⁷¹¹, schwingt die lebensbewirkende Bedeutung dennoch mit, betonen die Liebenden doch mehrmals, dass sie durch die geliebte Person belebt werden.⁷¹² Weiterhin wird in den Liedern das Gefühl des Lebensgenusses in Form von Liebe und Festen ausgedrückt.

Von den verschiedenen Begriffen für einen Kranz hebt sich das in L70 aufgeführte Lexem *šby.w* hervor, mit dem die Frau behangen ist. Dabei handelt es sich um einen zweireihigen Halskragen,⁷¹³ der aus anderen Kontexten als wichtiger Bestandteil des vom König für besondere Dienste verliehenen Ehrengoldes bekannt ist. Die Übergabe erfolgte persönlich vom Pharaon im Rahmen einer öffentlichen Zeremonie. Wie die Untersuchungen von BINDER zeigen, konnte potenziell jeder Beamte unabhängig von seinem Rang oder Berufsweig auf diese Weise geehrt werden.⁷¹⁴ Dieser Halskragen wurde nach den bisherigen Quellen nur sehr selten und vor allem in der Nach-Amarnazeit an Frauen vergeben,⁷¹⁵ wodurch noch einmal mehr die besondere Stellung der Liebsten in den Liebesliedern hervorgehoben wird. Der Kranz ist ein sichtbares Zeichen dafür, dass die Frau im direkten Kontakt zum König/zur Königin stand, dem

⁷⁰⁸ Im Gegensatz zur im LÄ VI (1985) 122–128, hier 122 s. v. Symbol (W. WESTENDORF) gebrauchten Definition eines Symbols. Das in dieser Arbeit angenommene Symbolverständnis beruht auf HWRh IX (2009) 298–331, hier 299 s. v. Symbol, Symbolismus (H. KRONES): „Symbole stellen dagegen auf induktive Weise einen direkten, analogen Bezug zwischen dem sinnlich Erfahrbaren und seiner intersubjektiv geteilten Bedeutung her. Damit verweisen sie im sozialen und kulturellen Kontext auf einen Rahmen ethischer Werte, grundlegender Überzeugungen, gemeinschaftlicher Verabredungen oder religiöser Glaubensinhalte.“

⁷⁰⁹ Für die Darstellung der Liebenden als junge Personen s. II. 2.4.1 Physische Beschreibung. Vgl. auch weiter unten zum Symbol des gefangenen Vogels.

⁷¹⁰ Wb. I, 204.3–5.

⁷¹¹ L36, L57, <L86>.

⁷¹² So wird der Geliebte vom lyrischen Ich auch in L48 als *p3y=j-sšnj* „*mein Lotos*“ bezeichnet.

⁷¹³ *jw-n3y=st-šby.w n-hrr.wt* „*während ihre Halsketten aus Blumenblüten sind*“.

⁷¹⁴ BINDER 2008, 231.

⁷¹⁵ BINDER 2008, 232–236.

Königshaus loyal gesonnen war und ihr pflichtbewusst diente. Hier ist der *šby.w*-Kranz jedoch nicht aus einem kostbaren Material wie Gold, sondern aus Blumen, was zum Ton der sonstigen Liebeslieder passt.

Von den in den Liebesliedern aufgeführten Pflanzenarten sticht der Lotos (7) hervor, der erneut als Symbol des Lebens angesehen werden kann und in Festkontexten eine bedeutende Rolle spielt, wobei er wie in L70 in den Händen der Teilnehmer gehalten wird. Diese Pflanze kann demnach auch als Symbol einer Feierlichkeit angesehen werden. Auf die Verbindung des Lotos zum Sonnengott und seine Verbildlichung des Wiedergeburtgedankens beruht seine Abbildung in Grabkontexten. Dafür ist der Duft dieser Pflanze, die in den Grabszenen zumeist an die Nase gehalten wird, von Bedeutung. Der belebende, mit dem Göttlichen assoziierte Geruch spielt gleichfalls in den Liebesliedern eine Rolle.⁷¹⁶

Daneben taucht mehrmals die Mandragora (7) auf, die wie der blaue Lotos eine narkotische, berauschte Substanz enthält und innerhalb von Bankett- und Opferszenen auftritt. Eine ähnliche Wirkung weisen zudem die in den Festkontexten auftretenden Getränke Bier (10) und Wein (7) auf, die sehr häufig in den Liebesliedern vorkommen. Da das Rauschmittel Bier in Verbindung mit der Besänftigung von Göttern, vor allem der Hathor,⁷¹⁷ steht, wird der hathorische Tenor der Liebeslieder verstärkt.

Aufgrund ihrer Wirkung können sowohl die beiden Pflanzenarten als auch die Alkoholika als Aphrodisiaka verstanden werden bzw. als Symbol für den berauschten Zustand durch Liebe stehen.⁷¹⁸ Die Mandragora unterscheidet sich dabei vom Lotos dadurch, dass sie keine heimische und eine schlecht zu kultivierende Pflanze war. Sie stellt ein Prestigeobjekt dar, das den elitären Status des Besitzers versinnbildlicht.⁷¹⁹

Obendrein kann dem häufig erwähnten Schilfrohr (*js.w* (9)⁷²⁰) eine symbolische Bedeutung beigemessen werden, da es an signifikanten Stellen innerhalb der Liebeslieder erwähnt wird. Auffälligerweise ist Schilfrohr als Pflanze extrem selten dargestellt worden und tritt nur wenige Male innerhalb von Naturdarstellungen in Gräbern auf, sodass sich zumindest für diesen Kontext keine symbolische Lebenskraft o. Ä. wie für andere Pflanzenarten nachweisen lässt.⁷²¹ Der

⁷¹⁶ S. II. 1.3.4 Olfaktorisch.

⁷¹⁷ S. STERNBERG-EL HOTABI 1992, 101 mit weiterführender Literatur.

⁷¹⁸ Bereits der Duft und die Erscheinung können einen berauschten Zustand bewirken. So z. B. in L12 (s. Anh. 5: Beschreibungen und Auswirkungen der sinnlichen Wahrnehmung). Zum Lotos s. auch GRAPOW 1924, 102 f.

⁷¹⁹ WEBER 2020, Teil I, 91 f.

⁷²⁰ Schilfrohr wird insgesamt neunmal genannt, wobei immer auf das Wort *js.w* zurückgegriffen wird: In L17 wird der Wunsch geäußert, dass der Türriegel aus Schilf sei, in L22 ist vom Schilfbündel über der Schulter des reisenden Mannes die Rede. Zudem wird Ptah als Schilf identifiziert. Für L40 und L51 s. u. In L48 und L69 ist etwas aus Schilf, während in L57 getrocknete Schilfe zusammen mit anderen Pflanzen zu einem Kranz gebunden sind. Des Weiteren besteht in L70 ein Schmuckstück aus dieser Pflanze und in L72 wird die Bewegung des Schilfrohres mit dem Körper der Frau verglichen.

⁷²¹ Entgegen der Erwartung kommt Schilfrohr in Fisch- und Vogeljagdszenen lediglich im Hintergrund dieser Szene im Grab des Nacht (TT 52) vor, das in die 18. Dynastie datiert, vgl. SEIDEL – SHEDID 1991, 56–62. Daneben konnte Schilfrohr in Naturdarstellungen noch innerhalb der Abbildung des Stechens eines Nilpferdes im Grab des Amenemhet (TT 82) ermittelt werden, vgl. DAVIES – GARDINER 1915, pl. 1A. Diese Pflanze tritt aber bereits auf dem Jahreszeitenrelief des Niuserre in Zusammenhang mit der Darstellung ankommender Zugvögel und den Abbildungen von kopulierenden Tieren in Erscheinung; vgl. EDEL 1964, Abb. 11. Aufgrund der seltenen Verwendung kann Schilfrohr demnach im Grabkontext keine wichtige symbolische Bedeutung zugeschrieben werden.

Schilfrohr spielt zudem in der Mythologie eine Rolle und wird dabei mit dem Urhügel assoziiert; vgl. den allerdings erst spätbelegten Schöpfungsmythos von Edfu (KURTH 1991, 197–199). Zudem wird Horus im Osiris-Mythos von seiner Mutter Isis im Schilf versteckt und aufgezogen. In der Mythologie ist das Schilf

genaue symbolische Wert für die Liebeslieder lässt sich auch anhand anderer textlicher Belege bisher nicht eruieren, doch wird er aufgrund seiner Verbindung zum Wasser und damit zur Natur eine erotische Komponente gehabt haben. Das Schilf bietet den Liebenden eine Versteckmöglichkeit für ihr Stelldichein. Diese Bedeutung wird indirekt durch folgende Passagen deutlich:

di=s-jry=k-p3-hrw m-nfr /
[m]-[pr] n(.j)-jsj m-s.t-s3w /

„*Sie möge veranlassen, dass du einen schönen Tag verbringst /*
im Haus aus Schilf als einen geschützten Platz. /“ (L40)

und

hpt=j {sw}-<st> g3b.wj=st-pš(š)(.w)-hr=j
mj-n.tj m-Pwn.t
jw=f-m-m-jsj
pry m-dmd.t

„*Ich will sie umarmen! Ihre beiden Arme sind zu mir ausgebreitet*
wie (für) den, der aus Punt ist,
der zwischen Schilfrohr ist,
der aus der Menge hervortritt.“ (L51)

Während im ersten Lied das Liebesversteck direkt mit dem Schilfrohr in Verbindung gebracht wird, ist dieser Sachverhalt im zweiten Lied umschrieben worden. Der Geliebte muss erst aus dem Dickicht hervortreten, damit die Frau ihn erkennen und empfangen kann. Generell ist die Erwähnung der Natur als Handlungsort ein Zeichen dafür, dass sich die Liebenden körperlich vereinigen können.⁷²²

In einer weiteren Liebesliedpassage wird das Rohr, das über der Schulter des Mannes liegt, betont. Die besondere Akzentuierung der Schulter kommt in ähnlicher Weise in einem weiteren Liebeslied vor:

tw=j-m-hdi m-t3-{mhn.t}-<mhn.t>
m-sh3 n-p3-shn{.t}
p3y=j-mr.w n-js.w hr-rmn[=j]⁷²³

„*Ich fahre nordwärts in einer Fähre*
in der Art (?) eines Kapitäns.
Mein Schilfbündel ist auf meiner Schulter!“ (L22)

dementsprechend wie in den Liebesliedern mit Zeugung im weitesten Sinne verbunden und hat ebenso die Funktion eines Verstecks.

GRAPOW 1924, 101 nennt in seiner Auflistung der bildlichen Ausdrücke altägyptischer Texte neben spätezeitlichen Belegen nur ein aus dem Neuen Reich stammendes Beispiel, bei dem das Schilf mit Gedeihen gleichgesetzt. Ein Vergleich mit der Bildersprache der akkadischen Epik, die von STRECK 1999 aufgelistet wurde, hilft bei der Frage nach der genauen Bedeutung des Schilfs nicht weiter. Er führt lediglich Belege an, bei denen das Schneiden des Schilfrohrs als leicht zu brechendes, schwankendes Material mit dem Töten von Menschen gleichgesetzt wird (STRECK 1999, 177 und 217).

⁷²² S. II. 2.7.2 Natur.

⁷²³ *rmn* (Wb. II, 418.1–11) und *kšh* (Wb. V, 19.6–14) beschreiben beide den oberen Armbereich und werden daher als „Oberarm, Schulter“ wiedergegeben. Da Waren typischerweise auf dem Schulterbereich getragen werden, wird „Schulter“ an dieser Stelle übersetzt.

vgl.

*w3h-Jmn jnk-jwi-n=k /
jw-t3y=j-mss(.t) hr-k^ch.t=j⁷²⁴ /*

„Bei Amun, ich war es, die zu dir kam, /
während mein mss-Gewand über meiner Schulter war. /“ (L14)

Diese Trageweise ist als ein erotisches Symbol zu deuten. Darauf weist eine Abbildung des Gottes Hapi innerhalb einer Opferszene hin, der eine Wüstenjagdscene vorausgeht. Diese Szene befindet sich im unpublizierten Grab TT 123 des Schreibers und Aufsehers Amenemhet zur Zeit Thutmosis III. (Abb. 7)⁷²⁵. Der Gott trägt über der Schulter eine Stange, die als Rohr eines Schilfes zu deuten ist. An ihm ist ein Stoffstreifen befestigt. Hapi steht dabei inmitten von weiteren Symbolen, die Männlichkeit in Form von Stärke und Potenz aufzeigen: Über ihm werden Tilapia-Fische dargebracht und auf dem Opferständer befinden sich u. a. Eier und Milch, die als Fruchtbarkeitssymbole zu deuten sind.⁷²⁶ Des Weiteren sind Männer auf der Jagd dargestellt und verschiedene Tierrassen wie Wildschweine sind zu erkennen, die kopulieren oder bei denen das männliche vor den weiblichen Tieren schreitet. Die Hoden und der Penis sind dabei deutlich markiert. Die Abbildung des getragenen Stoffstreifens muss demnach mehr bedeuten als die bloße Wiedergabe des Bringens von Kleidung und die Passage von L22 kann demnach nicht nur die oberflächliche Aussage sein, dass der Mann für seine Reise einen Proviantbeutel mit sich führt.⁷²⁷

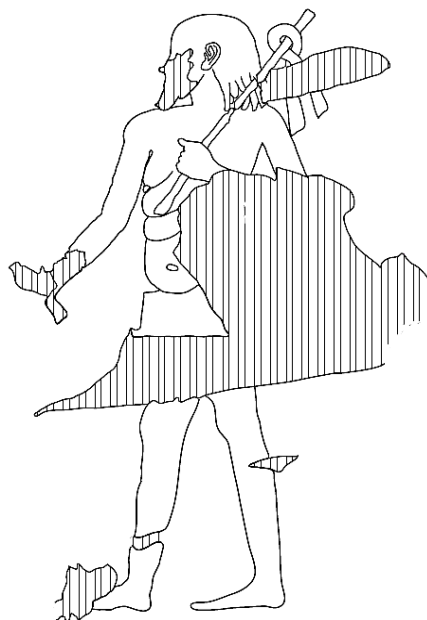


Abb. 7: Hapi

Klarheit kann die metaphorische Deutung von L22 bringen: Das Preisen der Landschaft von Memphis ist eine metaphorische Schilderung der Schönheit der Liebsten. In Anbetracht dieser metaphorischen Deutung ist unter der vorkommenden Bezeichnung *Nfr-hr* am Ende des Liedes nicht nur ein Epitheton des Gottes Ptah zu verstehen, sondern auch der liebende Mann. Von Bedeutung ist die Aussage, dass Ptah/der Mann das Schilfrohr von Memphis/der Frau ist. Es ist denkbar, dass diese Pflanze aufgrund der charakteristischen Kolben mit dem Penis assoziiert worden ist.

⁷²⁴ S. Anm. 723.

⁷²⁵ Diese Darstellung des Hapi gehört einer Opferszene an, die sich auf der Nordwand, dem symbolischen Norden, befindet. Eine weitere männliche Figur ist hier zu erkennen, die wie Hapi nur einen Lendenschurz trägt und das Kleiderbündel über der Schulter hat. Allerdings ist sie nicht so voluminös wie der Gott dargestellt und hat eine asiatische „Pilzkopffrisur“.

⁷²⁶ Zu den Eiern s. WEBER 2020, Teil I, 117. Zur Milch s. WEBER 2020, 144 f.

⁷²⁷ Eine Abbildung befindet sich z. B. im Grab des Cheti auf der südlichen Westwand in Beni Hassan (BH 17) aus dem Mittleren Reich, vgl. RABEHL 2006, 216, Abb. 92.

Für weitere Symbolik der Liebeslieder ist eine Darstellung im Grab des Sennefer anzuführen,⁷²⁸ in der die Frau des Grabherrn ihren Mann am Ellbogen berührt und er sie an der Schulter.⁷²⁹ Sie halten sich an den Händen. Diese Szene befindet sich in der Umgebung einer erotisch angehauchten Darstellung, in der Sennefer Leinen und einen Lotosstrauß mit Mandragora in den Händen hält, während ihm seine Frau eine Trinkschale überreicht, um sich einen *hrw nfr* zu machen. Dementsprechend ist unter der Handhaltungsgeste sowie der Berührung der Schulter und des Armes nicht nur eine Zärtlichkeits- und Zusammengehörigkeitsbekundung zu verstehen, da ihm aufgrund des Kontextes eine sexuelle Komponente zugeschrieben werden kann. Das auf dieser Abbildung dargestellte Hand-in-Hand-Sein spielt auch für die Liebeslieder eine Rolle (L31, L35). Nach KÜGLER signalisiert die Berührung der Hände in ägyptischen Darstellungen die Zusammengehörigkeit eines Ehepaares.⁷³⁰ Dafür gibt es jedoch in den Liebesliedern keine direkten Hinweise,⁷³¹ sodass diese Interpretation zu weit gehen würde. Nicht ein Ehebündnis, sondern ein sexuelles Bündnis wird in diesem Korpus herausgestellt. Eine solche Nuance hat diese Berührung auch in einer Abbildung, die die göttliche Zeugung der Hatschepsut darstellt.⁷³²

Neben den bisher aufgezählten symbolischen Begriffen, die vorwiegend dem Bereich der Flora zuzurechnen sind, gibt es weitere, die aus der Fauna stammen. Hierunter zählen Vögel, die aufgrund ihres Verhaltens in mehreren altägyptischen Texten als ein Symbol für sexuelle Begierde verwendet werden.⁷³³ Aufschlussreich ist eine Passage von L28, in der die Vögel *p3i* „fliegen“ und *hni* „sich niederlassen“ in Zusammenhang gebracht werden. Wie SCHREIBER herausstellt, gibt es seit der Ramessidenzeit ein Verb mit gleicher Wurzel, nämlich *p3i* „begatten; bespringen“.⁷³⁴ In seinen zusammengestellten Belegen taucht es, abgesehen von einer Ausnahme, in Verbindung mit Tieren auf, die für Götter stehen. Auch in der entscheidenden Passage des Liebesliedes ist diese Beobachtung erfüllt. *p3i* „fliegen“ bezieht sich auf eine Gans, die als Metapher des Geliebten auftritt und ihm Züge des Gottes Amun zuschreibt, der sich in dieser Form manifestieren kann.⁷³⁵ Der sexuelle Tenor des Verbes scheint aus der Beobachtung der schnellen Bewegungen der Vögel zu resultieren.⁷³⁶

Des Weiteren gibt es Hinweise darauf, dass die Vögel in den Liebesliedern auch die Jungendlichkeit der Liebsten ausdrücken können. Darauf weist eine Abbildung in der unteren Hälfte

⁷²⁸ Die Darstellung befindet sich auf dem Pfeiler III in der Pfeilerhalle; s. EGGBRECHT 1986, 38 f. und Abb. 20. Weitere Beispiele und Lektüre zu dieser Geste gibt MATHIEU 1996, 172, n. 575.

⁷²⁹ Beispiele dafür, dass die Berührung des Ellbogens/Arms durch die Hand auf die sexuelle Vereinigung hinweist, gibt EISSA 2001, 10–13. So könnte auch die Passage [...]=*k m-t3y=k-nb.t jw-g3b.t=k-w3h hr-{k}<g>3b.t=j* „[...] in deinem *nb.t*-Gebäude (d. h. in deiner Vagina), während dein Arm auf meinem Arm liegt.“ in L30 sexuell zu verstehen sein. Das Wort *k3b.t* bereitet jedoch Schwierigkeiten, da das Determinativ auf das Wort *g3b.t* „Arm“, die sonstige Schreibung aber auf „Brust“ hinweist. Auch dem Brustbereich wird eine sinnliche Komponente zugeschrieben, dessen Berührung erwünscht ist. (L1: *wbh{.t}-k(3)by.t* „leuchtend ist die Brust“, L18: *šsp{=j}-n=k mnd.{t}<wj>=j* „Ergreife meine beiden Brüste.“, L20: *mnd{.t}.wj=st n-rrm.t* „Ihre beiden Brüste sind Mandragora.“)

⁷³⁰ KÜGLER 2000, 32.

⁷³¹ Für etwaige Phrasen, die auf eine eheliche Gemeinschaft der Liebenden Bezug nehmen könnten, s. II. 2.8 Rechtliche Aspekte.

⁷³² Szene IV L, s. BRUNNER 1986, Tf. 4.

⁷³³ S. III. 6 Lehren.

⁷³⁴ SCHREIBER 1991, 321 f. S. auch LIEVEN v. 2018, 324 f.

⁷³⁵ Für eine Verbindung zwischen Amun und dem Mann innerhalb der hier zu besprechenden Texte, s. S. III. 1 An eine Gottheit.

⁷³⁶ S. II. 4.5.3 Metaphern.

der Südwand der Grabkammer des Sennedjem (TT 1) aus der 19. Dynastie hin. Hier ist es auffälligerweise seine Tochter Heteput, die neben einer Lotosblüte einen gefangenen Vogel in den Händen hält. Sie trägt zwar noch die Jugendlocke, ist aber bereits mit einem langen plissierten Gewand bekleidet, das sie als nicht mehr ganz so jung, sondern eher als jugendlich ausweist (Abb. 8). Die älteren weiblichen Verwandten, die die gleiche Gewandung tragen, sind dagegen mit keinem Vogel abgebildet.

Es ist zu überlegen, ob dieses Tier hier nicht den verspielten Charakterzug des kleinen Mädchens wiedergibt, worauf auch POPKOs Interpretation des Textes von L43 als Spiel der Liebsten mit Fischen und Vögeln hindeutet:

gmi.n=j-sn(.t) hr-jt3{=j} jni.t(j) m-rm.w hpn.t

„Ich fand die Liebste, mit Fischen und Vögeln spielend (wörtl.: Fische und Vögel nehmend und bringend)(?).“⁷³⁷



Abb. 8: Mädchen mit Vogel

Die Grundhaltung, dass es sich bei den in den Liebesliedern beschriebenen Frauen um jüngere Frauen handelt, ist auch an anderen Stellen greifbar. Da lediglich das weibliche lyrische Ich in den Liedern die Vögel und Fische jagt, können die gefangenen Tiere als ein Attribut der Weiblichkeit aufgefasst werden.

Von den in den Liebesliedern genannten Vögeln wird noch einmal im Speziellen die *mn.t*-Schwalbe in L31 als Kennzeichen für das Anbrechen des Tages aufgeführt. Dieser Vogel ist in den Bereich des Totenglaubens zu verorten, da der Verstorbene in einigen Totenbuchsprüchen den Wunsch äußert, sich in eine Schwalbe zu verwandeln, um in dieser Gestalt am täglichen Sonnenlauf teilnehmen zu können. Dabei ist hervorzuheben, dass Hathor für diese Verwandlung verantwortlich war.⁷³⁸ Es gibt Abbildungen der Schwalbe mit der Sonnenscheibe auf dem Rücken und Darstellungen des Vogels innerhalb des Sonnenschiffes, die dem Grabkontext zuzuordnen sind. Die Schwalbe war demnach mit der Fahrt der Sonne am Himmel verknüpft.⁷³⁹ In Anbetracht der Aussage in L31 kann vermutet werden, dass speziell das Aufgehen der Sonne am Himmel als Symbol für die dem Verstorbenen so wichtige Wiedergeburt gemeint war.⁷⁴⁰ Eine Verbindung lässt sich vor allem zu Tb 166 ziehen, in dem vom Wecken durch die Schwalbe die Rede ist.⁷⁴¹

⁷³⁷ POPKO, in: TLA.

⁷³⁸ COOPER – EVANS 2015, 19–22.

⁷³⁹ Für Abbildungen s. z. B. GRIMM 1989, 138–140.

⁷⁴⁰ So bereits TE VELDE 1972, 26–31.

⁷⁴¹ pLondon BM EA 9900, 1 aus der 18. Dynastie: *r3 n(.j) wrs srs tw mn.wt sdr.tj* „Spruch der Kopfstütze: Schwalben wecken dich, da du schläfst.“ (nach BACKES, in: TLA).

Eine weitere Möglichkeit, die Nennung der Schwalbe in den Liebesliedern zu deuten, liegt darin, in der Bezeichnung der *mn.t*-Schwalbe ein Wortspiel zu erkennen; s. II. 4.3.2 Wortspiele. Eine andere, jedoch nicht in den Liebesliedern genannte Schwalbenart heißt *h3.t* und kann mit dem Verb *h3i* „klagen“ in Verbindung gebracht werden. Diese Bezeichnung belegt, dass ebenfalls der Schrei der Schwalben damals mit einem Gefühl verbunden wurde, der in den Liebesliedern eine bedeutende Rolle spielt; s. III. 2 Klagen. Die verschiedenen Schwalbenarten sind m. W. alle durch einen ähnlichen charakteristischen Schrei gekennzeichnet, sodass in den Liebesliedern durchaus der wehmütige Ton allein durch die Nennung der Schwalbe angedeutet worden sein könnte.

Des Weiteren treten der Falke und die Weihe auf, die als Symbole für Wildheit und Freiheit aus einem anderen Text bekannt sind.⁷⁴² In den vorliegenden Passagen der Liebeslieder spielt dies eher im Hintergrund eine Rolle, wünschen sich die Liebenden doch frei miteinander umgehen zu können.⁷⁴³ Zu den aufgeführten Tierarten zählen ferner der Schakal (L21) als ein Symbol der Sexualität⁷⁴⁴ und der Barsch (L48 und L50)⁷⁴⁵, der als ein sinnliches, hathorisches Bild aufzufassen ist.⁷⁴⁶ In L95 kommen ferner der Wildstier und die Gazelle vor, von denen der Stier als Symbol für Potenz zu verstehen ist. Die Gazelle weist erneut eine Verbindung zu Hathor auf.⁷⁴⁷ Dies gilt ebenso für den Tilapia-Fisch, der von der Frau in L48 gefangen und dem Liebsten dargebracht wird. Dabei wird die rote Farbe des Fisches besonders betont, die auch in den bildlichen Darstellungen hervorgehoben wurde und zur Färbung (grünlich bis rot-bräunlich) dieser Art passt.⁷⁴⁸ Es lassen sich Hinweise darauf finden, dass Rot die Farbe der Hathor ist.⁷⁴⁹ Hinzu tritt eine Symbolik, die sich auf den göttlichen Status der Frau bezieht. Die Nennung von Gold und Lapislazuli in Verbindung mit dem Äußeren der Liebsten in L1 kann als Symbol für die göttliche Erscheinung schlechthin, für die Liebeslieder aber speziell als Bild des Hathorischen verstanden werden, da Hathor die Epitheta „*die Goldene*“⁷⁵⁰ und „*Herrin von Lapislazuli*“⁷⁵¹ trägt. Hinzu kommt eine Verbindung zwischen der Liebsten und der Sothis (L1), die eine Macht der Nacht war. Gerade das Zusammensein der Geliebten zu den nächtlichen Stunden ist ein zentrales Thema vieler Liebeslieder. Da Sothis die Nilüberschwemmung einleitete und somit den fruchtbaren Schlamm mit sich brachte, konnte sie auch mit Fruchtbarkeit in Verbindung gebracht werden. Zwar wird die Fertilität innerhalb dieser Lieder nicht direkt genannt, klingt aber dennoch an einigen Stellen an. Ein weiterer Anknüpfungspunkt besteht darin, dass Sothis gewöhnlich als menschengestaltige Frau dargestellt wird. Weiterhin gibt es Abbildungen, in denen sie die Hörnerkrone von Hathor oder Isis trägt. Die Verbindung mit Hathor ist

⁷⁴² S. III. 6 Lehren.

⁷⁴³ Bei der Wahl des Falken steht die Schnelligkeit dieses Tieres im Vordergrund, vgl. II. 4.5.1 Vergleiche. Die Weihe wird dagegen als Metapher für die klagende Liebste verwendet, vgl. II. 4.5.3 Metaphern.

⁷⁴⁴ *bw-n^ci{=j}-jb=j n-p3y=k-mri.t=j p3y=j-t3 n-wnš d3d3 p3y=k-th.w* „Nicht mitleidig ist mein Herz damit, dass du mich liebst, mein junger Schakal. Kopulation ist dein Rauchtrank.“ Das dem Schakal vonseiten der Ägypter zugeschriebene lüsterne Verhalten ist auch in dem von FISCHER-ELFERT 1997, 160–162 bearbeiteten oDeM 1598 I zu erkennen. FISCHER-ELFERT zeigt auf, dass schon im Alten Reich die Kopulation der Tiere thematisiert wurde. Darauf deutet die Darstellung sexuell verkehrender Schakale in der Mastaba des Ptahhotep. Zudem gibt er eine weitere Zeichnung an, die sich auf dem Neuen Reichs-Ostrakon DeM 2218 finden lässt; vgl. auch MATHIEU 1996, 175, Fig. 10. Damit identisch ist oLouvre E 14311. Den Grund für die Gleichsetzung des Tieres mit einem ausgeprägten Sexualverhalten sieht BOHMS 2013, 105–109 und 316 in seiner physiologischen Besonderheit, beim Sex aneinander hängen zu bleiben. Für weitere Belege dieser Tierart innerhalb eines erotischen Kontextes s. BOHMS 2013, 316 f.

⁷⁴⁵ L48: *pry=j-n=k hr.j-w3d{.w}-dšr{.t} jw=f-mnh{.t} hr-db^c.w=j* „Ich will zu dir herauskommen mit einem roten Barsch, der vortrefflich auf meinen Fingern ist.“ L50: *h3.tj=j (hr)-wnf hr-mk.t=f mj-w3d{.w} m-p3y=f-mš3* „Mein Herz freut sich an seinem Platz wie ein Barsch in seinem Sumpf.“

⁷⁴⁶ S. II. 2.6 Jagd.

⁷⁴⁷ Zu diesem Symbol s. STOLBERG–STOLBERG 2004, 204.

⁷⁴⁸ Für eine Beschreibung der Fischart s. GAMER-WALLERT 1970, 26 und BREWER – FRIEDMAN 1989, 77–79. Neben *wđ3* und *wđ3 dsr* tritt *dsr* als Fischbezeichnung auf, bei der es sich wohl ebenfalls um Tilapia handelt (GAMER-WALLERT 1970, 26 f.)

⁷⁴⁹ S. dazu den ramessidenzeitlichen Liebeszauber, in dem die mit roten Bändern geschmückten Sieben Hathoren angerufen werden (s. III. 3 Beschwörungen). GUGLIELMI 1991, 95, Anm. 213 nennt daneben noch eine Stelle in Edfu, die über Hathor aussagt, dass sie die Herrin des roten Stoffes sei.

⁷⁵⁰ LGG IV (2002) 180 f., s. v. *nbw.t*. Für das Gold als Farbe der Götter s. DAUMAS 1956, 1–17.

⁷⁵¹ Laut der Inschrift 102 von Serabit el-Khâdim im Sinai-Gebiet aus der Zeit Amenemhet III. ist Hathor *nb.t hšbd* „Herrin von Lapislazuli“; vgl. GARDINER – PEET 1952, pl. XLIV. Spätere Belege sind in LGG IV (2002) 121, s. v. *nb.t hšbd* und *nb.t hšbd m pr=s r^c-nb* aufgelistet.

allerdings erst aus den spätzeitlichen Tempeln belegt. Diese Verknüpfung erklärt allerdings, warum die Geliebte nach dem Vergleich mit Sothis in der weiteren Beschreibung die erwähnten hathorischen Züge – goldene Hautfarbe und lapislazulifarbene Haare – aufweist.

In anderen Liedern wird die Haartracht der Frau erläutert, wobei das Haar wichtige Informationen über Alter, Geschlecht und sozialen Status geben kann. Die verschiedenen Haartrachten können daneben religiöse und magische Bedeutung haben.⁷⁵² In den Liebesliedern werden geöffnete Haare (L33) beschrieben, bei denen es sich um ein Sinnbild für sexuelle Lust handelt. Andere Symbole können mit der Toilette der Frau in Verbindung gebracht werden. Der in L56 genannte Spiegel (*ʿnh*) ist eng mit Hathor verknüpft, wie u. a. eine Tanzszene zu Ehren dieser Göttin aus der Alten Reichs Mastaba des Mereruka zeigt, bei der Spiegel verwendet werden.⁷⁵³ Zudem ist für die Bedeutung des Spiegels für die Liebeslieder festzuhalten, dass es sich bei diesem Objekt nach JANSSEN zumindest für das Neue Reich nicht um ein Prestigeobjekt handelt, da Funde in den Gräbern ärmerer Personen der Bevölkerung von Deir el-Medina gemacht wurden.⁷⁵⁴ Die Erwähnung erfüllt damit nicht primär die Funktion, die Liebste elitär darzustellen, wie dies die Erwähnung von kostbaren Produkten und Dienerschaft zum Ziel hat.⁷⁵⁵ Die für dieses Objekt gebrauchte Bezeichnung zeigt auf, dass der damit verbundene Lebensaspekt eine Rolle spielt, wie er auch in anderen Symbolen vorkommt (s. o.). Als Objekt des Zurechtmachens des Körpers nimmt der Spiegel aber auch auf die Schönheit der Frau Bezug. Er wird neben der Augenschminke und den Salben im „Erotischen Papyrus Turin“ aufgegriffen, wodurch sein symbolischer Gehalt für den äußerlichen Reiz der Frau betont wird. Der Salbkegel, auf dem die Frau in diesem Papyrus sitzt, oder der von den Grabbesitzern bzw. Teilnehmern von Banketten getragen wird, ist neben dem Symbol für Gepflegtheit wiederum als ein Bild für den guten Geruch zu verstehen. In den Liebesliedern dienen dafür zahlreiche Öle und Harze.⁷⁵⁶ Des Weiteren tritt der Ring (*htm* in L13, L55 und L70) der Frau mehrmals in Erscheinung, der nicht nur das Schmuckstück meint. Aufgrund fehlender Materialangaben des Ringes wird durch die Nennung des Siegels, das bereits im Alten Reich auch zur typischen Ausstattung der Frauen aus der Unterschicht gehörte,⁷⁵⁷ weniger auf den Status der Frau angespielt, als auf das Bild des Siegelns und Bindens. Wie den Liebesliedern entnommen werden kann, fühlt sich die verliebte Person, als wäre sie der geliebten Person untergeordnet, an es gebunden und ihm ausgeliefert. Dafür wird in L13 bildlich dargestellt, wie der Liebende von der Frau mit dem Ring gesiegelt

⁷⁵² Zur Funktion der geöffneten Haare als sexuell geladenes Symbol sei an dieser Stelle an das Zweibrüdermärchen erinnert, in dem Barta die Frau seines Bruders während ihres Frasierens antrifft und dies in einem Verführungsversuch endet (pD’Orbiney, II.9–III.8). Bereits die zuvor beschriebene Feldbestellung weist einen sexuellen Unterton auf und leitet die folgende Passage ein. Des Weiteren ist dieses Symbol aus der Hirtengeschichte bekannt, deren genaue Bedeutung noch nicht geklärt ist. Hier wird jedoch eine als Frau beschriebene Göttin im Sumpfland entblößt und mit nicht zurechtgemachtem Haar beschrieben (pBerlin P 3024, x+24 f.).

⁷⁵³ KANAWATI 2011, pls. 20, 22b, 76, 80.

⁷⁵⁴ JANSSEN 1975, 302, n. 22.

⁷⁵⁵ Zu den Salben/Harzen und Stoffen/Bekleidung in den Liebesliedern, die die Liebenden als elitär auszeichnen, s. II. 2.4.1 Physische Beschreibung. Als Lebensmittel, die nicht alltäglich und kostbar waren, sind *šdh*- (L29, L35, L40, L45, L98) und *jrp*-Wein (L11, L22, L40) zu nennen. Ebenfalls war die Mandragora ein Prestigeobjekt (s. o.). Die Frau in den Liebesliedern hat Privatpersonal, wozu ein Pförtner (L14, L24), ein Gärtner (L42) mit dem dazugehörigen Garten, eine nubische Dienerin (L53) und ein Wäscher (L54) zählen.

⁷⁵⁶ S. II. 2.4.1 Physische Beschreibung.

⁷⁵⁷ DUBIEL 2008, 93–97.

und somit als ihr Eigentum markiert wird. Somit kennzeichnet der Ring Eigentum und zeichnet den Träger als Besitzer über die andere Person aus.⁷⁵⁸

Weiterhin konnten in L21 mehrere Sinnbilder eruiert werden, die in erster Linie als Machtsymbol zu verstehen sind und die zu erwartende Bestrafung der Liebenden für den Hörer greifbar machen. Hierbei handelt es sich um die verschiedenen in L21 genannten Stockarten (*šbd-*, *hby-*, *srsr-*, *ʿwn.t-* und Palmenrippen-Stöcke), die mit verschiedenen Ländern in Beziehung gesetzt werden. Davon sind Kusch und Syrien deutlich als Symbole unkultivierter Gegenden zu verstehen, deren Besuch nicht gewollt ist.⁷⁵⁹ Die anderen Toponyme sind nicht in dieser starken negativen Bedeutung belegt, gelten hier aber als Bilder für das Ausland bzw. weniger kultivierte Bereiche der Natur im Gegensatz zu den sonst verwendeten Gärten als Aufenthaltsort der Liebenden.⁷⁶⁰

Daneben gibt es Bilder, die speziell für die Liebeslieder geschaffen wurden und deren häufiges Auftreten innerhalb des Liebeskontextes den mit ihnen verbundenen Gedanken offenlegen. Dazu gehört ganz allgemein der dargestellte Handlungsort, der angibt, ob sich die Liebenden körperlich näherkommen können oder Zweisamkeit verweigert wird. Von wesentlicher Bedeutung sind dabei der Garten und das Schlafzimmer mit dem zurechtgemachten Bett innerhalb des urbanen Settings, die sexuellen Verkehr ermöglichen und die Bereitschaft dazu versinnbildlichen. Dem gegenüber stehen die anderen Aufenthaltsorte fernab der Natur, die ein Versagenbleiben des Zusammenkommens markieren. Hierbei treten Personen als Symbole für Verhaltensnormen auf, die den Umgang mit dem anderen Geschlecht regeln. Diese Regeln besagen, dass sich die Liebenden nicht von sich aus frei aufeinander bewegen können, weshalb die thematisierten Personen und in den Liebesliedern Liebeshindernisse darstellen.⁷⁶¹

Hinzu tritt die Nacht (9) als ein Symbol für den Zeitabschnitt, der die intime Zweisamkeit ermöglicht. Die Erwähnung der Sterne spielt aufgrund des erotischen Tons der Liebeslieder auf diese Zeit an, auch wenn vordergründig damit die göttliche, leuchtende Erscheinung der Liebsten dargestellt wird (L1, L90, L99).

Zuletzt ist die symbolische Verwendung der Zahl 7 und ihr Vielfaches zu nennen, die aus magischen Texten bekannt ist und den Liebesliedern damit eine magische, die Liebe heraufbeschwörende Komponente gibt. Sie ist zum einen auf der Ebene der Vers- und Liedanzahl greifbar und zum anderen direkt als Wort in L7 genannt.⁷⁶²

In den Liebesliedern treten zusammengenommen in erster Linie Symbole aus den Bereichen „Flora“ und „Fauna“ auf. Die Symbolik dient vor allem der Verdeutlichung der sexuellen Beziehung der Liebenden, der festlichen Stimmung und des Einflusses der Göttin Hathor auf die Liebesbeziehung.

⁷⁵⁸ Der Verfasserin liegt bisher nur ein Beleg vor, der die Gewalt einer Person über eine andere durch die Verwendung eines Ringes versinnbildlicht. Dabei handelt es sich um eine magische Anwendung: Einer als Wöchnerin zu klassifizierenden Tonfigur aus der Saitenzeit ist ein Siegelring um die Beine gelegt worden, vgl. MORENZ 1958, 138–141. Wie MORENZ 1958, 141 zu Recht angibt, wird bereits in den Zaubersprüchen für Mutter und Kind der Siegelring als Schutzmittel vor Gefahren genannt. Dieser in den Bereich der Magie zu verortende Ring ist eine Abbildung der sonst aus Texten bekannten Zaubersprüche.

⁷⁵⁹ Für Kusch ist nur an die oft belegte Bezeichnung dieses Ortes als „*das elende Kusch*“ (*K3š hs.t*) zu denken, die die abwertende Haltung seitens der Ägypter deutlich macht. Für *H3r* führen LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 129 Belege auf, die diesen Platz mit harter Arbeit in Verbindung bringen und ihn aufgrund der wilden Tiere als bedrohlich darstellen.

⁷⁶⁰ S. dazu II. 2.7.2 Natur.

⁷⁶¹ S. II. 2.8 Rechtliche Aspekte.

⁷⁶² S. II. 1 Formale Strukturen und II. 3 Beschwörungen.

4.5.3 Metaphern

Die in den Liebesliedern zahlreich auftretenden Metaphern stellen einen schwer zu fassenden, abstrakten Sachverhalt durch eine konkretere Aussage komprimiert dar und lassen Gefühle, Eindrücke sowie Gedanken erleben. Das Gesagte muss dafür gedeutet werden, um das eigentlich Gemeinte zu verstehen. Bei diesem uneigentlichen Sprechen wird eine Begriffswelt in eine andere übertragen, wodurch eine Ähnlichkeit zwischen der lexikalischen und der metaphorischen Bedeutung erzeugt wird.⁷⁶³ Es handelt sich dabei nicht um einen verkürzten Vergleich, da Metaphern eine andere Sinnerwartung erzeugen.⁷⁶⁴

Da sich das Verständnis der metaphorischen Aussage nicht aus der wortwörtlichen Bedeutung ergibt, sondern sich erst bei Betrachtung des ganzen Kontextes und der Sprechsituation offenbart, können keine allgemeingültigen Regeln zur Identifikation von Metaphern angegeben werden.⁷⁶⁵ Vielmehr gelangen Metaphern ins Bewusstsein, wenn eine Abweichung vom Standardgebrauch eines Wortes innerhalb eines bestimmten Kontextes erkannt wird. Beim häufigen Gebrauch einer Metapher lexikalisiert sie sich aber, sodass sie kontextunabhängiger wird.⁷⁶⁶ Vor allem dieses Phänomen birgt für das Erfassen von Metaphern in fremden und dazu noch in toten Sprachen Probleme,⁷⁶⁷ wie beispielhaft am Bild des sich regenden und redenden Herzens sichtbar wird, das die Liebesehnsucht, das Alleinsein und die Nervosität in den Liebesliedern ausdrückt. Aufgrund des Vorkommens dieser Metapher bereits in früher zu datierenden literarischen und wissenschaftlichen Texten⁷⁶⁸ ist davon auszugehen, dass sie in der Ramessidenzeit bereits ein Idiom geworden ist und damit die Aufmerksamkeit der altägyptischen Hörer im Gegensatz zum heutigen Leser nicht in einem hohen Maß auf sich zog. Des Weiteren ist der Bezeichnung der Liebesehnsucht als eine vom Herzen ausgehende Krankheit keine starke metaphorische Wirkung zuzuschreiben, da sie eine fassbare Erklärung für die physischen und psychischen Veränderungen aufgrund der Liebe ist. Gerade das Herz spielt im altägyptischen Denken eine zentrale Rolle für die Begründung von Gefühlen und von Verhaltensweisen, weshalb es in vielen verschiedenen metaphorisch zu deutenden Aussagen auftritt.⁷⁶⁹ Bei vielen der damit dargestellten abstrakten Sachverhalte – z. B. Mutlosigkeit (*jw.tj-h3.tj*), Habgier (*ʿwn-jb*), Vertrauen (*mḥ-jb*) etc. – handelt es sich aus Sicht der heutigen Leser um wirksame metaphorische Bilder, die von den damaligen Hörern jedoch sicherlich nicht in derselben Weise erfasst wurden.⁷⁷⁰

Neben den mit dem Herzen gebildeten Metaphern erscheinen in den Liebesliedern typischerweise solche, die den Körper der Frau, ihr Geschlechtsteil und die geschlechtliche Vereinigung mithilfe von architektonischem und landschaftlichem Vokabular verschleiert darstellen. Dazu gehören die metaphorischen Beschreibungen der Frau als Gebäude, als Stadt, als Gewässer, als Acker, als Sumpflandschaft und als Vogelfängerin, während der Mann als Bewässerer des

⁷⁶³ HWRh V (2001) 1099–1183, hier 1100 s. v. Metapher (E. EGGS).

⁷⁶⁴ KURZ 1993, 20.

⁷⁶⁵ KURZ 1993, 14.

⁷⁶⁶ KURZ 1993, 16–19.

⁷⁶⁷ Auf dieses Problem macht bereits DI BIASE-DYSON 2016, 24 aufmerksam, die als Lösung ein korpusbasiertes Lexikon vorschlägt. Dieses entwickelt sie für die ramessidische Weisheitsliteratur.

⁷⁶⁸ S. II. 2.4.5 Magisch-medizinische Betrachtungsweise und III. 2.2 Pessimistische Literatur.

⁷⁶⁹ S. TORO RUEDA 2003.

⁷⁷⁰ Ein weiteres Idiom ist die Wortverbindung *rh s.t rd* „den Platz des Beines kennen“ (L3), die bereits vor den Liebesliedern bekannt war und das Wissen um den Rang erläutert. S. bereits Wb. IV, 4.12. Für Belegstellen s. TLA.

Landes und als Vogel auftritt. Für die verwendeten Metaphernfelder lassen sich fast immer Belege in anderen Quellen finden, sodass es sich auf den ersten Blick nicht um neue Metaphern handelt. Allerdings unterscheidet sich die Art und Weise, wie in den Liebesliedern mit diesen Metaphernfeldern umgegangen wird, erheblich von den anderen Belegen. U. a. bilden die Elemente „Wasser – Frau“ nicht mehr die sonst auftretende Metapher der für den Mann gefährvollen Frau,⁷⁷¹ sondern erzeugen ein Bild der sexuell erregten Liebsten, die dieses Mal im Sinne des Mannes positiv zu beurteilen ist. Einige neu interpretierte Metaphern wie die der Frau als Fängerin des Mannes, der als Vogel gedacht ist, entstanden aus einer Parodie heraus. Eine ähnliche Kombination findet sich bereits in den Fangnetzsprüchen der Sargtexte.⁷⁷² Nicht die Furcht des Mannes vor dem Einfangen seines umherflatternden Bas wird damit ausgedrückt, sondern das Umgarnen und die Liebesergriffenheit.⁷⁷³ Einen parodistischen Hintergrund haben zudem die Metaphern, die Teile der Frau, der Stadt Memphis oder des Baumes ausdeuten und damit eine Verbindung zur Gliedervergottung aufzeigen.⁷⁷⁴ Hierbei sticht insbesondere L22 hervor, in dem die Schönheit von Memphis gepriesen wird. Das dabei verwendete unbekanntes Bezugswort des Pronomens =*st* macht eine zweite Lesung dieser Preisung möglich, bei der die städtische Beschreibung eine Metapher für die Erscheinung der Liebsten ist.⁷⁷⁵ Im Gegensatz zu den anderen erwähnten Metaphern ist diese Vorstellung, soweit es die bisherige Quellenlage zulässt, neuartig und muss als eine Weiterentwicklung der sowohl in den Liebesliedern als auch anderweitig belegten metaphorischen Ausdeutung der Frau als Haus verstanden und in Zusammenhang mit den gleichzeitig auftretenden Städtehymnen gesehen werden.

Da die hier aufgeführten, für die Liebeslieder wesentlichsten Metaphern an anderen Stellen detailliert beschrieben werden,⁷⁷⁶ beschränkt sich nachfolgende Untersuchung auf eine Erläuterung anderer Beispiele dieser Figur. Zu nennen ist hierbei die bereits aus dem oben genannten Metaphernfeld „Fauna“ stammende Auffassung der Frau als Weihe, die den Himmel spaltet (L74).⁷⁷⁷ Diese Vogelart ist in Relation zu Isis und Nephthys zu setzen, die während ihrer Totenklage am verstorbenen Osiris bzw. an jedem zu Osiris gewordenen Verstorbenen in dieser Form abgebildet werden konnten.⁷⁷⁸ Speziell Isis durchzog innerhalb des „Horus-und-Seth-Mythos“ das Land als Weihe, um die Körperteile ihres Geliebten Osiris zu finden. Der Grund für die Wahl dieser Vogelart für die beiden klagenden Göttinnen liegt wohl der schrille Schrei der Weihe, der die Ägypter an das Kreischen der Klagefrauen erinnerte. Somit kann die den Himmel spaltende, d. h. umherstreifende, Weihe als Metapher für die traurige, da von Sehnsucht geplagte Frau angesehen werden. Die mehrmalige Gleichsetzung des Mannes mit einer Gans (*gb.w*) ist dagegen als Metapher des Gottes Amun anzusehen (L20, L27, L28), der sich in dieser Form manifestieren kann. Dem Liebsten werden mithilfe dieses Bildes göttliche Züge

⁷⁷¹ Für diese metaphorische Bedeutung des Wassers s. auch FISCHER-ELFERT 2005, 177–191.

⁷⁷² S. II. 2.6 Jagd.

⁷⁷³ In gleicher Weise ist die Darstellung des Mannes als gefangenes Rind und der Frau als Rinderzüchterin zu deuten, die mit ihren körperlichen Attributen den Liebsten gefangen nimmt, s. hierfür II. 2.6 Jagd.

⁷⁷⁴ S. II. 2.4.4 Zergliedernde Betrachtungsweise.

⁷⁷⁵ S. III. 1.3 An eine Stadt/Gebet bzgl. des Erreichens einer Stadt.

⁷⁷⁶ S. vor allem II 2.42 Architektonische Betrachtungsweise und II. 2.4.3 Landschaftliche Betrachtungsweise.

⁷⁷⁷ *3bb<=j>-{rhny}<-rhnj> <m>-dw.w – ... – hn^c-n.tj-m-t3-drj.t {ph3(.t)}-<ph3(.t)>-p.t r^c-nb* „Zusammen mit der, die als Weihe den Himmel täglich spaltet, wünsche ich, in die Berge zu fliehen“. Nach LORET 1892, 29 handelt es sich bei *drj.t* nicht um eine Weihe, sondern um den Schwarzmilan.

⁷⁷⁸ Für einen Überblick s. bereits LÄ III (1980), 444–447, hier 445 s. v. Klagefrau (Ch. SEEBER).

zugeschrieben. In erster Linie gilt die Nennung der Vögel jedoch als Zeichen für Freiheit, da sie in der Lage sind, überall hinzufliegen.⁷⁷⁹

Aus dem Bereich der Natur wurde auch das Element „Wasser“ herausgegriffen, das in L49 als Zeichen einer Barriere verwendet wurde, die es zu überwinden gilt. Das in diesem Lied ausgearbeitete angstlose Überqueren des Flusses durch den Liebenden ist sowohl eine Metapher für das unvernünftige Handeln, das dem Liebenden eigen ist, als auch für dessen Getriebensein durch Liebe. Des Weiteren ist diese Figur dahingehend zu deuten, dass die Kraft der Liebe Menschen furchtlos und kraftvoll macht, wodurch sie im Stande sind, sich Problemen zu stellen und sie zu lösen.⁷⁸⁰ Als Gefahrenmetapher taucht in diesem Lied zudem das Krokodil auf und verschärft damit die Situation, der die Liebenden ausgesetzt sind.⁷⁸¹

Um die Physis der Frau zu beschreiben, wurde nicht nur auf die oben erwähnten Metaphernfelder, sondern auch auf das Mineral Lapislazuli und auf das Edelmetall Gold in L1 zurückgegriffen, um den Farbton der Haare und die Hautfarbe zu bezeichnen. Zugleich werden der Frau hiermit göttliche, speziell hathorische, Eigenschaften zugeschrieben. Auf eine Sichtbarmachung der Gottesähnlichkeit zielt weiterhin die folgende metaphorische Aussage in L34 ab:

$t3y=j-nh.t-n[.tj]$ $sdm.w$ $n.w-jr.t=j$ $p3y=j-ptr=k$
 $wbh\{.t=j\}<=k>$ $n-jr(.tj)<=j>-\{wj\}$
 $jw=j-hn.kwj-n=k$ $n-m33-t3y=k-mrw.t\{=j\}$

„Mein Wunsch, die Schminke meines Auges, war es, dich zu sehen.

Du warst strahlend hell für meine beiden Augen,
 nachdem ich an dich herangetreten bin, um deine Liebe zu sehen.“

Die Übersetzung der betreffenden Stelle als „Meine Sehnsucht, die (sich) in meinem Blick abzeichnet, ist (es) dich zu sehen.“ von POPKO gibt am besten das Thema wieder.⁷⁸² Die Erwähnung der Augenschminke deutet auf einen weiteren, für die Liebeslieder wesentlichen Aspekt hin. Sie ist mit der göttlichen, hier auf den Mann übertragene Strahlkraft zu verbinden, vor der sich die liebende Frau beim Anblick des Geliebten schützen möchte. Gleichfalls nimmt die Metapher „die lebende Sternenhafte“ ($sb3(y.t)$ $nh.t$) in L99 auf die leuchtende Erscheinung Bezug, die auch in L1 durch den Vergleich mit Sothis sowie durch nachstehende Metaphern ausgedrückt wird:

$sšp\{.t\}-jkr.t$ $wbh\{.t\}-jwn$ /

„Hell ist die Perfektion, leuchtend ist die Erscheinung.“ /

und

$k3\{.t\}-nhb.t$ $wbh\{.t\}-k(3)by.t$ /

„Hoch ist der Hals, leuchtend ist die Brust.“ /

Am explizitesten macht die metaphorische Bezeichnung des Liebsten als $p3y=j$ ntr „mein Gott“ in L48 den gottgleichen Status und die persönliche Beziehung deutlich. In diesem Lied tritt zudem die Metapher $p3y=j$ $sšnj$ „mein Lotos“ auf, die dem geliebten Mann die belebende

⁷⁷⁹ S. II. 4.5.2 Symbole.

⁷⁸⁰ Zur Bedeutung des Wassers als Bild der Gefahr in der altägyptischen Literatur s. MOERS 2001, 192–196.

⁷⁸¹ Für dieses Verständnis in anderen Quellen s. MOERS 2001, 202–204. In einigen altägyptischen Texten ist das Krokodil dagegen als Metapher für schlechte Verhaltensweise sowie als Vertilger für Personen zu deuten, die ethisch-moralische Werte übertreten haben; vgl. MOERS 2001, 205–209.

⁷⁸² Für die betreffende Stelle s. POPKO, pHarris 500, Lied 17, in: TLA.

Wirkung des Lotos zuschreibt. Auf einen solchen belebenden Einfluss auf die liebende Person wird auch in L7 durch das eigentlich in Verbindung mit Pflanzen stehende Lexem *rd* „*wachsen; wachsen lassen*“ eingegangen. Abermals macht sich hier die enge Verknüpfung zwischen der Liebe und der Natur bemerkbar:

mdwi{.t}=st k3-rd=j /

„*Redet sie, dann gedeihe ich.* /“

In diesem Lied kommt des Weiteren einmalig eine Metapher vor, die Vokabular aus der Magie verwendet: Die positive Auswirkung der geliebten Frau wird mit einem Amulett in Beziehung gesetzt und damit die Schutzfunktion der Geliebten vor Liebeskrankheit ausgedrückt:⁷⁸³

p3y=j-wd3 p3y=st-^ck n-bl /

„*Mein Amulett ist ihr Eintreten von außen.* /“

Die geliebte Person hat nicht nur einen Einfluss auf die Gesundheit, sondern auch auf den gefühlten sozialen Status. Daher kommt eine Metaphorik vor, die auf die Erhöhung durch Gegenliebe bzw. auf die Erniedrigung durch Missachtung Bezug nimmt. Die Aussage in L31, die Frau sei durch den erfüllten Geschlechtsverkehr an die Spitze der Vollkommenen gegeben worden (*dī{=f}=f-<wj> m-tp.(j)t n(.jt)-nfr.wt*), gibt die Erhöhung durch den vom Liebsten erwiesenen Gunstbeweis wieder. Im Gegensatz dazu macht die Metapher „*ich bin ein Kind wegen ihres Schreckens*“ (*hrd<.kwj> n-hr.yt=st* (L24)) die Unterordnung und Demut des liebenden Mannes gegenüber der Frau sichtbar. In gleicher Weise wurde in L79 das Bild des Kindseins gebraucht:

tntn=k r-hy

„*Du wirst zum Kind niedergetreten.*“

Darüber existiert in den Liebesliedern ein Vokabular aus dem Bereich der Physis, das einen nicht sexuellen Bereich des Körpers beschreibt, als Metapher aber auf den Intimbereich der Frau abzielt. Dazu gehören die „*süßen Lippen*“ in L1 (*bnj sp.t*), die nicht nur in Bezug zum Mund, sondern nach Ausweis von pEbers XCV.22 auch in Verbindung zur Vagina *sp.tj šd* „*Lippen der Vagina*“ gesetzt werden können und damit die Schamlippen bezeichnen.⁷⁸⁴ Zudem ist das Lexem *hr.j-jb* anzuführen, das den Fokus auf die Vagina als Mitte des Körpers der Frau legt.⁷⁸⁵

Eine weitere Metapherngruppe bilden mehrdeutige Begriffe,⁷⁸⁶ wozu die das Thema der Liebeslieder bestimmenden Begriffe *mri* „*lieben*“ und *mrw.t* „*Liebe*“ gehören. An einigen Stellen dieses Korpus sind sie als „*Liebe machen, d. h. sexuell verkehren*“ aufzufassen und machen damit die sexuelle Bereitschaft der Liebenden ersichtlich. Gleichfalls gilt diese Feststellung für

⁷⁸³ Für das an dieser Stelle offenbare Paradoxon s. II. 4.5.6 Sonstiges.

⁷⁸⁴ WESTENDORF 1999, 221.

⁷⁸⁵ L24: [*p3*]y=st-r3 m-hr(.j)-jb-p3y=st-pr „*Ihr Eingang ist inmitten ihres Hauses (= Körpers).*“ Vgl. dazu oDeM 1643, 1, in dem über eine Frau aus dem Deltabezirk gesagt wird: [*p3*]y=s hr.j-jb m sm.w „*Ihre Mitte ist aus Kräutern.*“, s. dazu FISCHER-ELFERT 2005, 202 f., der auch die Beispiele aus den Liebesliedern anbringt.

⁷⁸⁶ Mit dieser Auffassung, dass es sich bei den Begriffen um Metaphern handelt, wird LOPRIENO 2000, 13 gefolgt.

die Verben *rh* „wissen; kennen, d. h. sexuell erkennen“ (1)⁷⁸⁷, *snsn* „sich vereinigen“ (3)⁷⁸⁸, *sfh* (2) „lösen, d. h. ejakulieren“⁷⁸⁹ sowie für den Ausdruck *sdr hn^c* „schlafen; Nacht zubringen mit“ (1)⁷⁹⁰. Zudem dient eindeutig die von den Liebenden mehrmals begehrte Umarmung (*hpt* und *knj*) als Metapher der Vereinigung der Körper.⁷⁹¹ Während die Phrase *m-sʒ NN* in einigen Liebesliedern das Gefühl der Anziehung zum geliebten Partner und das Verlangen nach ihm beschreibt, ist sie in L14 als ein aus anderen Texten bekanntes Bild des Koitus *a tergo* zu verstehen.⁷⁹²

Die Intimität wird außerdem mit der Reismetapher verbunden, die durch das Verb *swtwt* „sich ergehen; reisen“ zum Ausdruck gebracht wird. Dieser Begriff beschreibt im Kontext der Liebeslieder einerseits das gemeinsame vergnügliche Spazierengehen der Liebenden an einem Ort innerhalb der Natur, andererseits ist er als metaphorisches Bild zu verstehen, das die sexuelle Hingabe verdeutlicht. Als Beispiel dafür dient L42, in dem sich die Liebenden zu einem Gelage unter einem Baum im Garten treffen. Der sprechende Baum stellt am Ende des Liedes Folgendes fest:

tʒ^c.t-hnk.t-thth(.w) m-th [/]
spy=st hn^c-sn{=j}=st /
tʒ [...]-sš.tj-hr=j /
sn.t m-nʒy=st-swtwt /

Die letzte Bemerkung zeigt zunächst auf, dass sich die Frau den vorbereiteten Freuden hingibt, zu denen das aufgeführte Bier, die Gesellschaft durch den Liebsten, aber auch die mit dem Garten verbundene Schönheit gehörten. Bei Betrachtung des sonstigen Tons der Liebeslieder und der daran anschließenden Beteuerung des Baumes, niemandem etwas von dem Geschehen zu erzählen, wird der erotische Aspekt dieser Aussage allerdings offensichtlich.

Insgesamt lassen sich vor allem bekannte Metaphern feststellen, die in den Liebesliedern jedoch überwiegend neuartig formuliert wurden. Ferner gibt es in diesem Korpus bisher unbekannte Metaphern, die den besonderen Reiz der Texte ausmachen. Die Metaphernfelder sind dabei vor allem der Architektur, der Flora und der Fauna zuzuschreiben.

Die Metapher ist nur durch ein Wort ausgedrückt worden, das innerhalb des Kontextes den sexuellen Sinn sichtbar macht, oder besteht aus Wortverbindungen. Innerhalb des Textes nimmt diese Figur nicht nur einen kurzen Abschnitt ein, sondern kann auch das ganze Lied durchziehen. Diese Metaphorisierung des gesamten Textes ist dabei in Zusammenhang mit der **Allegorie** zu sehen: Hierbei wird ein komplexer Sachverhalt durch einen bildhaften Text veranschaulicht, der sich durch eine Häufung von Metaphern auszeichnet, aber auch weitere Figuren wie Personifikationen, Symbole etc. enthalten kann. Beispielhaft kann L24 angeführt werden, in dem zunächst auf das *bhn*-Gebäude, speziell auf den Türbereich der Liebsten eingegangen wird. Der Text setzt mit dem Verlangen des Mannes fort, Pförtner dieses Hauses zu sein, und endet

⁷⁸⁷ S. Wb. II, 446.8. L6: *ršw{.t}=j n-pʒy=sn^cm / r-dd-tw=k-rh-wj /* „Ich würde mich wegen ihres Wissens freuen, / dass du mich kennst.“

⁷⁸⁸ Zu den Belegen für *snsn* im Sinne des sexuellen Verkehrs s. BUCHBERGER 1991, 67–69. L47: [...] *snsn=n* „[...] wir sind vereinigt.“ L80: *snsn-n=f* [...] *mtw.t=f* „gesellte/n sich zu ihm [...] sein Sperma/Samen“ und L82: [...] *snsn=st* [...] „[...] sie gesellte sich [...]“.

⁷⁸⁹ S. dafür LIEVEN V. 2018, 322.

⁷⁹⁰ S. Wb. IV, 391.19 und SCHREIBER 1991, 330. Für *rh* s. Wb. II, 446.8. L34: *bss-n=j wnw.t m-(n)h^c dr-sdr<=j>-hn^c=kwj* „(Bis) in Ewigkeit zieht sich die Stunde für mich hin, solange ich die Nacht mit dir zubringe.“

⁷⁹¹ S. II. 2.3.1 Haptisch-taktil.

⁷⁹² S. II. 2.3.1 Haptisch-taktil.

kurz darauf mit dem Wunsch, die Geliebte wütend zu machen und ein Kind ihres Schreckens zu sein. Bis auf die letzte Aussage ist der Text damit so aufgebaut, dass das Gesagte wörtlich verstanden werden muss, um Sinn zu ergeben. Durch das Wissen um die einzelnen Bilder ergibt sich jedoch für den gesamten Text eine zweite Lesart, die auf das Begehren des Mannes abzielt, Zugang zum Intimbereich der Liebsten zu bekommen, von der er abhängig ist.

4.5.4 Allusionen

Ähnlich wie die zuvor beschriebenen Figuren nimmt die Allusion auf etwas Bezug, das sie indirekt darstellt. Ein komplexer Sachverhalt wird durch eine Anspielung in relativer Kürze erzeugt und gibt den Liebesliedern eine tiefere Bedeutung. Da die versteckten Hinweise erst mithilfe des Erfahrungsschatzes des Verfassers geschaffen und durch den Hörer gelöst werden mussten, eignen sich Allusionen sehr gut, den Bildungshorizont der Verfasser und der angesprochenen Personengruppe zu erkennen. Aufgrund des vorausgesetzten Vorwissens ist es jedoch für den heutigen Leser oftmals schwer, die Allusionen zu erfassen.

In den Liebesliedern lassen sich Anspielungen auf diejenigen Texte finden, die zusammen mit ihnen auf demselben Objektträger vorkommen. Durch diese Verbindung wird zum einen Zusammengehörigkeit suggeriert, zum anderen werden die in den Liebesliedern gemachten Aussagen verstärkt und ihnen eine bestimmte Nuance gegeben. Dazu gehört der lebensbejahende Ton, der das auf pH 500, rt. niedergeschriebene Harfnerlied mit allen, speziell aber mit den auf diesem Papyrus vorkommenden Liebesliedern (L18–L38) verbindet. Die in L31 auftretende Phrase *ḥḏi ḥ3.tj* „das Herz kränken“ tritt ebenfalls in vielen Harfnerliedern auf,⁷⁹³ wenn auch nicht in der Variante auf pH 500, rt. Dennoch gehört diese Wortverbindung zu den typischen Phrasen dieser Textsorte und bringt damit noch deutlicher die Klage des Mädchens über die bevorstehende Trennung zum Ausdruck. Während in diesem Liebeslied nur die Nacht und die damit einhergehende Freude als zeitlich begrenzt dargestellt werden, zeigen die Harfnerlieder auf, dass die Lebenszeit vergänglich und Vergnügen nur in dieser Zeit möglich ist. Den Liebenden bleibt damit nur wenig Zeit, frohe Stunden miteinander zu verbringen.

Im folgenden Liebeslied L32 erinnern die aufgeführten Lexeme aus dem Bereich des Militärs, *šdšd* und *myh*, an den Text „Die Einnahme von Joppe“, der sich gleichfalls auf pH 500, vs. befindet und die Eroberung der Stadt Joppe mittels einer List des ägyptischen Generals zum Thema hat.⁷⁹⁴ Einerseits kann durch diese Verknüpfung geschlussfolgert werden, dass die Trennung von der liebenden Frau ihren Grund in den Aktivitäten des Liebsten im Militär hat und das sehnsuchtsvolle Warten des Mädchens Hoffnung auf eine gesunde Rückkehr einschließt. Andererseits kann L32 auch mit der auf diesem Papyrus befindlichen Liebesgeschichte des „Prinzenmärchens“ in Verbindung gesetzt werden, in der der Prinz seine Geliebte im Ausland findet. Am Ende von L32 erhält die Frau die Nachricht, dass ihr Liebster eine neue Frau – im Hinblick auf die vorherige Allusion evtl. im Ausland – gefunden hat.

Der in der „Einnahme von Joppe“ vorkommende *ʿwn.t*-Stock, mit dem der Widersacher erschlagen wird und dem damit eine wichtige Rolle innerhalb dieser Geschichte zukommt, wird in L22 neben anderen Stockarten als Gegenstand der Bestrafung aufgegriffen. Durch diese

⁷⁹³ L31: *ḏi{=j}=f-<wj> m-tp.(j)t n(.jt)-nfr.wt bw-ḥḏi=f-p3y=j-ḥ3.tj{=j}* „Er gab mich an die Spitze der Vollkommenen. Nicht brach er mein Herz.“ vs. Harfnerlied im Grab des Inherchau (TT 359), 9: *m-jri ḥḏi jb=k m trj wnn=k* „Kränke nicht dein Herz in der Zeit deiner Existenz.“ (nach: POPKO, in: TLA).

⁷⁹⁴ L32: *msdr.t<j>=j ḥr-sdm n-šdšd.t{=j}(=ḥdḥd) n-p3-myh* „<Meine> beiden Ohren hören bei der Musterung durch den Offizier.“

Anspielung wird die Gefahr noch eindringlicher dargestellt, der sich die Liebenden durch ihr Zusammensein aussetzen.

Daneben lässt sich in diesem Korpus eine Allusion auf die „Geschichte des Sinuhe“ finden.⁷⁹⁵ Der nach Palästina geflohene Sinuhe wird mit den besten Speisen versorgt, wobei besonders die Tatsache betont wird, dass Milch in allen Speisen war, die für ihn gekocht wurden. Die gleiche Aussage kommt in L83 vor.⁷⁹⁶ Da diese Rezeptur für die ägyptische Küche ungewöhnlich, für die kanaänäische Küche dagegen typisch ist,⁷⁹⁷ enthält dieses Liebeslied einen Hinweis auf das Vorkommen von ausländischen Produkten.

Aufgrund der vielen verschiedenen, in den Liebesliedern auftretenden Motive bestehen inhaltliche Gemeinsamkeiten zu einigen anderen Erzählungen.⁷⁹⁸ Mehrere Übereinstimmungen lassen sich mit dem „Zweibrüdermärchen“ feststellen, in dem gleichfalls der von der Frau ausgehende Verführungsversuch, die Flucht in die Natur des Auslands und von der Ablage des Herzens auf einen Baum wie in L66/L67 berichtet wird.

Aber nicht nur einzelne Texte, sondern auch ganze Textsorten wurden durch die Verwendung von Schlagwörtern und von kurzen Phrasen aufgegriffen, wodurch die damit verbundene Gedankenwelt auf die Darstellung der Liebe und der Liebenden übertragen wurden.⁷⁹⁹ Zu nennen ist hier vor allem die Auffassung eines gottgleichen und zaubermächtigen geliebten Gegenübers. Daneben gibt es sowohl Belege für die Anspielung auf den juristischen Hintergrund einer Heirat⁸⁰⁰ als auch auf medizinisches und religiöses Gedankengut sowie bestimmte Gegebenheiten. Aus dem Bereich der Medizin stammt die Ansicht, dass bestimmte Pflanzen und Öle eine potenzfördernde Wirkung haben, wie aus dem pChester Beatty X hervorgeht.⁸⁰¹ Es wäre somit aufgrund des Kontexts der Liebeslieder wahrscheinlich, in einigen Produkten eine Anspielung auf die Potenz zu sehen. In den stark zerstörten Rezepten, die zeugungsfähig machen sollen (*snhp*), werden in den medizinischen Texten verschiedene Ölarten unter dem Oberbegriff *mrh/mrh.t*, speziell das *tb*-Öl und zahlreiche nicht in den Liebesliedern auftretende Pflanzenarten genannt.⁸⁰² Lediglich Weihrauch, Myrrhe, *jšd*-Pflanzen und Bestandteile der Sykomore sind ihnen gemeinsam. Den in den Liebesliedern erwähnten Produkten kann somit aufgrund der

⁷⁹⁵ Mehrere Kopien des Textes wurden in Deir el-Medina gefunden, woher auch die Liebeslieder stammen.

⁷⁹⁶ L83: *jr(t.t) m-pfs[.t]-nb.t j[...] „Milch ist in jedem Gekochten [...]“* vs. oAshmolean Museum 1945.40, 39: *jw jri(w) n=j bn(r)j.w ʕš3 </> jr<[t]>.t m p(f)s.t [nb.t] / „Mir wurden sehr oft Süßigkeiten zubereitet / (und) Milch war in jedem Gekochten. /“*

⁷⁹⁷ KEEL 1980, 24.

⁷⁹⁸ S. z. B. die zweite Geschichte auf dem pWetscar, in der das Treffen einer Frau mit ihrem Geliebten in einem Pavillon am See geschildert wird. Hier spielt auch die Zahl 7 eine entscheidende Rolle, da ein Krokodil den Geliebten für sieben Tage in der Tiefe festhält. Für die Bedeutung der Zahl 7 in den Liebesliedern s. III. 3 Beschwörungen. Auch klingt der Ton der folgenden Ruderinnengeschichte auf dem pWestcar an die Liebeslieder an. Des Weiteren kann die „Hirtengeschichte“ (pBerlin P 3024) hier aufgelistet werden, in der es zum Treffen mit einer entblößten, göttlichen Frau in einer Marschlandschaft kommt.

⁷⁹⁹ Die verschiedenen Textsorten, die sich in den Liebesliedern feststellen lassen, werden in III Inkorporierte Textsorten ausführlich behandelt.

⁸⁰⁰ S. II. 2.8 Rechtliche Aspekte.

⁸⁰¹ Zudem schien es sich bei pChester Beatty XIII (s. GARDINER 1935) und pBM EA 10902 (s. LEITZ 1999, 93, pl. 52) um Kompilationen von Aphrodisiaka zu handeln. Aufgrund der Zerstörung der Papyri ist jedoch keine Droge mehr mit Sicherheit zu lesen. Auch pTurin CG 54060 ist hier einzuordnen, allerdings war er der Verfasserin nicht zugänglich. ROCCATI 1975, 246, no. 17 bemerkt, dass der Papyrus „resti di un Libro di afrodisiaci analogo al P Beatty X.“ darstellt.

⁸⁰² Das offensichtlichste und mehrfach auftretende Aphrodisiakum ist die *mnhp*-Pflanze, deren Name auf das Verb *nhp* „begatten“ zurückgeht. Obwohl sie in den Kontext der Liebeslieder passen würde, tritt sie nicht auf. Der Lattich (*ʕbw*) als schon längst bekanntes Fruchtbarkeitssymbol des Min wird weder in den Liebesliedern noch im pChester Beatty X erwähnt.

Quellenlage keine belegbare Allusion auf die Manneskraft stärkende Wirkung zugeschrieben werden. Allerdings ist vom Weihrauch, mit dem die Geliebte begrüßt werden möchte (L23), belegt, dass er Anwendung in der Frauenheilkunde fand. Eingeleitet in die Vulva der Frau soll der Uterus an seine Stelle zurückgebracht werden. Als Vorbereitung der Frau für den geschlechtlichen Akt und zur Steigerung der Fruchtbarkeit dient er nach ABDALLA im „Erotischen Papyrus Turin“, Szene 12.⁸⁰³

Daneben ist die Erwähnung in L4 von Bedeutung, dass die Liebende nicht in der Lage sei, Schminke an ihre Augen zu geben (*bw-dd<=j>-sdmw r-jr.t(j)=j /*). Dabei handelt es sich um eine Allusion auf Schminkrezepte, die nicht nur der kosmetischen Verschönerung, sondern auch dem Schutz vor Sand, Insekten und Dämonen dienten. Gerade letzteres ist von Interesse, da bereits der Anblick der geliebten Person zur Liebesergreifung führt. Die Passage in L4 sagt demnach zum einen aus, dass sich die liebende Frau nicht im Stande fühlt der Morgentoilette nachzugehen. Zum anderen weiß sie sich nicht vor dem „dämonischen“ Geliebten zu schützen. Aus dem Bereich des Totenglaubens taucht die Idee der Herzenswägung in den Liebesliedern auf, wobei in diesem Korpus nicht das gerechte Leben abgemessen wird, sondern die Liebe der beiden Geliebten miteinander verglichen wird.⁸⁰⁴ Diese Allusion zeigt auf, welchen Wert die Liebenden dem Gleichgewicht beimessen: Ähnlich wie der Verstorbene bei Ungleichgewicht nicht weiter existiert, sind die Liebenden nicht in der Lage, normal weiter zu leben.

In den „Baumgartenliedern“ sind die sprechenden Bäume als Anspielung auf die aus dem Totenglauben kommende Idee des göttlichen, Trank spendenden Baums zu verstehen.⁸⁰⁵ Am deutlichsten wird dies in L42, in dem der Baum vom Verbergen seines Leibes (*jnk h3p.w h.t*) berichtet. Diese Phrase erinnert wiederum an die Verschleierung von Götterbildern und macht den göttlichen Aspekt des Baumes in den Liebesliedern deutlich.

In L41 kommt der Terminus *w3h mw* „Wasser spenden“ vor, der ebenso Bezug auf den Totenkult nimmt. Bei dieser Tätigkeit handelt es sich um eine religiöse Zeremonie zugunsten des Verstorbenen, die zum Choachytendienst gehört. Frauen, die diese Tätigkeit verrichten, kommen nicht nur in der Saiten- und Ptolemäerzeit, sondern auch in literarischen Quellen aus der Ramessidenzeit vor.⁸⁰⁶

Eine Allusion deutet auf die Liebe als Grund für das nicht Maat-konforme Umherstreifen hin (L3), während eine andere auf den Liebsten anspielt (L21). Daneben wird ausgesagt, dass der Gott Amun für die Gegenliebe verantwortlich ist (L29). Zudem kommt eine Allusion vor, die die Folge der gegenseitigen Liebe aufgreift (L26). Aufgrund des Wissens um den Kontext kann darin das Nachgehen des Herzenswunsches nach sexuellem Verkehr gesehen werden:

- *mk-jr-sny=j m-b3h=f /
jw=j-(r)-dd-n=f phr.w=j /
„Schau, wenn ich vor ihm vorbeigehe, /*

⁸⁰³ ABDALLA 2009, 13–15.

⁸⁰⁴ S. II. 2.2 Liebe.

⁸⁰⁵ Der Verstorbene wünscht sich: „Möge ich mich ergehen an meinem Kanalteich, möge mein Ba sitzen auf jener Sykomore, möge ich mich in ihrem Schatten erquicken und ihr Wasser trinken.“; s. dazu ASSMANN 2001, 302; vgl. das Bas-Relief aus der 19. Dynastie, das eine Sykomore auf einem Rechteck mit Wasser stehend zeigt. Auf diesem Becken sind zwei aus Schalen trinkende Ba-Vögel abgebildet. Vor der Sykomore knien eine Frau und ein Mann, die Opfergaben darbringen. Auf einem anderen Relief ist das Rechteck unter der Sykomore mit Lotosblüten und -blättern verziert und gibt damit eindeutig die Verbindung dieses Baumes mit Wasser wieder; s. KEIMER 1929, pls. I–II.

⁸⁰⁶ S. dazu DONKER VAN HEEL 1992, 19–30.

würde ich ihm das verraten, was mich umhertreibt!“⁸⁰⁷ (L3)

- *nn-jw<=j>-r-sdm n3y=sn-shr.w*
r-h3^c-p3-3bw=j
„Nicht werde ich auf ihre Ratschläge hören,
abzulassen von dem, was/den ich wünsche.“ (L21)
- *gmi.n=j-di-tw-n=j Jmn*
r-(n)h^h hn^c-d.t
„Ich realisierte, dass Amun dich mir gegeben hat
für immer und ewig.“ (L29)
- *jry=j-n=k p3-n.tj-sw-hr-w^h3h=f{=j}*
„Ich will für dich das machen, was es (= das Herz) begehrt.“ (L34)

Weiterhin ist das in L25 genannte Ereignis „Öffnung des jtj-Kanals“ (*wp.t-r3 n jtj{w}*) als Allusion auf ein Fest in Heliopolis anzusehen, das beim Durchbruch des Kanals zelebriert wurde.⁸⁰⁸ Dabei verweist die Bezeichnung des Festes auf die Mundöffnungszeremonie (*wp.t-r3*) und macht den rituellen Charakter der Kanalöffnung deutlich.

Die Bezeichnung ist zwar ein deutlich sexuelles Bild, dennoch ist das damit in Zusammenhang stehende Fest eine Anspielung auf die damit verbundenen Vorgänge, die bisher nicht weiter bekannt sind. Wie jedes Fest kann es aber mit Ausgelassenheit, Freude und als Möglichkeit des Zusammenseins betrachtet werden.

4.5.5 Komik/Ironie

Im vorherigen Kapitel wird aufgezeigt, dass die Liebeslieder Anspielungen auf einzelne Texte und auf ganze Textsorten enthalten. Es tritt jedoch auch die Variante auf, dass die mit den Textsorten verbundene Form nachgeahmt wurde, deren Inhalt jedoch im Widerspruch zu den Darstellungen in den Liebesliedern steht. Diese Figur wird **Parodie** genannt. Die auf Ernsthaftigkeit bedachten Textsorten werden dabei in ein Korpus überführt, das der Belustigung dient. Die Abweichung vom Erwarteten erweckt immer einen belustigenden oder befremdlichen Eindruck, der durch Lachen aufgehoben werden kann.⁸⁰⁹ Die entsprechenden parodistischen Passagen sind demnach der Figur der Komik unterzuordnen. Grundlage für den komischen Effekt ist, dass der Hörer aufgrund seines Bildungshorizontes in der Lage ist, die bewusste Diskrepanz zu erkennen. So muss der Kontrast zwischen dem beschriebenen, teilweise aufgeforderten Verhalten der Liebenden und den in den Lehren geforderten Umgangsregeln dem gebildeten Hörer durch Reflexion witzig vorgekommen sein.⁸¹⁰ Dem treten die mit der Pessimistischen Literatur in Zusammenhang stehenden klagenden Aussagen hinzu. Ein offensichtlicher Unterschied besteht dabei darin, dass der/die Liebende das eigene Herz zum Stillstand ermahnt, während es in einigen Klagen aufgefordert wird, aktiv zu werden. Zudem ist jeweils die Haltung der Klagen über den jetzigen Zustand eine andere. Während das liebende lyrische Ich eine soziale Abstufung begehrt, wird in der Pessimistischen Literatur dieser Zustand beklagt.⁸¹¹

⁸⁰⁷ Für das hier gebrauchte Wort *phr*, das eine zentrale Rolle in Liebesbeschwörungen spielt, s. III. 3 Beschwörungen.

⁸⁰⁸ Zum Fest der Kanalöffnung in Heliopolis s. CORTEGGIANI 1979, 138–141.

⁸⁰⁹ HWRh IV (1998) 1166–1176, hier 1166 f. s. v. Komik, das Komische (M. WINKLER). **Komik** ist nicht einfach zu fassen, zumal lediglich die Texte erhalten sind und Kenntnisse über die Vortragsweise und Intonation unbekannt sind. Zudem können Textabschnitte durchaus subjektiv aufgefasst und interpretiert werden.

⁸¹⁰ Für nähere Ausführungen s. III. 6 Lehren.

⁸¹¹ S. II. 2.2 Pessimistische Literatur.

Das Motiv dieser ersehnten Verwandlung der Liebenden wurde dabei von HERMANN als Diener- und Hirten-Travestie bezeichnet.⁸¹² Einige der hier aufgezählten niederen Berufswünsche stehen dabei konträr zu den Aussagen innerhalb der Lehren, in denen sie als negativ und als nicht erstrebenswert bezeichnet werden. Noch befremdlicher wirkt der Wunsch des Liebsten, sich in ein Objekt zu verwandeln (L55 und L56). Hierin sind Bezüge zu den aus Totenbüchern bekannten Verwandlungssprüchen (Tb 76–88) zu sehen, die die Verwandlung des Verstorbenen in unterschiedliche Formen zum Zweck haben. Diese Transformation dient dazu, den Übergang in das Jenseits zu ermöglichen, bestimmte Mächte und Fähigkeiten zu erlangen sowie sich frei bewegen zu können. Als Einleitung dieser Sprüche dient der Spruch 76, der im Vergleich zum Wunsch der liebenden Frau folgendermaßen lautet:

r3 n hpr m hpr.w nb mrrī.w hpr jm=f

„Spruch, um zu jeder Erscheinungsform zu werden, zu der zu werden gewünscht ist.“ (pLondon BM EA 10477)

vs.

dī[=f]-[jry=j]-hpr.j=j m-{'h.wtj}-<wh'> /

„Er möge veranlassen, dass ich mich in einen Fisch- und Vogelfänger verwandle.“ (L67)

In beiden Texten steht das Wort *hpr* „werden; entstehen u. ä.“ im Mittelpunkt, das die Verwandlung des Verstorbenen und der Liebsten beschreibt. Dabei wird die jeweils gewünschte Formänderung von einer Kraft von außen verursacht. Aufgrund der formalen Parallelen und Unterschiede im Inhalt liegt hier wiederum eine Parodie vor.

Das Gleiche gilt für die Lieder auf oDeM 1650, in denen neue, für dieses Korpus untypische Motive genannt werden, die im Gegensatz zu den sonstigen Aussagen der Liebeslieder stehen. Daneben tauchen charakteristische Motive für die Liebeslieder auf, die aber in ihr Gegenteil gekehrt wurden. Die Lieder auf oDeM 1650 sind damit im Sinne von LANDGRÁFOVÁ als eine Parodie auf die Liebeslieder zu verstehen.⁸¹³ Am deutlichsten wird dies in L86 und L89, von denen das erste Lied mit der typischen Einleitung der Liebeslieder beginnt (*gmi.n=j sn.t*). Die Hinwendung des Mannes an Geb, der als Erdgott auch ein Fruchtbarkeitsgott ist, sowie der beschriebene Bindezauber sind einzigartig in diesem Korpus, muten aber aufgrund ihres Bezugs zur Liebesthematik nicht merkwürdig an. Anders verhält es sich dagegen mit dem fauligen Feld, das der Liebsten gebracht werden soll, und mit dem an Geb gerichteten Wunsch, die Arme der Frau an die Tür festzumachen. Ansonsten umgeben sich die Liebenden mit frischen (*w3d*), gut riechenden Pflanzen. Es wird der Eindruck erweckt, dass die Frau den Eingang mit ihren Händen verschlossen halten soll, wobei diese Aussage in Kontrast zu den in anderen Liebesliedern beschriebenen Versuchen des Mannes steht, die Tür zu öffnen. Das in L89 ausgeführte Motiv der schwangeren Frau (*jwr*) ist sonst ebenfalls nicht belegt. Weiterhin kann die Erwähnung des Haares des Mannes in diesem Lied als Parodie gelten, da sonst das geöffnete Haar der Frau ein mehrmals verwendetes Motiv ist, um vor allem die sexuelle Bereitschaft darzustellen.

⁸¹² HERMANN 1955, 116–124. Die Darstellung der Liebenden als hochrangige Persönlichkeiten bezeichnet HERMANN dementsprechend als Ritter-Travestie (HERMANN 1955, 111–116).

⁸¹³ So bereits LANDGRÁFOVÁ 2008, 74–78.

Des Weiteren kommt eine Parodie der Götterdrohung in den Liebesliedern vor (L17). Die Drohung ist hierbei allerdings nicht an einen Gott, sondern an eine Tür gerichtet, die dem Mann den Zutritt verwehrt. Das damit in Zusammenhang stehende Motiv des Einlasses ist wiederum aus dem Tb 125 bekannt, der sich auf die Idee bezieht, dass der Verstorbene mehrere Pforten öffnen muss, um in das Totenreich zu gelangen. Dabei wird sein Wissen durch spezifische Fragen getestet.⁸¹⁴ Im Liebeslied wird die Episode parodistisch in das Diesseits gerückt, in dem der Mann nicht durch Wissen, sondern durch Bestechung in Form von Opfergaben Eintritt erlangen möchte. Außerdem wirkt das Lied durch die Gegenüberstellung der als übernatürliches Wesen beschriebenen Tür und einem einfachen Handwerker, dessen Fähigkeiten über die Mächte der Tür stehen, komisch. Die Drohung an den Türriegel, bei Nichtöffnung ersetzt zu werden, ist als eine unerwartete Pointe anzusehen und zeigt auf, dass hier ein **Witz** vorliegt.⁸¹⁵

4.5.6 Sonstiges

Neben den bereits aufgeführten Figuren und Stilmitteln sind weitere greifbar, die die Kunstfertigkeit der Liebeslieder beweisen, sowie den Liedern den charakteristischen Ausdruck verleihen. Es lassen sich zwei sarkastische Feststellungen in den Liebesliedern finden. Dazu gehört die Aussage des vor der verschlossenen Tür stehenden Mannes:

grh{.t}-nfr n-p3y=nn-jr.j-3 /

„Eine schöne Nacht für unseren Türhüter! /“ (L17)

Im Unterschied zur im vorherigen Kapitel erwähnten Ironie ist das Gesagte ernst gemeint, da der damit angesprochene Riegel durch die folgenden Opfer tatsächlich einen guten Abend verbringen wird. Durch diese Feststellung werden allerdings die bestehenden Verhältnisse angegriffen, die dem Mann, der an der Stelle des Riegels sein möchte, eine schöne Zeit verwehren. In ähnlicher Weise ist die ausgedrückte Ansicht des liebenden Mädchens zu verstehen, dass ihre Mutter gut darin sei, ihr ungerechterweise vom Ablassen des Geliebten zu raten (L2). Die hier gebrauchte Wortkombination aus *nfr* „gut u. ä.“ und *nf* „Unrecht“ ist ungewöhnlich, da sich die beiden Begriffe inhaltlich komplett ausschließen, hier aber in einem sinnvollen Satz zusammenstehen.⁸¹⁶ Dieser Scheinwiderspruch kann als **Paradoxon** klassifiziert werden. Eine inhaltliche Diskrepanz liegt auch in der Aussage vor, dass die Liebste wie ein Amulett wirkt bzw. Wohlergehen hervorruft, wenn sie von außen eintritt (**k n-bl*). Das Eintreten erfolgt sonst von Dämonen, die damit eine Krankheit im Körper verursachen.⁸¹⁷

⁸¹⁴ In der Form: *nn di=n *k=k hr=n j.n bnš.w n sb3 pn n-js dd.n=k rn=n* „Wir werden nicht zulassen, dass du bei uns eintrittst“, sagen die Pfosten dieses Tores, „es sei denn, du sagst unseren Namen“. „Es ist das Lot, das an seinem rechten Ort ist“ sind eure Namen.“ (pLondon BM EA 10477, § 89 f. Übersetzung nach BACKES, in: TLA)

⁸¹⁵ Der Witz ist eine Unterform des Komischen und durch eine Pointe charakterisiert; vgl. HWRh IX (2009) 1396–1405, hier 1396 s. v. Witz (J. SCHULZ-GROBERT). LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 190 f. sehen im letzten Verspaar von L17 eine ironische Aussage und interpretieren sie folgendermaßen: „i.e. the boy comes too late, and the girl has already been taken.“ Dabei übersetzen sie die Aussage mit futurischer Nuance, wobei man dann eine andere Konstruktion erwarten würde. Hier wird dementsprechend eine andere Deutung angenommen, die nicht mehr ironisch zu verstehen ist: Vielmehr wird der Wunsch des Mannes geäußert, von der Liebsten würdig empfangen zu werden.

⁸¹⁶ *nfr{.t}-mw.t m-hn=j m-{nfj}-<nf> / j:h3c-m33{=st}<=f> / „Gut ist die Mutter darin, mir ungerechterweise anzuordnen: / ,Lasse ab, {sie} <ihn> zu sehen!“*

⁸¹⁷ S. II. 2.4.5 Magisch-medizinische Betrachtungsweise.

Daneben gibt es weitere Paradoxa, die lediglich durch Wortspiele oder Anspielungen geschaffen wurden. Dazu gehört die *mn.t*-Schwalbe, die die Trennung der Liebenden ankündigt (L31), deren Bezeichnung jedoch auf das Verb *mn* „bleiben; fort dauern u. ä.“ hindeutet.⁸¹⁸ Paradox ist zudem die Erkenntnis in L7, dass das Eintreten der Liebsten von außen Genesung herbeiführt, da gerade dieses Eindringen in den Körper eine dämonische Handlung ist, die Krankheit herbeiführt.⁸¹⁹ Des Weiteren kommt ein augenscheinlicher Widerspruch vor, der durch das Wortspiel zwischen *gmh* und *grh* kreiert wird. Der Liebste soll in der Nacht erblickt werden (L6), obwohl die Nacht durch ihre Dunkelheit charakterisiert und als Metapher für Blindheit gebraucht wird.⁸²⁰

Die meisten in Verbindung gebrachten, sich scheinbar widersprechenden Begriffe treten innerhalb von Vergleichen oder innerhalb eines Verses auf, wodurch die inhaltliche Diskrepanz deutlich hervorsticht. Die gegensätzlichen Komponenten „guter Geschmack – schlechter Geschmack“ (L29(2)), „begrenzter Zeitraum – Unendlichkeit“ (L34, L50), „gefährloses Tier – gefährliches Tier“ (L49) und „Erstrangigkeit – Zweitrangigkeit“ (L40, L41) werden miteinander in Beziehung gebracht:

- *ptr=j-š^c.yt-bnj(.wt)*
[st-mj]-ptr-hm3(.t)
 „Wenn ich süße Kuchen sehe,
 ist es wie das Sehen von Salz.“ (L29)
- *šdh.w p3-ndm m-r3=j*
sw-mj-sh.wy n(j)-3pd.w
 „šdh.w-Wein, Süßes in meinem Munde:
 Er ist wie Vogelgalle.“ (L29)
- *bss-n=j wnw.t m-(n)hh*
 „(Bis) in Ewigkeit zieht sich die Stunde für mich hin.“ (L34)
- *jnk-[h3.]tj n-n3y[=j]-jrj(.w) /*
ptr.tw=j-n=w m-sn.nw /
 „Ich bin der erste meinesgleichen, /
 (aber) als Zweiter werde ich von ihnen gesehen. /“ (L40)
- *js-wn-špsj(.t) mj-kd=j /*
jw-bn-n=j-hm.t /
 „Gibt es einen Edlen meinesgleichen, /
 indem ich keine Dienerschaft habe? /“ (L41)
- *gmi.n=j-hntj mj-pnw*
 „Wie eine Maus fand ich den Gierigen.“ (L49)
- *p3-g[r]h jw=k-n=j r-nhh*
 „Oh Nacht, du gehörst mir ewiglich.“ (L50)

Die Kombination zweier nicht zusammengehöriger Wörter tritt wie in L29 auch in der **Synästhese** auf, die sich ferner sowohl in L1 als auch in L42 feststellen lässt. Beide Male werden die

⁸¹⁸ S. II. 4.3.2 Wortspiele.

⁸¹⁹ Für diese Stelle s. II. 4.3.2 Wortspiele.

⁸²⁰ S. III. 1.1 An eine Gottheit.

Worte als süß beschrieben,⁸²¹ wodurch der Klang als ein Geschmackserlebnis dargestellt wird. Durch die Verbindung der zwei Sinneseindrücke erlangt die Beschreibung des Sprechens der Geliebten bzw. des Baumes eine gefühlvolle Note und ihre Eigenschaft, schön reden zu können, wird betont.

Eine Ausdrucksverstärkung wird ebenso durch den **Pleonasmus** *hntš.wj jb m-tḥ.w* „freuen vor Freude“ in L6 erzeugt. Hierbei wird derselbe Sachverhalt durch zwei miteinander verbundene Begriffe ähnlicher Bedeutung, aber unterschiedlicher Wortart ausgedrückt. Es wird somit keine weitere Information gegeben, sondern Redundanz erzeugt.

Wörter annähernd gleicher Bedeutung treten als **Synonyme** gehäuft in den Liebesliedern auf: Sie verhindern Wiederholungen und erzeugen Variation. Es treten bspw. *ptr=k* und *m33=k* an gleicher Position innerhalb eines Verspaares auf und unterstützen nicht nur den Parallelismus, sondern beugen auch Monotonie vor.⁸²² Vor allem der synonyme Gebrauch von Suffix- und Possessivpronomina sowie die Verwendung von *jb* und *h3.tj* kommen zahlreich vor, wobei sich kein spezifischer Grund für die Wahl feststellen lässt.⁸²³

Vorrangig können Synonyme wie *m33* und *ptr* mit unterschiedlichen Zeitstufen oder bestimmten Textregistern in Zusammenhang gebracht werden. Hierzu zählt die Phrase *m33 nfr*, die niemals mit *ptr* gebildet wird und in Hymnen die Epiphanie eines Gottes beschreibt. Im Hinblick auf den Textaufbau spielen vor allem für L6 und L49 Begriffe eine immense Rolle, die eine inhaltliche Gemeinsamkeit haben. Während sie in L6 die Handlung des Gehens beschreiben, beziehen sie sich in L49 auf das Element Wasser.⁸²⁴ Ihre exakte Abgrenzung zueinander erfordert eine ausführliche Analyse, die hier nicht gebracht werden kann. Der semantische Unterschied ist in diesen Liedern allerdings von weniger Gewicht, da die Lexeme alle auf das zuerst genannte *sw3* bzw. *jtr.w* Bezug nehmen. Diese beiden Begriffe divergieren zwar im Bedeutungsspektrum voneinander, dennoch können sie als Synonyme aufgefasst werden,⁸²⁵ da die Lexeme durch den Hauptbegriff ersetzt werden könnten und der Text dennoch verständlich ist.⁸²⁶

Eine Wiederholung der Aussage durch die Wahl unterschiedlicher Begriffe wird auch durch die **Paraphrase** erreicht, bei der es sich um eine zusätzliche erklärende Umschreibung des bereits Gesagten handelt. Vor allem die erneute Aufnahme des zuvor geäußerten Gedankengangs durch die aus Wissenstexten (z. B. Totenbücher, Ritualtexte) bekannte Phrase *k3-dd* „anderes

⁸²¹ L1: *bnj-sp.t(j)=st (hr)-mdwi.{w}t / „Lieblich sind ihre redenden Lippen. /“* und L42: *jr-n3-d(d).w-[pri] m-r3=st / stf n(.j)-bj.t / „Was die Worte angeht, die aus ihrem Mund kamen, / Honigtropfen (sind sie). /“*
Ähnlichkeiten lassen sich hierbei zu pAnastasi I finden. Hier werden die schlechten Worte des Adressaten mit einer Mischung aus *šdh*-Wein und *p3wr* verglichen: *bn {dp.t} <tp.t-r3>=k [bnr] [...] jti[.n=k] šdh.w 3bh hr p3wr* (oDeM 1624, x+4-7), „Deine {Schiffe} >Äußerungen> sind nicht [süß]. [...] Wenn du *šdh*-Wein, gemischt mit *p3wr*-Wein genommen hast.“

⁸²² L44: *hrw-nfr p3y=j-ptr=k / sn ḥsy(.t)-ʿ3(.t) p3-m33=k / „Ein schöner Tag ist mein Dich-Sehen. / Oh Liebster – eine große Gunst ist das Dich-Anblicken. /“*

⁸²³ S. II. 2.5 Herz.

⁸²⁴ L49: *jtr.w – Nwn – mw – nw.yt – mr.w – n.t*. Deutlich wird hierbei, dass mit den Phonemen *n* und *m* gespielt wird, worauf die Auswahl der Begriffe beruht. *jtr.w* steht aus phonologischer Sicht gesondert, sodass nicht nur durch die führende Stellung der Fokus auf dieses Wort gelegt wird. L6: *sw3i – hr w3.t – sni – tḥi*.

⁸²⁵ Wie in HWRh IX (2009) 379–383, hier 379 s. v. Synonymie (H. REHBOCK) aufgezeigt wird, bilden zwei Wörter mit begrifflicher identischer Bedeutung, die zudem der gleichen Region, Gruppe, dem gleichen Sprachregister etc. zugeordnet werden können, eine Seltenheit im Sprachsystem.

⁸²⁶ Bei den beiden in L49 auftretenden Begriffen *dpwy* „Krokodil“ und *hntj* „Krokodilsdämon“ handelt es sich im Vergleich dazu nicht um Synonyme, da beide eine grundlegend andere semantische Bedeutung haben, die für den weiteren Textverlauf entscheidend ist. Das Tier wird zum Dämon, den die Geliebte durch ihren Wasserzauber bändigt, sodass der Mann gefahrlos an das andere Ufer gelangen kann.

Sagen/Variante“ zeigt, dass es sich bei der Figur um ein Mittel des Textverständnisses handelt und der Vermeidung von Mehrdeutigkeit dient:

*h3b=f-n[=j] {wpw.t}-<wpw.tj>
 3s{=j}-rd.wj m-^ck.t hr-pri.t
 r-dd-n=j^cd3{.t}=f-wj
 k3-dd gmi{.t}=f{=k}-k.tt*

„*Er sandte mir einen Boten,
 schnell an beiden Füßen beim Herein- und Heraustreten,
 um mir zu sagen: ‚Er hat mich betrogen.
 Anders gesagt: Er fand eine Andere.‘“ (L32)*

und

*{sw}-<st>-(hr)-jni.t{j}-<n>=s[t] [g3y] [n.j]-r[r]m[.t] h[...]
 jw=f-n-dr.t=s hnm=st
 m-k3-dd {sw}-<st>-(hr)-jni(.t)-n=j jnw n-h^c.t=st-nb.t*

*Sie bringt ihr eine Schale Mandragora [...],
 die in ihrer Hand ist, damit sie sich freut.
 Anders gesagt: Sie bringt mir das Aussehen ihres ganzen Körpers zum Vorschein.“ (L53)*

Gerade im Hinblick auf den sonstigen Ton der Liebeslieder sind diese beiden Paraphrasen sehr auffällig, da sie verdeutlichen, anstatt zu verschleiern. In diesem Sinne können die beiden Belege als Stilbruch gesehen werden. Zudem haben sie die Funktion, die Aussage in den Mittelpunkt zu rücken und zu betonen, wie dies besonders in den anderen Belegen dieser Figur deutlich wird:

- *w^c{.t}-sn.t nn-sn.nw=s /
 {r}-nfr(.t)-Ø <r>-hr-nb.wt /
 „Einzig(artig) ist die Liebste ohne ihresgleichen /
 schöner als jedefrau! /“ (L1)*
- *hr-ms=k-{sw}-<tw> <r>-wsh(.t) sn.t /
 w^c.tj nn-ky /
 „Du sollst dich doch auf den Hof der Liebsten begeben, /
 indem sie alleine, ohne einen anderen ist. /“ (L12)*
- *jnk-h3p.w-h.t r-tm-dd-m33=j [/]
 nn²-[jw=j]-r-dd-mdw /
 „Ich bin eine, die diskret ist und nicht sagt, was sie gesehen hat.
 Nicht werde ich ein Wort sagen! /“ (L42)*

In den hier aufgeführten Passagen werden die relevanten Angaben – die Einzigartigkeit der Geliebten, die Gelegenheit des ungestörten Zusammenseins und die Verschwiegenheit über das Schäferstündchen – noch einmal wiederholt und damit hervorgehoben.

Ferner ist die **Personifikation** und das *Pars pro toto* zu nennen, die in diesem Korpus hervorstechen. An wenigen Stellen kann das Herz, das handelnd und mit der liebenden Person agiert, als personifiziert aufgefasst werden, was durch die Verwendung des Artikels und des Possessivpronomens deutlich wird.⁸²⁷ Während diese Personifikation geschaffen wurde, um den Antrieb der Liebenden darzustellen, haben andere die Funktion, den Grund für die Trennung zu

⁸²⁷ S. dazu ausführlicher II. 2.5 Herz.

verdeutlichen. Dafür wird in L74 die zu Ende gehende Nacht mit menschlichen Tätigkeiten in Verbindung gebracht und in L31 der Schwalbe die Fähigkeit des Sprechens zugeschrieben.⁸²⁸ Ebenfalls können die Bäume in den „Baumgartenliedern“ sprechen (L40–L42), wobei ihnen die Aufgabe zukommt, die Liebenden in ihrem Begehren als Mitwissende um die Liebe zu unterstützen.

Daneben kann das Herz in vielen Passagen für die gesamte Person stehen,⁸²⁹ wie bspw. im folgenden Textabschnitt von L8 zu erkennen ist:

spr.n=f r-pr n(.j)-sn.t
jry-jb=f thh.w(t)

„Nachdem er das Haus der Liebsten erreicht,
jubelt sein Herz (= juble ich).“

An anderen Stellen ist durchaus die Rede davon, dass die Person in Freude ausbricht.⁸³⁰ Das Stilmittel *Pars pro toto* kann auch für andere Passagen angenommen werden, in denen das Herz als Subjekt auftritt. So u. a. in L33:

jb=j (hr)-sh3-mrw.t=k

„Mein Herz gedachte (= ich gedachte) der Liebe zu dir.“

Eine ähnliche Aussage in L4 zeigt, dass das Herz und die Person gleichwertig sind:

dr-sh3=j-mrw.t=k /

„Sooft ich an die Liebe zu dir denke. /“

Zudem wurde das Gefühl *mrw.t* „Liebe“ als ein wesentlicher, die Liebe ausmachender Aspekt verwendet, um auf die Person als Ganzes einzugehen. Dafür können exemplarisch die Passagen in L25 und L27 herangezogen werden, die einen solchen Zusammenhang belegen:

jt=k-h3.tj=j r-Jwn.w-R^c

„Du hast mein Herz nach Heliopolis-des-Re genommen.“ (L25)

vgl.

(j)tt{.t}-(w)j mrw.t=k

„Die Liebe zu dir hat mich ergriffen.“ (L27)

Als letztes kann in diese Kategorie ein Beleg aus L4 angeführt werden, der die Beobachtung der Liebenden durch Dritte thematisiert, indem das Kommen der Augen genannt wird:

hmsi kb jwi-n=k sn{.t} /
jr.<w>t-knw m-mjt.t /

„Verweile! Sei ruhig! Es wird der Liebste zu dir kommen /
(und) die Augen Vieler ebenso. /“

⁸²⁸ Hierbei ist es explizit die Stimme des Vogels, die spricht.

⁸²⁹ TORO RUEDA 2003, 121 spricht von Metonymie. Dabei handelt es sich jedoch um ein Stilmittel, bei dem ein Wort durch einen verwandten Begriff ersetzt wird. Das Herz ist in der ägyptischen Sichtweise eine Personenkonstituente und damit Teil einer Person, sodass hier eher das Stilmittel *Pars pro toto* vorliegt.

⁸³⁰ Z. B. L5: *h^{cc}{.wt}.kwj hntš.kwj wr.kwj /* „Ich war jubelnd, ich war erfreut, ich fühlte mich erhaben /“ oder L52: *hntš.kwj n- h(n)k.t* „Ich bin erfreut (auch) ohne Bier.“

Eine mehrmals in diesem Korpus vorkommende Person ist Mehy, bei der es sich um eine bei den Zeitgenossen der Liebeslieder bekannte Gestalt gehandelt haben muss, mit der ein spezifisches Verhalten, ein bestimmter Status o. Ä. verbunden wurde. Nur damit erklärt sich das Auftreten dieser Figur in diesem Kontext, die der Figur **Eponomasie** zugeordnet werden kann. Die Art der Namensschreibung mit Kartusche (L64, L66, L69) in Verbindung mit der Segensformel ḥnh wd3 snb (L66) zeigt, dass Mehy eine elitäre Persönlichkeit war. Sein genaues Pendant ist ungewiss, doch ist vor allem die Tatsache, in ihm einen Mann mit einem hohen Status zu sehen, dem andere Männer zu folgen hatten (L3), von Bedeutung. Die Darstellung Mehys auf einem Pferdewagen in L3 sowie sein Aufenthalt in einem Tjaret-Schiff in L66 weisen in Kombination mit diversem Vokabular aus dem Militärbereich darauf hin, dass Mehy eine Führungspersönlichkeit des Militärs war.⁸³¹

Eine Besonderheit der Liebeslieder ist zudem die Verschleierung des sexuellen Untertons durch unsichere grammatikalische Bezüge. Dazu zählen L15 und L21, in denen das Bezugsobjekt des Suffixpronomens =fj jeweils nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann, wodurch sich der Deutungsspielraum vergrößert. Diese Ungewissheit macht sich in den verschiedenen Interpretationen gleicher Stellen deutlich. So verstehen u. a. LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ in diesem Pronomen in L15 eine Andeutung des Penis des Mannes, während hier eine Verknüpfung zur vorhergenannten Lende der Frau angenommen wird.⁸³² In L21 kann sich das Pronomen dagegen auf die zuvor genannten Nomen *sn* oder d3d3 beziehen. Auch wenn bereits durch die Zusammenstellung dieser beiden Begriffe das eigentliche Begehren der Frau sichtbar wird, ist durch den unsicheren Bezug des Pronomens die direkte Benennung des sexuellen Wunsches umgangen worden. Es wird davon ausgegangen, dass der Bezug mit Absicht mehrdeutig geschaffen wurde, sodass von einer rhetorischen Figur gesprochen werden kann, für die es m. E. bisher keine Bezeichnung gibt. Diese Figur wurde nicht nur angewendet, um Sexuelles zu verschleiern, sondern auch um die Gottähnlichkeit der geliebten Person nicht direkt zu benennen. So kann sich in L5 die Ansprache ḥnw.t „Herrin“ sowohl auf die Göttin Hathor als auch auf die *sn.t* beziehen:

$\text{smi=j-n=s sdm=st-spr.w=j /}$
 wd=st-n=j ḥnw.t /

„Ich berichtete ihr, damit sie meine Bitten erhört /
 (und) damit sie mir die Herrin anbefiehlt. /“

oder

„Ich berichtete ihr, damit sie meine Bitten erhört /
 (und) damit die Herrin sie mir anbefiehlt. /“

⁸³¹ So ähnlich bereits HELCK 1988, 143–148, der in Mehy explizit den vorgesehenen Nachfolger von Sethos I. sah, der ein hohes militärisches Amt begleitete. LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 107 finden diese Deutung Mehys jedoch sehr unwahrscheinlich und plädieren dazu, ihn als eine Gottheit für Liebesangelegenheiten aufzufassen. Ausschlaggebend sind ihrer Meinung nach die textinternen Anmerkungen, dass die Liebenden Mehy opfern (L64), der eine Entourage von Geliebten hat (L3). Diese Geliebten sind mit dem Phallus determiniert. L64 ist jedoch fragmentarisch und das Wort für „Opfer“ kommt nicht vor. Auch das Wort *mry.w* spricht m. E. nicht gegen eine Deutung als Pharao (s. II. 4.4 Grafische Figuren). Nicht bekannt ist natürlich, ob gerade jener historische Mehy durch eine Liebschaft etc. bekannt war und deswegen Eingang in die Liebeslieder fand.

⁸³² LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 169. S. die Übersetzung und den Kommentar dieses Liedes.

Lediglich bei Betrachtung der Determinierung wird deutlich, dass die Liebste und nicht die zuvor angerufene Göttin gemeint ist.⁸³³ Für den Hörer bleibt jedoch die Unsicherheit, wenn die Auflösung nicht durch Mimik und Gestik geschah.

Daneben wird in L12 nicht eindeutig herausgestellt, ob sich der beschriebene berauschende Geruch auf die Geliebte oder Hathor bezieht. Ein weiterer, allerdings komplexerer Beleg liegt in L19 vor, in dem der Liebste aufgefordert wird, schnell zur liebenden Frau zu kommen:

[*hnr-n=j*]-*shs*{.t}=k r-m33-sn.t=k
mj-ssm.{w}t *hr-pg3*
mj-bjk-[*hi.w hr*]-n3y=f-d.wt
jw-di-t3-p.t mrw.t=st
mj-w3i n-h3 [...] =f
mj-htj(.t) n-bjk

„Oh, dass du doch herbeieilst, um deine Liebste zu sehen,
 wie ein Pferd auf dem Schlachtfeld,
 wie ein Falke, der sich über seine Marsche erhebt,
 nachdem der Himmel die Liebe zu ihm/ihr gegeben hat,
 wie das sich Entfernen eines Pfeiles [...]]
 wie der Flug eines Falken.“

Unklar ist, ob sich das im eingerückten und damit hervorgehobenen Vers auftretende Pronomen =st auf den Himmel bezieht und damit den Grund für das zuvor erwähnte rasante Emporheben des Falkens gibt, oder das Pronomen die im ersten Vers auftretende sn.t wieder aufgreift. Im zweiten Fall ist dann der Himmel als Bezeichnung der Göttin Hathor und der Falke, ein Symbol des Königs, als ein Bild für den elitären Liebsten zu verstehen.

Daneben kann L22 genannt werden, in dem wiederum für das Pronomen =st zwei Bezugswörter infrage kommen. Sowohl die Stadt Memphis als auch die Liebste müssen in Erwägung gezogen werden und geben dem Liebeslied eine doppelte Deutungsmöglichkeit. Das Lied mutet zunächst wie ein Hymnus auf die Stadt an, ist jedoch als Hymnus an die Frau zu verstehen, deren Glieder auch in anderen Liebesliedern metaphorisch mit Begriffen aus dem architektonischen und landschaftlichen Bereich beschrieben werden.⁸³⁴

Zuletzt ist auf L27 hinzuweisen, in dem das Pronomen =st sowohl für die Liebe, als auch für den Köder stehen kann:

hrw-p3-gb.w hr-sbh.t
mh.w m-t3y=f-w^cwy(.t)
t3y=k-mrw.t{j} (*hr*)-*shtht=j bw-rh=j-sfh.t=st*
jw=j-r-(j)tt-n3y=j-sn.w

„Die Stimme der Gans schreit,
 wenn sie ihren Köder gepackt hat.
 Deine Liebe treibt mich zurück. Nicht weiß ich ihn/sie zu lösen.
 Ich werde meine Netze aufmachen.“

Durch diesen rhetorischen Kniff wird das Thema des Vogelfangs als metaphorisches Bild für die Liebesverbundenheit noch einmal explizit herausgestellt, da *mrw.t* und der Köder, als Wortspiel zu *w^cj* „Einsamkeit“, in dem Pronomen zusammengefasst werden.

⁸³³ Für die hiesige Annahme s. II. 4.4 Grafische Figuren.

⁸³⁴ S. III. 1.3 An eine Stadt/Gebet bzgl. des Erreichens einer Stadt.

Viele der zuvor betrachteten semantischen Figuren zeigen, dass sich die Liebeslieder vor allem durch das uneigentliche Sprechen auszeichnen, indem das Gesagte nicht das Gemeinte ist, sondern einen tieferen, zu entschlüsselnden Sinn hat. Diese indirekten Aussagen wurden verwendet, um eine deftige Sprache zu vermeiden und Abstraktes zu verdeutlichen. Die gleiche Funktion hat auch die **Periphrase**, bei der es sich um eine Umschreibung einer Sache, einer Person oder eines Begriffs durch die damit verbundenen Merkmale, Tätigkeiten oder Wirkungen handelt. Das indirekte Sprechen wurde verwendet, um die Nacktheit der Frau darzustellen, die eine Anspielung auf die sexuelle Liebesbereitschaft ist. Daneben steht sie in Kontrast zu den ansonsten elitär herausgeputzten Liebenden und macht deutlich, dass die Frau sich nicht den Werten entsprechend verhalten kann:

- *bw-dd=f-tʒy=j-mss /*
„Nicht lässt es mich ein mss-Gewand anlegen.“ (L4)
- *sw-(hr)-jni(.t)-jnw n-drw.w=j /*
jw-kʒi=f r-wsh.t=f /
„Er brachte das Aussehen meiner Lende (zum Vorschein), /
indem sie sehr weit ist.“ (L15)
- *jb=j r-hʒi(.t) r-wʳb=j m-bʒh=k*
„Mein Herz sehnt sich danach, hinabzusteigen, um mich vor dir zu waschen.“ (L48)
- *{sw}-<st>-(hr)-jni.t-n=j jnw n-hʳ.t=st-nb.t*
„Sie bringt mir das Aussehen ihres ganzen Körpers (zum Vorschein).“ (L53)
- *sky=j-hʳ.t=j m-pʒy=st-nfr.w*
f[di]=st-hr=st (m)-jm
„Ich würde meinen Leib an ihrem nfr.w-Stoff abwischen,
den sie dort von sich riss.“ (L54)

In L4 werden die Auswirkungen des Liebesleids dargestellt und die liebende Frau im Zusammenhang mit anderen Periphrasen als ungepflegt und gar tierisch ausgezeichnet. Dies ist ein Zeichen dafür, dass die Frau ihren Gefühlen folgt und sich nicht mehr im Griff hat. In gleicher Weise sind die Belege zu deuten, in denen von der Unfähigkeit der Frau berichtet wird, ihre Haare fertig zu frisieren, wodurch sie unkultiviert wirkt.⁸³⁵

Die Nacktheit der Frau kann zum sexuellen Begehren des Mannes führen (L54), wobei der gelöste Stoff als Ersatzobjekt für den körperlichen Kontakt dient. Die anderen Belege, insbesondere das Zeigen der Haut als Umschreibung für das Präsentieren der nackten Haut, zielen dagegen auf die sexuelle Bereitschaft der Frau ab.⁸³⁶

Daneben gibt es eine Periphrase, die sich auf die Jugendlichkeit der Frau bezieht:

jr-sn.t kʒi.t n-hʳ.t [...]

„Was die Liebste anbetrifft, die von hohem Körper(bau) ist [...]“ (L82)

Diese Stelle kann in Bezug zu einer Aussage in pLansing, rt., VII.8 gesetzt werden, in dem der Lehrer dem jugendlichen Schüler empfiehlt, Schreiber zu werden:

⁸³⁵ Für die geöffneten Haare als Symbol für sexuelles Begehren s. II. 4.5.2 Symbole.

⁸³⁶ Eine durch *jn.n=s hʒi s(j) m hbs.w* beschriebene entblößte Frau kommt in der Hirtengeschichte vor (pBerlin P. 3024, x+24 f.). Der sexuelle Unterton ist durch die Umgebung, eine Sumpflandschaft, und durch die geöffneten Haare gesichert.

p3-wn mn ks n r(m)t.w jm=k /
[t]w=k k3j.tj šm^c.tj /

„Denn nicht gibt es einen ausgewachsenen Knochen in dir. /
 Du bist hoch und schmal. /“

Deutlich wird hier, dass ein gerader, nicht krummer Rücken zur Darstellung des noch geringen Alters gebraucht wurde. Zudem kann die Stelle auch als Anspielung auf den elitären Status der Frau gedeutet werden.⁸³⁷

Daneben sind vereinzelt Objekte paraphrasiert, mit denen die Liebenden in Bezug gesetzt werden. Dazu gehört der Spiegel, dessen Eigenschaften hervorgehoben werden, Besitz der Liebsten zu sein und Anteil an ihrem Leben zu haben (L56):

j:jri.{w}(t)-^ch^c.w=st

„der, der ihre Lebenszeit verbringt“

Diese Periphrase macht den Grund für das in diesem Lied ausgedrückte Begehren des Mannes, der Liebsten als Spiegel zu dienen, verständlich.

4.6 Pragmatische Figuren

Die pragmatischen Figuren betreffen die in den Texten realisierte Sprechhaltung und beziehen sich nicht nur auf den Kontext, sondern auch auf die Kommunikations- bzw. Sprechsituation. Dazu zählen **rhetorische Fragen**, die nicht auf einen Informationsgewinn ausgelegt sind, sondern die Antwort bereits in der Frage enthalten: Es wird nichts infrage gestellt, sondern eine Behauptung in die Form einer Frage gehüllt. Das Ziel dieser Figur besteht darin, das Gegenüber in Richtung der eigenen Meinung zu manipulieren und durch das Hervorrufen von Gefühlen zur Meinungsbildung anzuregen.

Es gibt in der ägyptischen Forschung verschiedene Studien darüber, ob die Syntax eine rhetorische Frage kennzeichnet. Das Fazit von SWEENEY, die sich auf die Arbeiten von SILVERMAN⁸³⁸ und JUNGE⁸³⁹ zur Struktur der Satzfragen im Alt- und Mittelägyptischen stützt, fällt jedoch negativ aus:

„I don't think we can say anything about the syntax of rhetorical questions. I suspect that the syntactic form of rhetorical questions is dictated not by their force as speech acts but by their verbal and non-verbal constituents.“⁸⁴⁰

Die gleiche Aussage lässt sich auch für die Belege aus diesem Korpus machen, da verschiedene Fragetypen auftreten. Neben der Markierung der Frage mithilfe von unterschiedlichen Fragepartikeln lassen sich auch Fragen finden, die lediglich durch ihre Intonation als solche gekennzeichnet worden sein mussten. Die rhetorische Frage bildet damit keinen eigenen Fragesatztyp, sondern kann je nach Kontext aus verschiedenen Fragesatztypen gebildet werden. Ausschlaggebend für die Bewertung als rhetorische Frage ist die Besonderheit dieses Stilmittels, dass eine

⁸³⁷ S. dazu II. 2.4.1 Physische Beschreibung.

⁸³⁸ SILVERMAN 1980.

⁸³⁹ JUNGE 1983, 546–559.

⁸⁴⁰ SWEENEY 1991, 331.

Beantwortung der Frage nicht nötig ist, da sie aufgrund der Frage selbst gegeben wird, indem das Gegenteil des eigentlich Gemeinten durch die Frage behauptet wird.⁸⁴¹

Dieses Stilmittel kommt in den Liebesliedern häufig vor und dient dazu, Verzweiflung des lyrischen Ichs auszudrücken, sowie Mitleid beim Hörer für diese Person hervorzurufen. Dies wird bspw. in L27 deutlich, in dem die liebende Frau aufgrund ihrer Sehnsucht nach dem Liebsten dem Vogelfang nicht nachgehen kann. Sie fragt daher, welchen Grund sie ihrer Mutter für die fehlenden gefangenen Vögel nennen soll. Verstärkt wird ihr Konflikt dadurch, dass sie auf diese Frage wiederum eine Antwort in Frageform formuliert:

*jh-k3=j n-mw.t{t}<=j>
šmi.t=j-r=st tnw-hrw
jw=j-3tp.kwj m-gry.w
bw-grg<=j>-ph3{.t} m-p3-hrw{=j}*

„Was sage ich meiner Mutter,
zu der ich jeden Tag gehe,
beladen bin mit gry-Vögeln?
,Nicht konnte ich die Vogelfalle heute aufstellen!‘?“ (L27)

Durch die Verwendung der beiden Fragen, die ungefähr die Hälfte des Liedumfangs ausmachen, wird auf textinterner Ebene die Unmöglichkeit ausgedrückt, der Mutter die Wahrheit vom unterlassenen Vogelfang zu erzählen, wodurch sie womöglich von der Liebe erfahren würde. Der Hörer des vorgetragenen Lieds wird dagegen durch das Offenlassen des richtigen Vorgehens mit der Entscheidung konfrontiert, ob die Liebe eine Vernachlässigung der Arbeit rechtfertigt, was wiederum den sozialen Normen widersprechen würde. Die Formulierungsweise, das vorgespielte Nichtwissen, die Offenheit des Sachverhalts und die ausgedrückte Erregung führen jedoch dazu, dass das Publikum sich auf die Seite des verliebten lyrischen Ichs stellt.

Mitgefühl für diese Person wird beim Publikum ebenso durch die in L30 und L45 gemachten rhetorischen Fragen erzeugt, wodurch die Zuhörerschaft in Richtung der gewünschten Antwort gelenkt wird. Hier erscheint die Liebessehnsucht als krankhafter Zustand, unter dem das lyrische Ich leidet, und den nur der Geliebte zu beenden vermag:

- *tw=j-mj-n.tj-m-p3y{=j}=st-js{.t=j}
hr-bn-ntk-p3-snb^cnh
„Ich bin wie die, die in ihrem Grab ist.
Aber bist du nicht die Gesundheit und das Leben?“ (L30)*
- *njm-jri.t-{w3i}-<w3.t> hr-mh3-n-jb{=k}=j
wpw-t3y=k-mrw.t
„Was ist in der Lage, mir gewogen zu sein
außer deiner Liebe?“ (L45)*

Die anderen rhetorischen Fragen lösen weniger Betroffenheit beim Zuhörer aus, produzieren aber dennoch eine Antwort in seinem Bewusstsein und sind ironisch zu verstehen. In ihnen wird textintern der Unwille des liebenden lyrischen Ichs über das Verhalten des Gegenübers ausgedrückt. Diese Fragen richten sich an die zu Ende gehende Nacht (L74), die als Störfaktor für das Zusammensein angesehen wird und eine bevorstehende Trennung ankündigt. In L16 wird dagegen der Unmut des liebenden Mannes über die abweisende Geliebte kundgetan. Der Eindruck von Hilflosigkeit und Verzweiflung des lyrischen Ichs wird ebenfalls hier deutlich, wenn auch in gemilderter Form als in den vorherigen Fragen. Der tadelnde Ton, der in diesen Fragen

⁸⁴¹ Definition nach SCHWITALLA 1984, 132–134.

mitschwingt, kommt zudem in L41 zum Ausdruck. Der Baum klagt nicht nur über seine momentane Stellung, sondern beschuldigt die Frau, von deren Versorgung sein Gedeihen abhängig ist, sich nicht gebührend um ihn zu kümmern:

- *jr-p³-j:jri{.t}=st-r=j sn.t /
jst jw=j-(r)-gr-n=s /
„Was das anbetrifft, was sie mir, die Liebste, antat: /
Soll ich ihretwegen schweigen? /“ (L16)*
- *js-wn-špsj(.t) mj-kd=j /
jw-bn-n=j-ħm.t /
„Gibt es einen Edlen meinesgleichen, /
indem ich keine Dienerschaft habe? /“ (L41)*
- *p³-grħ (j)n-tw=tw m-šmi.t (r)-jsk³
„Oh Nacht! Geht man, um zu stören?“ (L74)*

Die restlichen rhetorischen Fragen sind dadurch gekennzeichnet, dass sie Ketten bilden und spöttisch gemeint sind (L18, L60 und L74).⁸⁴² Zugleich wird die innere Lage des lyrischen Ichs erkennbar: Es begehrt eine Antwort und erhofft sich eine Veränderung des Verhaltens des Gegenübers, indem es dessen Handlung bloßstellt. In L18 wird der Mann mit Aussagen in Form von rhetorischen Fragen konfrontiert, die ihn als einen gegen die sozialen Vorgaben Handelnden darstellen. Bei Bejahung dieser Fragen würde er fehlende Selbstbeherrschung zugeben, die seinem Ansehen schaden würde. Eine Negierung ist somit notwendig:

*jn-jw-j:šmi=k šħ³{=j}.n=k-wnm.w
jn-jw-ntk sj n-ħ.t=f
jn[-jw]-[j:šmi=k] ħr-ħbs.w
jnk-nb(.t)-jfd
jn-jw-j:šmi{.t}=k ħr-ħ(n)k.t
[...]
„Gehst du, nachdem du dich der Speisen erinnert hast?
Bist du ein Mann seines Leibes?
Gehst du wegen der Kleider?
Ich bin (doch) die Herrin des Lakens.
Gehst du wegen des Bieres?
[...]" (L18)*

In L60 wendet sich die Frau an den Geliebten, der sie verlassen hat, und nennt scheinheilige Gründe für sein Verhalten. Sie listet bspw. die Möglichkeit auf, dass er tot sei (*[jn-]jw m(w)t=k ċnh=k* „Bist du gestorben? Lebst du?“). Dadurch, dass sie sich mit dieser Frage an ihn wendet, macht sie deren zu verneinende Beantwortung verständlich und zieht die Zurückhaltung des Mannes, der ihr eine Antwort schuldig ist, ins Lächerliche. In L74 dagegen richtet sich die Anschuldigung, wie bereits oben aufgezeigt, an die Nacht, die durch Personifikation mit Aufgaben in Verbindung gebracht wird, denen bei Tagesanbruch nachzugehen ist:

*js-ntk-w^cb
ntk-ħm-nṯr
ntk-f³.y-mhn.w
„Bist du ein w^cb-Priester?"*

⁸⁴² Im „Beredten Bauern“ treten zudem rhetorische Fragen auf, die ironisch zu verstehen sind: *jn-jw jws.w nnm=f jn jw mh³.t ħr rdī.t ħr gs jn jw r=f Dħw.tj sfn=f* „Weicht die Handwaage ab? Neigt die (Stand)waage zur Seite? Ist Thot denn etwa milde?“ (pBerlin P 3023 + pAmherst I, 179–181); nach DILS, in: TLA.

*Bist du ein hm-ntr-Priester?
Bist du ein Milchkrugträger?“ (L74)*

Bei Betrachtung der rhetorischen Fragen ergibt sich, dass die Fragen so strukturiert sind, dass sie einen Antwortsatz auslösen, der die Negation der Frage ist. Gerade hierin besteht die Besonderheit dieser Stilfigur, wodurch dem Angesprochenen die Antwort auferlegt wird. So zum Beispiel:

- F.: „*Aber: ,Nicht bist du die Gesundheit und das Leben? ‘‘ (L30)*
A.: „*Ja, du bist die G. und das L. ‘‘*
- F.: „*Gibt es einen Edlen meinesgleichen, /
indem ich keine Dienerschaft habe? /‘‘ (L41)*
A.: „*Nein, es gibt keinen weiteren Edlen ohne Dienerschaft. ‘‘*
- F.: „*Was ist in der Lage, mir gewogen zu sein
außer deiner Liebe?‘‘ (L45)*
- A.: „*Nichts ist in der Lage dazu. ‘‘*

In L45 besteht die Antwort ebenso in der Negierung des Aussageinhalts der Frage, da nichts und niemand dem Herzen außer der Liebe gewogen sein kann.

Im Korpus der Liebeslieder treten des Weiteren Fragen auf, die genauso Unmut und Verzweiflung ausdrücken, sowie nicht den Zweck verfolgen, neue Informationen zu bekommen, da ihre Antwort für den Rezipienten aufgrund des Kontextes offensichtlich ist. Da sich jedoch die Antwort nicht von sich aus ergibt, sind sie nicht als rhetorische Fragen zu bewerten. Sie werden im Unterschied zu den oben betrachteten rhetorischen Fragen mit dem Fragepronomen *jh* oder der Partikel *hr-jh* gebildet. Diese Fragengruppe ist gleichfalls als rhetorisch zu betrachten, da sie Ungesagtes lediglich andeutet, Gefühlsregungen widerspiegelt, den Rezipienten in die Handlung einbezieht und zum Nachdenken anregt:

- *wstn=k-{mhj}-<Mhy> hr-jh /
„Warum erlaubst du dir (= Herz), an Mehy ungehindert vorbeizugehen? /‘‘ (L3)*
- *j(n)-jri=k-hn hr-jh /
„Weshalb handelst du (= Herz) rebellisch? /‘‘ (L4)*
- Für Textstelle in L27 s. o.
- *jh-w3.t{=j}<=t>
„Was hast du (= die den Tag ankündigende Schwalbe) vor?‘‘ (L31)*
- *{sw}-<st>-hr-g3g3 n-hr{=j}=f jh-r=f
„Sie blickte sein Gesicht staunend an. Was ist mit ihm (= der die Trennung hervorgerufene Geliebte) los?‘‘ (L32)*

Insgesamt fällt auf, dass einige der in den Liebesliedern auftretenden Fragen (L16, L27, L32, L41) nicht an das textinterne Gegenüber gerichtet, sondern vom lyrischen Ich innerhalb eines Monologs an sich selbst gestellt sind. Hier trifft die Beobachtung von SWEENEY zu, dass Fragen mit der 1. Pers. als Subjekt zu einer negativen Antwort neigen.⁸⁴³ In L16 folgt der zu verneinenden Frage, ob der Mann über das begangene Unrecht der Frau schweigen soll, das Resultat, indem er davon berichtet. Die Frage von L41 zielt gerade darauf ab, dass der sprechende Baum der Edelste sei und so zu behandeln ist.

⁸⁴³ SWEENEY 1991, 330, n. 85.

Durch die an sich selbst gerichtete Frage, die der Figur **Dialogismus** entspricht, werden die Überlegungen und der damit ausgedrückte Zweifel des lyrischen Ichs zum Ausdruck gebracht. Gleichzeitig wird aber auch eine Kommunikation mit dem Publikum gesucht und um dessen Rat gebeten. L32 bildet dagegen eine Besonderheit, da hier nicht das zuvor auftretende lyrische Ich spricht, sondern ein Wechsel zu einem Sprecher erfolgt, der außerhalb der Beziehung steht und die Frage stellt. Dabei wendet er sich nicht an eine Person im Text, sondern spricht nur über den geliebten Mann. Aufgrund dessen wird der Eindruck erweckt, dass das Publikum hier direkt gefragt wird, während die anderen Fragen die Zuhörerschaft indirekt in das Geschehen einbeziehen. Die ansonsten gebrauchte Anrede einer fiktiven Person in der 2. Pers. Sg. auch außerhalb der rhetorischen Fragen kann zudem über den Text hinaus den Rezipienten angesprochen haben, wodurch sich eine Interaktion zwischen dem Publikum und dem Vortragenden ergab.⁸⁴⁴ Eine direkte Anrede erfolgt allerdings niemals in den Liebesliedern.

Des Weiteren kommt in einigen Liedern eine Änderung der Sprechsituation vor, die einen Einfluss darauf hat, welche Position der Zuhörerschaft zugeschrieben wird. Das lyrische Ich wechselt mehrmals in diesem Korpus den ursprünglichen Adressaten und wendet sich weg vom Publikum, hin zum Geliebten, an eine Gottheit oder Weiteres. Dadurch werden die Rezipienten, die eigentlich als Gesprächspartner des lyrischen Ichs gedacht sind, zu unbeteiligten Zuhörern. Hierunter wird die Figur **Apostrophe** verstanden, die bspw. in L2 auftritt, in dem zunächst die liebende Frau über den Liebsten in der 3. Pers. berichtet, woraufhin sie ihn im zweiten Teil des Liedes anruft und zum Kommen auffordert. Durch die direkte Anrede wird die Sehnsucht des lyrischen Ichs eindringlich dargestellt. Desgleichen sind L3 und L4 dahingehend gegliedert, dass der zweite Teil des Liedes, dem hier ungefähr die Hälfte der Länge entspricht, einen Wechsel des Adressaten enthält. Der Gesprächspartner des lyrischen Ichs ist nun das eigene Herz. Rhetorisch wird durch die direkte Hinwendung zum Herzen und dessen Ermahnung auf den bestehenden Konflikt zwischen dem Sehnsuchtsgefühl mit seinen Auswirkungen und den einzuhaltenden sozialen Vorgaben angespielt.

L25 zeigt ferner die Möglichkeit auf, dass lediglich in einer inmitten des Liedes befindlichen Strophe ein Wechsel des Adressaten erfolgen kann, wodurch diesen Versen eine besondere Betonung zukommt. Während am Anfang und am Ende über den Liebsten geredet wird, spricht das lyrische Ich ihn in der vorletzten Strophe direkt an.

In einigen Liedern kommt die Apostrophe lediglich als ein kurzer Einschub vor. Dies ist bspw. in L50 der Fall, dessen letztes Verspaar eine Anrede an die Nacht ausdrückt. In L6 wendet sich das lyrische Ich zur Betonung der Gefühlslage sogar an verschiedene Gesprächspartner: Zuerst berichtet die liebende Frau vom Liebsten und geht auf ihn in der 3. Pers. ein. Im Weiteren Textverlauf redet sie ihn direkt an, wobei dieser Wechsel nur ein Verspaar ausmacht, um dann wieder über ihn zu sprechen. Anschließend betet sie in einem Einzelvers an Hathor, die im restlichen Text zusammen mit dem Liebsten in der 3. Pers. auftritt. Lediglich in einem Verspaar kommt die 2. Pers. Sg. für das männliche Gegenüber vor:

*ršw{.t}=j n-pʒy=sn-ʿm /
r-dd-tw=k-rh-wj /*

*„Ich würde mich wegen ihres Wissens (d. s. die vorher genannten Leute) freuen, /
dass du mich kennst.“ /*

⁸⁴⁴ Vgl. hierzu bereits SIMON 2013, 199 f.

Aufgrund dieser plötzlichen und unerwarteten Anrede werden diese Verse besonders betont. Das verwendete „du“ meint innertextlich den Liebsten, spricht jedoch auch den Zuhörer deutlich an und bezieht ihn damit in die Situation mit ein.⁸⁴⁵ Dies wird auch in L40 offensichtlich, das in den Mund eines Baumes gelegt ist. Dieser erzählt zunächst von den Liebenden in der 3. Pers. Pl., wendet sich dann jedoch im weiteren Verlauf an den Mann und wünscht ihm, dass die Frau mit ihm einen *hrw nfr* verbringt. Im Folgenden redet er eine unbenannte Gruppe in der 3. Pers. Pl. an und fordert sie am Liedende auf, diesen Mann den Tag gut begehen zu lassen. Es wird deutlich, dass nun nicht mehr die beiden Liebenden, sondern das Publikum angesprochen wird. Hinsichtlich des Vortrags des Liedes zu Festen ist gut vorstellbar, dass damit das Gelage eingeläutet oder zu mehr Genuss aufgefordert wurde.

Nach der Redeeinleitung des Baumes in L41 erfolgt gleichfalls eine Anrede einer 2. Pers., die nicht explizit aufgelöst und daher mit dem Rezipienten zu identifizieren ist. Dieser soll erneut zugunsten des Mannes handeln. Lediglich in L42 ist ein Wechsel des Adressaten zu verzeichnen, der durch Verwendung der eingeschobenen Textsorte „Brief“ realisiert und daher weniger auffallend gestaltet ist.

Auf Publikumszugewandtheit beruht des Weiteren die **Exclamatio**, bei der es sich um den Ausruf einer Aussage handelt, der mit einer Gemütsbewegung verbunden ist. In modernen Texten machen Satzzeichen wie das Ausrufezeichen diese Figur deutlich. Für das Ägyptische kann die Entscheidung lediglich aufgrund des Kontextes getroffen werden, weshalb sie sehr subjektiv ist.⁸⁴⁶ Hilfe bei der Erkennung der affektgeladenen Aussage geben jedoch Interjektionen. Eine Exclamatio in den Liebesliedern ist durch die Voranstellung einer Redeeinleitung gekennzeichnet und kommt zweimal vor:

- *dr-dd<.w> jh-mk-{sw}-<st> /*
 „sooft gesagt wurde: ‚Auf! Schau, sie (ist hier)!‘“ / (L5)⁸⁴⁷
- *p3-dd-n=j mk-{sw}-<st> p3-n.tj-(hr)-s^cnh=j /*
 „Das Sagen zu mir: ‚Schau, sie (ist hier)!‘, ist das, was mich belebt. /“ (L7)

Der Ausruf wirkt nicht nur auf der Ebene des Textes und macht die Freude des lyrischen Ichs über die Erscheinung der Liebsten deutlich, sondern macht auch die ausgedrückte Emotion für den Leser greifbar, berührt ihn emotional und beeinflusst ihn damit.

Die anderen Ausrufe geben den Schmerz der Liebenden über die Unmöglichkeit, sich der Liebe entziehen zu können, und die Hoffnung auf Hilfe durch die Göttin Hathor (L6) wieder. Anrufungen weisen ebenfalls darauf hin, dass das lyrische Ich von der angesprochenen Person bzw. von der Nacht abhängig ist und deren Beistand bedarf, wie den folgenden Beispielen zu entnehmen ist:

- *sn hsy(.t)-^c3(.t) p3-m33=k /*
 „Oh Liebster – eine große Gunst ist das Dich-Anblicken. /“ (L44)
- *p3-grh (j)n-tw=tw-m-šmi.t (r)-jsk3*
 „Oh Nacht! Geht man, um zu stören?“ (L74)

⁸⁴⁵ Diese Stelle ist zudem dadurch vom Rest hervorgehoben, dass sie erstmalig in diesem Lied eine Aussage enthält, die auf eine sexuell ausgerichtete Liebesbeziehung hindeutet.

⁸⁴⁶ Die Interpretation der Lieder und ihre Vortragsweise konnten damals ebenfalls sehr subjektiv erfolgen. Zwar ist nicht auszuschließen, dass ein bestimmtes Notensystem an die Lieder angesetzt wurde, das nicht erhalten ist, doch konnten die Lieder durch Betonung, Mimik und Gestik unterschiedlich aufgeführt worden sein.

⁸⁴⁷ Für die grammatikalische Konstruktion dieser und der nächsten Aussage s. II. 4.2 Syntaktische Figuren.

Nicht nur die Intention, sondern auch Mimik und Gestik, wie bspw. die Hinwendung zum Zuhörer bzw. die Abwendung von ihm, unterstützen das Gesagte während der mündlichen Wiedergabe der Lieder. In Anbetracht der Vortragsweise kann zudem konstatiert werden, dass eine Pause nach der Figur unerlässlich war, damit die Rezipienten diese aufnehmen, sich angesprochen fühlen und verarbeiten konnten.

III Inkorporierte Textsorten

1 Hymnen und Gebete

Im Folgenden wird das Verhältnis der Liebeslieder zu den als Hymnen und Gebete bezeichneten Texten hinsichtlich inhaltlicher und formaler Aspekte untersucht. Der Unterschied zwischen einem Hymnus und einem Gebet liegt nach dem modernen Verständnis auf der persönlichen Ebene: Während der Sprecher in den Hymnen nicht auf sich selbst und auf seine Beziehung zum Angesprochenen verweist, tritt er in den Gebeten in eigener Sache auf und richtet Bitte oder Dank an eine Gottheit. Eine Trennung in zwei Textgattungen ist für das ägyptische Textkorpus nur bedingt sinnvoll, da eine Bittstellung auch in den Hymnen auftreten kann. Die Bitte, die dem Text nach einem verkündenden Teil hinzugefügt worden ist, verlagert den Hymnus aufgrund eines Sprechers in der 1. Pers. Sg. von einer unpersönlichen in eine persönliche Ebene.⁸⁴⁸ Diese Hymnen zählen somit wie die Gebete zu den Texten der Persönlichen Frömmigkeit. Gebete ohne hymnische Preisungen sind im ägyptischen Textkorpus nicht existent.

Dass Hymnen und Gebete als ein sprachlicher Ausdruck der Huldigung zu verstehen sind, äußert sich in dem Lexem *dw3* „verehren“ oder in der Phrase *rdi.t j3w* „Lobpreis geben“, die häufig am Textbeginn stehen.⁸⁴⁹ Zwar weisen die Liebeslieder diese Bezeichnungen nicht direkt auf, es finden sich aber Anspielungen auf den verehrenden Charakter der Liebeslieder in L44. Hier werden die Umstände eines Festes beschrieben, bei dem Sänger mit ihren Instrumenten, Bier und Weihrauch sowie die Liebenden anwesend sind. Lieder werden wiedergegeben, die denselben Titel wie die Liebeslieder (*shmh-jb*) tragen. Der Geliebte wird aufgefordert, zu sprechen und die *sn.t* während des Treibens zu verehren (*wts*). Auch die Frau huldigt dem (*sn t3*) und lobpreist (*j3w*) das Aussehen des Mannes, woraus geschlossen werden kann, dass einige dieser Liebeslieder durchaus der Huldigung dienen. In Anbetracht dieser Tatsache ist zu klären, wie sich die Beziehung zwischen den Liebesliedern und den Hymnen/Gebeten verhält.

Dieser Frage widmet sich zuletzt MATHIEU, der in den Liebesliedern eine „profane Poesie“ sieht, die den Einflüssen der religiösen Literatur unterlegen sei, indem sie das hymnische Material adoptiert und modifiziert habe.⁸⁵⁰ In diesem Kapitel werden die Ansätze von MATHIEU aufgegriffen, untersucht und erweitert, indem nicht nur die Hymnen und Gebete an Götter, sondern auch auf vergöttlichte Personen herangezogen werden. Ein Blick darauf ist insofern von großer Bedeutung, als in den Liebesliedern zuoberst eine menschliche Person anstelle der Götter steht. Darüber hinaus werden die Städtepreisungen in den Vergleich einbezogen, in denen ebenfalls die für die Liebeslieder bedeutende Thematik der Sehnsucht ausformuliert werden konnte. Die umfassendste Bearbeitung zu den Städtehymnen bildet das Werk von RAGAZZOLI⁸⁵¹, die sich bei ihren Untersuchungen nach den Schwerpunkten richtet, die MATHIEU an die Liebeslieder angelegt hat. So nähert auch sie sich der Struktur der Texte, indem sie die Modalität, Form und Thematik betrachtet. Aufgrund der differenzierten Analysen ist eine Gegenüberstellung dieser beiden Textgruppen lohnenswert, deren Auftreten zeitlich und örtlich begrenzt ist. Ein Großteil der erhaltenen Quellen stammt nachweislich aus dem thebanischen Raum, vor allem Deir el-Medina, und datiert in das Neue Reich, hauptsächlich in die Ramessidenzeit. Sie hatten demnach die gleiche Autoren- und Leserschaft.

⁸⁴⁸ Definitionsversuch nach LUISELLI 2011, 28–34.

⁸⁴⁹ LÄ III (1980) 103–110, hier 103–105 s. v Hymnus (J. ASSMANN).

⁸⁵⁰ MATHIEU 1996, 235–241.

⁸⁵¹ RAGAZZOLI 2008.

1.1 An eine Gottheit

Die Vereinbarkeit der Liebeslieder mit den Hymnen und Gebeten an Götter wird zunächst dadurch deutlich, dass letztere direkt in die Argumentationsstruktur der Liebeslieder eingeschlossen wurden. Am deutlichsten ist dies in L5 erkennbar, in dem Bitten an Hathor gerichtet sind. Das dafür verwendete Vokabular (*dw3* „preisen; anbeten“, *sk3i* „erhöhen“, *j3.wt* und *hkn.w* im Sinne von „Lobpreis“, *smi* „berichten“, *spr* und *sm3c* als Ausdrücke für „Bitte“) stammt eindeutig aus der Phraseologie der Hymnen und Gebete. Auch in anderen Liedern wird eine Gottheit jeweils gebeten, die geliebte Person zu geben und die Liebesnot zu lindern (L6, L22). Einige Lieder sind jedoch noch von besonderem Interesse, da nicht eindeutig herausgestellt worden ist, ob sich die Beschreibung auf die Geliebte oder auf die Göttin Hathor bezieht.⁸⁵² Da den Liebenden im Hinblick auf ihre Macht und ihr Wesen aus den Hymnen und Gebeten bekannte göttliche Züge zugeschrieben werden, ist die Grenze zwischen ihnen und den Göttern nicht immer eindeutig zu ziehen und von den Schreibern anscheinend nicht beabsichtigt worden, da sonst eine eindeutige Trennung erfolgt wäre.

Die göttliche körperliche Erscheinung der Frau macht sich dadurch bemerkbar, dass sie wie Hathor Körperteile aus Lapislazuli und Gold besitzt und mit der Sothis verglichen wird (*mj sb3.t h3.y* in L1).⁸⁵³ Zudem haftet den Liebenden ein elitärer Duft an, der in Beziehung zu den Göttern gesetzt werden kann.⁸⁵⁴ Am eindeutigsten wird dieser Zusammenhang durch die Ansprache *p3y=j n3r p3y=j s3nj* „mein Gott, mein Lotos“ (L48) für den Geliebten, wobei der Geruch des Lotos für seine symbolische Bedeutung entscheidend ist.⁸⁵⁵ Die Verbindung von *n3r* und *s3nj* deutet auf den Gott Nefertem in seiner Funktion als Herr des Wohlgeruchs hin. Zudem trägt der *sn* die Bezeichnung *sfj* „Jüngling“ (L6), die sich häufig auf den jugendlichen Gott oder König bezieht.⁸⁵⁶ Sein Vergleich mit Hapi in L45 bezieht sich vielmehr auf die Metapher der Bewässerung für den Geschlechtsverkehr. Die hier verwendeten Adverbialsätze machen jeweils deutlich, dass die göttliche Verwandlung nur vorübergehend gedacht ist.

In dem zu eben erwähnten L48 kommt auch die Phrase *w3h=j-sw m-b3h=k* „Ich will ihn (d. h. den Barsch) vor dich legen“ vor, die durch die Kombination der Wörter *w3h* und *m-b3h=k* an das Niederlegen von Opfern vor eine Gottheit denken lassen. Die Präposition *m-b3h*, die auch in weiteren Liebesliedern (L3 und L64: vor Mehy; L6 und L70: vor anderen Menschen; L22: vor Ptah; L35: vor den Pflanzen im Garten; L41: vor den Baum; L64: vor der Insel; L73: vor jmd. oder etwas) vorkommt, zeigt die niedrigere Stellung dessen an, der vor dem Höhergestellten steht.⁸⁵⁷

In L1 steht die Einzigartigkeit im Vordergrund, die ein Merkmal des Wesens der Götter ist. Neben allgemeinen göttlichen Eigenschaften gibt es individuelle, d. h. solche, die sich nur auf einen bestimmten Gott beziehen.⁸⁵⁸ Die Einmaligkeit der Sothis ist durch ihr seltenes Erscheinen und die damit verbundene enorme Lichtstärke begründet, die sie von anderen Sternen

⁸⁵² S. II. 4.5.6 Sonstiges.

⁸⁵³ S. II. 4.5.1 Vergleiche und 4.5.2 Symbole.

⁸⁵⁴ S. II. 2.3.4 Olfaktorisch.

⁸⁵⁵ S. II. 4.5.2 Symbole.

⁸⁵⁶ L6: *sfj-jkr nn-mj.tt=f/* „Ein vorzüglicher Jüngling ohne seinesgleichen.“. Zu *sfj* s. Wb. IV, 114.10–14.

⁸⁵⁷ S. dafür bereits FISCHER-Elfert 2020, 32 mit weiteren Anmerkungen.

⁸⁵⁸ L1: *w3i{.t}-sn.t nn-sn.nw=s/* „Einzige(artig) ist die Liebste ohne ihresgleichen.“ und z. B. pCairo CG 58038, I.5: *w3c hr hw=fm-m n3r.w* „der Einzige in seiner Art unter den Göttern“; oDeM 1055 (s. MATHIEU 1996, 240, fig. 21): [*w3i*] *Mw.t nn sn.nw=s* „[Einzig(artig)] ist Mut. Nicht gibt es ihresgleichen.“ Die Einzigartigkeit der geliebten Person wird auch in L6 thematisiert: *nn mj.tt=f/* „ohne seinesgleichen“/“.

abhebt.⁸⁵⁹ So kommen die qualifizierenden Attribute *sšp{.t}* und *wbh{.t}* „hell“ und „leuchtend“ im folgenden Text vor. Diese Strahlkraft macht auch den *sn* in L34 aus,⁸⁶⁰ wodurch er metaphorisch mit Amun-Re verbunden wird. Ferner wird für den Liebenden, der diese Helligkeit wahrnimmt, die Gegenwärtigkeit der geliebten Person ausgedrückt. Das Erleuchten (*šhd*) spielt ebenfalls in den Hymnen und Gebeten eine große Rolle, da sich die Menschen dadurch der Nähe des Gottes gewiss sind. Die dazu im Gegensatz stehende Gottesferne wird als Dunkelheit und Krankheit in Form von Blindheit ausgedeutet.⁸⁶¹ In den Gebeten wird daher der ferne, sehnsüchtig erwartete Gott um Erhörung des Hilferufs u. a. mit der häufigen Phrase *mj n=j* angefleht, damit eine Belebung eintritt. Die Klage kann hierbei zur Vermittlung der Notsituation bewusst als literarisches Mittel eingesetzt werden.

Darüber hinaus kommen die Konzepte „Distanz – Krankheit“ sowie „Nähe – Belebung“ in den Liebesliedern vor. Die Trennung der Liebenden führt gleichfalls zu krankhaften, todesähnlichen Zuständen, die erst durch das erhoffte Zusammensein aufgehoben werden können.⁸⁶² Der klagende Ton findet auch hier seine Anwendung.⁸⁶³ Da die Nähe zum begehrten Subjekt Belebung und Verjüngung bewirkt, äußern die Liebenden den Wunsch, dass die geliebte Person dem Begehren des lyrischen Ichs nachgeht und das Leiden damit beendet. Hierbei handelt es sich wie bei den Gebeten um die Bitte, dass das angesprochene Gegenüber kommen möge.⁸⁶⁴ In L26 erinnert gerade der Ausdruck *sgb n* „rufen wegen/nach“⁸⁶⁵ an Hilferufe, die an Götter gerichtet sind. Daneben deutet der Ausdruck *gmi* „finden“ sowohl in den Liebesliedern als auch in den Texten der Persönlichen Frömmigkeit auf die Erkenntnis des Sprechers hin, aus einer Not gerettet worden zu sein.⁸⁶⁶ In den Liebesliedern greift der Gott ein und kommt zu Hilfe. Dies äußert sich hier im Geben der geliebten Person, die dann vom Hilfesuchenden „gefunden“ wird (L29).

Nicht nur *gmi* spielt auf die visuelle Wahrnehmung an, sondern auch die Phrase *m33 nfr.w* „Sehen der Schönheit“, mit der die Epiphanie Gottes während eines Prozessionsfestes und die Erscheinung der *sn.t*/des *sn* ausgedrückt wird.⁸⁶⁷ Die Wahrnehmung führt zu dem schon erwähnten Zustand der Belebung, aber auch zur Freude und dem Gefühl der Trunkenheit sowie zu Handlungen wie Huldigung und Wendung des Kopfes.⁸⁶⁸ So wie der Gott während eines Festes

⁸⁵⁹ Zum Konzept der Sothis s. II. 4.5.2 Symbole.

⁸⁶⁰ L34: *wbh{.t=j} <=k> n-jr(.tj)-{wj} jw=j-hn.kwj-n=k n-m33-t3y=k-mrw.t{=j}* „Du warst strahlend hell für meine beiden Augen, nachdem ich an dich herangetreten bin, um deine Liebe zu sehen.“

⁸⁶¹ Für Textbeispiele der Metaphern „Finsternis am Tag“ durch Gottesferne/Gotteszorn und „Erleuchten“ durch Gottesnähe/Gottesgnade s. VERNUS 2003, 317 und 319 f. Für Belege der Finsternis s. auch LUISELLI 2011, 162–165.

⁸⁶² S. II Magisch-medizinische Betrachtungsweise.

⁸⁶³ S. III. 2 Klagen.

⁸⁶⁴ Z. B. L2: *mj-n=j m33=j-nfr.w=k* / „Komm (= der Liebste) zu mir, damit ich deine Schönheit sehe.“ /“ und oCairo 12202 vs., 1–2: *[J]mn mj [n=j] m [h]tp m33=j nfr.w hr=k* „Amun, komm zu mir in Frieden, damit ich die Schönheit deines Gesichts sehe.“ Für die *mj-n=j*-Formel in den Texten der Persönlichen Frömmigkeit s. LUISELLI 2011, 199–214.

⁸⁶⁵ L26: *di=j-sdm=k-hrw=j{=w} sg3b n-p3y=j-wrh.w <m>-ʿnt.jw* „Ich will veranlassen, dass du meine Stimme hörst, rufend wegen/nach meines/m mit Myrrhe Gesalbten.“ Zu *sgb n* s. Wb. IV, 321.3. Belege dafür, dass das *sgb* als Ausdruck der Klage noch in späterer Zeit dienen konnte, gibt KUCHARÉK 2010, 342 f.

⁸⁶⁶ POSENER 1971, 60, n. 6. Für *gmi* in den Liebesliedern s. II. 2.3.2 Visuell.

⁸⁶⁷ S. II. 2.3.2 Visuell.

⁸⁶⁸ Vgl. z. B. L1: *di=st-wn-nhb.w-t3y.w-nb.(w){t} / (hr)-ms{h}n<h> n-m33=st* / „Sie bewirkt, dass sich die Häuse aller Männer / bei ihrem Anblick umdrehen.“ /“ und den Hymnus an Amun auf pLeiden I 350, II.6–7: *šnw nb.(w) hr wwn n hr=f msnh.n=sn n wʿ.t=f* „Alle Pflanzen bewegen sich vor seinem Gesicht hin und her, nachdem sie sich seinem Einen (d. h. Auge) zugewendet hatten.“ (s. bereits MATHIEU 1996, 236, n. 802). L2: *mj-n=j m33=j-nfr.w=k / ršw{.t}-jt mw.t* / „Komm zu mir, damit ich deine Schönheit sehe / (und) damit Vater

auszieht (*pri.t r-h3*) und im Bild sichtbar wird, so kommt die geliebte Person heraus und erscheint.⁸⁶⁹

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den Texten der Persönlichen Frömmigkeit und den Liebesliedern besteht in der Auffassung des fremdgeleiteten Herzens. Nicht nur die Gotteserfahrung, sondern auch die Erfahrung der geliebten Person führt zum Gefühl der Ergriffenheit des Herzens (*jtj jb*). Im Zentrum dieses Konzepts steht jeweils die „Liebe“ (*mrw.t*), die in die Körper eindringt (*3bh* „vermischen, verbinden“) ⁸⁷⁰ und das Herz ergreift, das zur Gottheit bzw. zur geliebten Person drängt. Die entstandene Dissoziation zwischen dem Herzen und dem Selbst macht sich jeweils in Krankheitsmetaphern bemerkbar.⁸⁷¹ Den Texten liegt demnach die Haltung der Zeit zugrunde, dass das unmittelbare Wirken des Gottes/der geliebten Person einen Einfluss auf das persönliche Leben hat. Der/die Ergriffene fühlt sich untergeordnet und hofft auf Gunstbeweise. Wendungen wie „Gott liebt den, der ihn liebt“ machen die Gott-Mensch-Beziehung in den Hymnen/Gebeten deutlich. Demnach wird hierbei immer ein Tun-Ergehen-Zusammenhang vorausgesetzt, der auf der Gunst des Gottes (*hs.wt*) und einer Gegenleistung des Menschen basiert. Es lässt sich daher das Prinzip „do ut des“ in den Texten der Persönlichen Frömmigkeit finden, das durch folgende Formeln ausgedrückt wird: „Gott ist/tut B für den, der ihm gegenüber A ist/tut“ und „Wohl dem der A ist/tut, denn ihm wird B zuteil.“⁸⁷² In den Liebesliedern wird dieser Gedanke nicht nur in Bezug auf die Götter, sondern auch in Verbindung mit der geliebten Person ausgedrückt. Wie den Göttern kann dem geliebten Gegenüber gedient, geopfert und gelobpreist werden, um eine Gegenleistung, das Geliebtwerden, zu bewirken.⁸⁷³

und Mutter sich freuen.“ und pCairo CG 58038, II.3: *h^c ntr.w m nfr.w=f* „über dessen Schönheit die Götter jubeln“ und L5: *dr-dd<.w> jh-mk-{sw}-<st> / mk-jy-<n>=st mry.y {/} m-ksy.w /* „Sooft gesagt wurde: ‚Auf! Siehe, sie (ist hier)!‘ Schau, die Liebenden kommen zu ihr {/} in Verbeugung“ und pChester Beatty IV rt., VI.10: *nfr.w m ks.y n m33=st* „Die Götter sind in Verneigung bei ihrem Anblick.“ L7: *p3-dd-n=j mk-{sw}-<st> p3-n.tj-(hr)-s^cnh=j /* „Das Sagen zu mir: ‚Schau, sie (ist hier)!‘, ist das, was mich belebt.“ (hier erscheint demnach die *sn.t* und ist sichtbar) und pCairo CG 58038, V.1: *s^cnh jb.w=sn m33=sn {sw} <st>* „Ihre Herzen leben, wenn sie dich sehen.“ L7: *rn=st p3-n.tj-(hr)-tsi(.t)=j /* „Ihr Name ist das, was mich erhebt.“ /“ und Graffito im Grab TT 139, 12 f.: *ndm{=sn} <sw> p3 dm rn=k sw mj dp.t s^cnh* „Wie lieblich ist es, deinen Namen zu nennen. Er ist wie der Geschmack des Lebens.“ L7: *mdwi{.t}=st k3-rd=j /* „Redet sie, dann gedeihe ich.“ und pAnastasi III, V.2: *wn=f r3=f r s^cnh* „Um zu beleben, öffnet er (= Thot) seinen Mund.“ L30: *hr-bn-ntk-p3-snb s^cnh* „Aber bist du nicht die Gesundheit und das Leben?“ und oCairo CG 921: *rđi(.w) 3w n dw3 sw smnh(w) s^ch.w n jri(w) hr mw=f* „Der Luft gibt dem, der ihn anbetet und die Lebenszeit trefflich macht für den, der auf seinem Wasser handelt.“ L52: *j sn=j-{=sw}-<st> sp.t(j)=st-wn(w) hntš.kwj nn-h(n)k.t* „Oh, ich will sie küssen. Ihre Lippen sind geöffnet. Ich bin erfreut (auch) ohne Bier.“ und pChester Beatty IV rt., VII.2–3: *hs.y=j n=k th.(kwj) m nfr.w=k* „Ich singe für dich, da ich von deiner Schönheit betrunken bin.“ Zum Thema „Epiphanie – Empfang“ in den Hymnen s. ASSMANN 1999, 25–28.

⁸⁶⁹ *pri.t* bezieht sich in folgenden Liedern auf die *sn.t*/den *sn*: L1: *ptr.tw-pri(.t)=st r-h3 / mj-tf3.t w^c.t /* „Ihr Herauskommen erscheint / wie das Jener, der Einzigen.“ /“ Hier wird das Herauskommen der Geliebten mit dem Auszug einer Göttin verglichen. Für *pri(.t) r-h3* als Prozessionsausdruck s. MEEKS 1980, 133, no. 77.1435. L40: *hr-mk-p[tr]-sw-pry m-m3^c / mj-n swnwn-sw /* „Aber siehe, schau, er ist wahrhaftig herausgekommen. / Kommt, schmeichelt ihm.“ /“ Während beim Gottesauszug die anwesenden Menschen Bitten an den Gott richten konnten, wendet sich die Frau auch hier an den Geliebten. Durch das Schmeicheln soll der *sn* ihr günstig gegenüber sein. L48: *pry=j-n=k hr-j-w3d{.w}-dšr{.t}* „Ich will zu dir herauskommen mit einem roten Barsch“. Hier wird auf einen erotisch konnotierten Auszug verwiesen, der bei den Wahrnehmenden Liebesbereitschaft wecken soll.

⁸⁷⁰ MATHIEU 1996, 66 f., n. 160. Er gibt zwei Beispiele für die Verwendung von *3bh* in Bezug auf Götter.

⁸⁷¹ pCairo CG 58038, VI.1–2: *mrw.t=k hr sšbd s.wj k[m3]=k nfr hr sggn dr.wt h3.tjw mhw.w n m33=n=k* „Die Liebe zu dir erschläft die Arme. Deine schöne Gestalt ermattet die Hände. Die Herzen sind vergesslich bei deinem Anblick.“ Für die Liebeslieder s. II. 2.4.5 Magische-medizinische Betrachtungsweise.

⁸⁷² ASSMANN 1979, 20–25. Zu diesem Typ der Gott-Mensch-Beziehung in den Texten der Persönlichen Frömmigkeit s. VERNUS 2003, 313–317.

⁸⁷³ In L40 und L62 wird dem Gegenüber geschmeichelt (*swnwn*) (s. II. 4.5.3 Metaphern). In L24 und L53–L55 möchte der *sn* seiner Geliebten durch seine Verwandlung in einen Gegenstand bzw. Hausangestellten dienen

Dieses Abhängigkeitsverhältnis wird durch die Anreden *hnw.t=j* „meine Herrin“ und *nb=j* „mein Herr“ o. Ä. deutlich und weist die Form einer hierarchischen Ordnung auf. In den Liebesliedern wird ein solches Verhältnis dargestellt.⁸⁷⁴

Daneben wird in den Liebesliedern, anders als in den Hymnen und Gebeten, die Metapher der gewogenen und als gleich empfundenen Herzen der zwei Parteien verwendet. Dadurch wird ein gleichwertiges Liebesverhältnis ausgedrückt, das auf gleichgewichtigen Wünschen, Absichten und Gefühlen basiert. Während das Lexem *mri* in den Liebesliedern im Sinne einer körperlichen Liebe zu verstehen ist, offenbart es in der Gott-Mensch-Beziehung eine persönliche Bindung, die mit dem Schutz Gottes sowie mit einem belebenden Aspekt in Verbindung gebracht werden kann. Eine schützende Funktion wird desgleichen den Liebenden attestiert, indem sie wie Götter als Amulett angesehen werden.⁸⁷⁵

Wie gezeigt werden konnte, weisen die Liebeslieder und die Hymnen/Gebete an Gottheiten in vielfacher Hinsicht ein gleiches Vokabular und gleiche Thematiken sowie teils wörtliche Entsprechungen auf. Zu den bereits genannten Gemeinsamkeiten treten die formalen: Zum einen weist die Nummerierung der sieben Lieder der „Großen Herzensfreude“ in Form eines Zahlenspiels formale Ähnlichkeiten mit mehreren Hymnen auf. Zum anderen besitzen die meisten Liebeslieder wie die Texte der Persönlichen Frömmigkeit ein explizites, seltener ein implizites, lyrisches Ich als Sprecher/-in, das ein Begehren äußert und in eigener Sache auftritt.⁸⁷⁶ Das Ziel besteht darin, die persönlichen Wünsche und Sorgen darzustellen, in der Hoffnung, eine Veränderung der Situation zu bewirken. Der bittende, sehnsüchtige, teils klagende Ton ist demnach den Gebeten und den Liebesliedern gemeinsam. Daneben lassen sich einige Texte ausmachen, in denen das generelle Wesen der geliebten Person gepriesen bzw. ihre Macht herausgestellt wird (L1, L13 und L20). Vergleichbar sind diese Texte mit Lobpreisungen an Götter, in denen sie nicht aufgrund einer konkreten Handlung, sondern wegen ihrer zeitlosen Machtfülle verehrt werden. Diese Reden, die das Wesen qualifizieren, zeichnen sich wie die drei Lieder durch tempusneutrale Formen aus. Besonders L1, das die Erscheinung der *sn.t* in Form von Partizipialkonstruktionen preist, macht deutlich, dass es von der Tradition der ägyptischen Hymnen abhängt.⁸⁷⁷ Die anderen Lieder beziehen dagegen den Verbalsatz ein und schildern Handlungen, Vorgänge oder Zustände der angerufenen Person in der Zeit.

Dass die Liebeslieder von den Hymnen/Gebeten aufgrund ihrer zahlreichen Gemeinsamkeiten im Hinblick auf die Form, Phraseologie und Thematik nicht immer auf den ersten Blick getrennt werden können, wird u. a. anhand der Einordnung des Versotextes auf oDeM 1038 deutlich. Die *mj-n=j*-Formel und die in den Liebesliedern auftretende, erotisch konnotierte Wortverbindung *wnš dd* „kopulierender Schakal“ sowie der Begriff *rwrw.t* führte dazu, dass er zunächst

und erhofft sich als Gunstbeweis, der *sn.t* körperlich näher zu kommen. L44 drückt aus, dass der geliebten Person gehuldigt wird, um sie zufriedenzustellen.

⁸⁷⁴ S. II. 2.2 Liebe.

⁸⁷⁵ Vgl. L7: *p3y=j-wd3 p3y=st-ḥk n-bl* / „Mein Amulett ist ihr Eintreten von außen.“ und TT 409, Haupttext (A), 21–26: *jh jri=t swd3=j r km<=j> {tw=j} m-ḥ dw.t nb.t* [...] *nn wd3 n d.t=j* „Du (= Mut) mögest mich bis zu meinem Ende vor allem Übel bewahren. [...] Es gibt für meinen Leib kein Amulett.“ (s. NEGM 1997, 38, pls. XLVI f.)

⁸⁷⁶ Die Lieder, in denen das lyrische Ich nicht genannt wird, sind entweder sehr stark zerstört, um eine genaue Aussage zum Inhalt zu machen, oder lassen sich einer anderen inkorporierten Textsorte zuschreiben; z. B. haben L11 und L12 den Charakter einer Gebrauchsanweisung.

⁸⁷⁷ Es handelt sich hierbei um die von ASSMANN herausgearbeitete eulogische Form, die der Verkündung der Macht des Königs bzw. des Gottes dient (ASSMANN 1994, 37–39).

von HERMANN als Liebeslied aufgeführt wurde.⁸⁷⁸ Parallelen aus dem Tal der Könige zeigen aber, dass der Text als Fortsetzung des Rectotextes anzusehen ist.⁸⁷⁹ GUGLIELMI⁸⁸⁰ nannte den Versotext dagegen wieder bei den Aufzählungen zu den Liebesliedern und auch DUQUESNE⁸⁸¹ sieht darin ein Liebeslied.

1.2 An vergöttlichte Personen

Wie im Kapitel zuvor dargestellt wird, handelt es sich bei den Liebenden um Menschen, denen göttliche Züge zugeschrieben werden. Im Folgenden ist daher zu prüfen, ob sich hierbei der Begriff der Vergöttlichung anwenden lässt, wie er in der Ägyptologie in Zusammenhang mit verschiedenen ägyptischen Persönlichkeiten gebraucht wird. Vergöttlicht wurden neben Privatpersonen (z. B. Imhotep, Heqaib, Isi, Djefai-Hapi und Amenophis, Sohn des Hapu) vor allem Könige (z. B. Sesostri III., Thutmosis III., Amenophis I./III./IV. und Ramses II.) und Königinnen (z. B. Teti-Scheri (Großmutter des Ahmose), Ahmes-Nefertari (Mutter von Amenophis I.) und Nefertari (Hauptfrau von Ramses II.)).

Aufgrund der nicht eindeutigen Definition des Gottesbegriffs ist „Vergöttlichung“ nicht deutlich davon abzugrenzen. Als vergöttlichte Personen werden in der Forschung Menschen angesehen, die eine örtlich begrenzte oder weit verbreitete kultische, öffentliche Verehrung mit eigenen Festen sowie Ritualen genossen.⁸⁸² Zudem konnten sie einen *ḥw.t-ntr* „Tempel“ haben, der ihren göttlichen Status signalisierte und in dem die Verehrung stattfand.⁸⁸³

Die Belege weisen darauf hin, dass die Verehrung der vergöttlichten Personen hauptsächlich posthum stattfand. Durch die Verehrung, die sie erfuhren, unterscheiden sie sich aber von den Verstorbenen, die nach dem Bestehen des Totengerichts durch die Gleichsetzung mit Osiris einen gewissen göttlichen Status erhielten. Allerdings lassen sich auch einige Beispiele dafür finden, dass die Vergöttlichung zu Lebzeiten stattfand.

Erstmals im Mittleren Reich belegt, nimmt die Anzahl der vergöttlichten Personen vor allem in der ptolemäisch-römischen Zeit zu. VON LIEVEN hebt jedoch hervor, dass dieser Befund lediglich der Überlieferungslage geschuldet sei und in früheren Zeiten die Vergöttlichung von Personen üblicher als geahnt sein könnte.⁸⁸⁴ Eine Vergöttlichung der Liebenden in den Liebesliedern würde sich somit in eine längst bekannte Tradition einreihen.

Vergöttlichte Personen werden direkt als Gott bezeichnet (*ntr ḥnḥ* „lebender Gott“, *ntr ʕ3* „großer Gott“)⁸⁸⁵ oder mit einem Gott verglichen. Nach Ausweis des „Lebensmüden“ kann ein *ntr ḥnḥ* Unrecht abwehren, Opfergaben verteilen und Bitten an Re weiterleiten.⁸⁸⁶ Es ist ein häufiges

⁸⁷⁸ HERMANN 1955, 8. Es handelt sich um Lied Nr. 49. Zum Problem, ob sich *wnš dd* auf den Sprecher Hay oder den angerufenen Amun bezieht, s. FISCHER-ELFERT 1997, 123.

⁸⁷⁹ DORN 2011, 190 f., bes. Anm. e.

⁸⁸⁰ GUGLIELMI 1996a, 339.

⁸⁸¹ DUQUESNE 2005, 22.

⁸⁸² LÄ VI (1985) 989–992, hier 989 f. s. v. Vergöttlichung (H. GOEDICKE); LIEVEN v. 2010, 2.

⁸⁸³ Dies konnte bereits für Djefai-Hapi nachgewiesen werden, der ein Gaufürst der 12. Dynastie war. Die Inschriften, die einen *ḥw.t-ntr* für ihn in Assiut belegen, datieren jedoch erst in die frühe 18. Dynastie. S. dazu KAHL 2012, 168–170.

⁸⁸⁴ LIEVEN v. 2010, 2.

⁸⁸⁵ LIEVEN v. 2010, 2.

⁸⁸⁶ pAmherst 3 + pBerlin P 3024, 142–147 (Zeilenzählung nach pBerlin P 3024): *wnn ms n.tj jm m ntr ḥnḥ hr ḥsf jw n jrr sw wnn ms n.tj jm ḥḥ m wj3 hr rdi.t di=t(w) stp.t jm r r3-pr.w wnn ms n.tj jm m rh-ḥ.wt n ḥsf.n.t(w)=f hr spr n Rḥ ḥft mdw=f* „Doch der, der dort ist, wird wie ein lebender Gott sein beim Abwehren des Unheils dessen, der es tut. Doch der, der dort ist, wird in der Barke sein beim Veranlassen, dass auserwählte Dinge

Phänomen, dass vergöttlichte Personen als Mittler zwischen dem Hilfesuchenden und einer höheren Instanz, häufig die Lokalgöttheit, dienen. Wie Götter konnten sie Anrufungen erhören und direkt gebeten werden, bei Notsituationen in Form von alltäglichen Problemen wie Krankheit und Kinderlosigkeit zu helfen. Die persönliche Schutzfunktion des vergöttlichten Königs wird bspw. durch seine Verbindung mit Amuletten deutlich, die ebenfalls für die Götter und für die *sn.t* in den Liebesliedern bekannt ist.⁸⁸⁷

Belege zeigen weiterhin, dass die vergöttlichten Personen in Opferformeln parallel zu anderen Göttern genannt oder neben anderen Gottheiten gezeigt werden konnten. Entweder wurden sie in ihrer menschlichen Gestalt, teils mit göttlichen Insignien, oder als Gott abgebildet.⁸⁸⁸

Wie sich zeigt, weist die geliebte Person in den Liebesliedern mehrere Gemeinsamkeiten mit den vergöttlichten Personen auf. Auch sie stammen aus der menschlichen Sphäre, werden direkt als Gott bezeichnet oder mit einem verglichen. Die Liebenden weisen zudem eine göttliche Erscheinung auf und wurden, wenn auch in einem nur kleinen Kreis, verehrt. Zudem konnten sie um das Erhören der Gebete angerufen werden und Leid abwehren. Eine Vergöttlichung wird teilweise durch die vorliegende Determinierung sichtbar.⁸⁸⁹ Die Liebenden stehen den Göttern jedoch nicht gleichwertig gegenüber, sondern sind ihnen unterstellt.⁸⁹⁰ Zwar konnten Gottheiten wie die vergöttlichten Personen als Mittler zwischen dem Betenden und einer anderen Gottheit auftreten, doch machen die Götter in den Liebesliedern einen direkten Einfluss auf die geliebte Person geltend, indem sie das Herz beeinflussen und anbefehlen.

Die metaphorische Beschreibung bzw. die vergleichende Verbindung der Liebenden mit den Göttern beruht auf einer Ähnlichkeitsbeziehung: Zwei Begriffe aus einem unterschiedlichen Wirkungsbereich werden durch eine teilweise Analogie miteinander in Zusammenhang gebracht. Es erfolgt keine Pauschal-, sondern eine Teilübertragung des Gotteskonzepts auf das Konzept der Liebenden. In diesen Texten wird somit zwar nicht ausgesagt, dass die Liebenden Götter bzw. vergöttlichte Personen sind, aber dennoch werden ihnen göttliche Eigenschaften beifügt, mit denen ein bestimmtes Ziel verfolgt werden soll. Ähnlichkeiten lassen sich hierbei am ehesten mit dem göttlichen Status des Königs finden, der durch seinen Ka zum Ausdruck gebracht wird. Der Horusname als Ka-Symbol des Königs zeigt bereits in der Frühzeit die Verbindung des lebenden Königs mit dem Gott Horus.⁸⁹¹ Er repräsentiert diesen Gott auf Erden, ist

von dort den Tempeln gegeben werden. Doch der, der dort ist, wird ein Gelehrter sein. Nicht wird er beim Richten der Bitten an Re gehindert, wenn er spricht.“

⁸⁸⁷ Belegt sind Amulette, die den König bei kriegerischen Aktionen wie bei der Feindvernichtung oder zusammen mit den beiden Kronengöttinnen zeigen. Neben dem verstorbenen vergöttlichten Amenophis I. ist der regierende Ramses II. abgebildet, der bereits zu Lebzeiten vergöttlicht wurde. Für die Amulette mit Ramses II. sieht LIEVEN v. 2000, 13 die Möglichkeit, dass sie von Lebenden zur Abwehr von Gefahren getragen wurden. SCHULZ 1996, 314 sprach sich gegen eine Verwendung zu Lebzeiten aus und sah hierin eine Grabbeigabe.

⁸⁸⁸ LIEVEN v. 2010, 3. Zur Darstellung des vergöttlichten Amenophis III. mit Götterbart im Luxortempel s. die Überlegungen von WILLEITNER 1996, 359–361. Er wird als falkenköpfiger Re, als Mensch mit Sonnenscheibe und Götterbart, als weltlicher König, und als Mensch mit Vollmond und Mondsichel in Anlehnung an das Götterkind Chons gezeigt. Zudem wird er sitzend zwischen anderen Gottheiten abgebildet und empfängt mit ihnen Kultgaben.

⁸⁸⁹ S. II. 4.4 Grafische Figuren.

⁸⁹⁰ Dass die *sn.t* und der *sn* keine Götter sind, wurde in der Fachwelt bereits mehrfach herausgestellt; s. z. B. FOX 1985, 234–236. DAVIS 1980, 112, der von einer göttlichen Transformation der Liebenden spricht. Zuletzt plädierte HAIKAL 1997, 79–85 für eine profane Lesart und wendet sich gegen das Hineininterpretieren von zu vielen religiösen Ansichten. Die Götter und die göttlichen Bezüge seien eher als „frames of references“ zu verstehen.

⁸⁹¹ S. dazu SCHWEITZER 1956, bes. 52–55.

aber nicht dieser. Als eine Manifestation des Horus besitzt er jedoch göttliche Wesensmerkmale, die funktional begründet sind und sich auf das Königsamt beziehen. Auch seine Bezeichnung als Gottessohn, z. B. durch den Titel „Sohn des Re“, kennzeichnet ihn nicht als vergöttlichte Person, sondern legitimiert seinen Herrschaftsanspruch. Der König, der als *ntr* bezeichnet oder mit ihm verglichen werden konnte, übernimmt die Herrschaft auf Erden und ist für die Aufrechterhaltung der Maat zuständig.⁸⁹² In diesem Sinne ist er als Bindeglied zwischen der Götter- und Menschenwelt zu sehen und vermittelt zwischen ihnen. Dabei untersteht er jedoch, anders als die vergöttlichten Personen, den Göttern.⁸⁹³

Aufgrund seiner Verbindung zu Re wird seine Erscheinung mit der Strahlkraft des Sonnengottes verglichen, die wie die eines Gottes Jubel, Freude und diverse Handlungen der Wahrnehmenden herbeiführt. Zudem geht von ihm genauso Verderben und Leben aus. Dabei wird seine belebende Macht nur dem zuteil, der ihn verehrt, d. h. ihn in sein Herz gibt. Das Leben ist auch hier eine gewährte Gunst als Lohn für Treue und Hingabe.⁸⁹⁴ Es besteht somit ebenso eine Gegenseitigkeitsverbindung wie sie in der Gott-Mensch-Beziehung der Persönlichen Frömmigkeit ausgedrückt wird.

Neben dem König weisen andere Angehörige des Königshauses eine funktional begründete Göttlichkeit auf. Während sich die Gleichsetzung des Königs mit dem Gott Horus auf das Königsamt und der damit verbundenen Sicherstellung des Schutzes und des Wohlergehens des Landes bezieht, wird der nicht vergöttlichten Königin ein göttlich-menschliches Doppelwesen zugeschrieben, indem sie in ihrer Funktion als Frau des Königs mit verschiedenen weiblichen Gottheiten verbunden wurde.⁸⁹⁵ Die Gottesgemahlin, deren Amt von Königinnen oder Prinzessinnen ausgeübt wurde, wird dagegen mythologisch mit Mut verbunden und sicherte den Thronfolger.

Bzgl. der Liebeslieder fällt auf, dass den Liebenden in vielen Texten ein hoher Rang zugeschrieben wird und sie damit der königlichen Elite zuzurechnen sind. Dies wird anhand ihrer Ausstattung, ihrer Titel, ihres Wohlgeruchs und des Lustwandels als Freizeitbeschäftigung deutlich. Wie die königlichen Mitglieder enthalten die *sn.t* und der *sn* göttliche Wesensmerkmale, die wiederum funktional begründet sind. Die Geliebte steht in Verbindung zu Hathor und der *sn* besitzt Eigenschaften des Amun, des Nefertem und des Hapi, wodurch sie in der Lage sind, durch ihre Wahrnehmung das Herz des Gegenübers zu ergreifen und es an sich zu binden. Die ihnen auferlegte begrenzte Göttlichkeit hat damit die Funktion, Liebe und Hingabe zu erwecken sowie Leben demjenigen zu geben, der sich ihnen hingibt. Einen rein funktionalen Grund hat ebenso die Transformation der *sn.t* in eine Fisch- und Vogelfängerin. Auch hier handelt es sich nicht um ein Mädchen dieses Standes, sondern um die der Geliebten zugeschriebene Eigenschaft, die Männer durch ihr Verhalten und Aussehen an sich zu binden.

⁸⁹² Die vergöttlichten Könige und Königinnen werden dagegen nicht nur mit einer Gottheit verbunden, indem sie Wesensmerkmale von ihr übernehmen, sondern vereinen sich mit ihr ganz und nehmen damit den Rang dieser Gottheit ein. Dies wird anhand von Thutmosis III. deutlich, der schon zu Lebzeiten als Parallelgott zu Amun in Opferformeln angerufen wird. In seinem Totentempel erscheint er zudem als Ersatzgott für Min-Amun (s. RADWAN 1998, 336 mit weiterführender Literatur). Weiterhin gibt LIEVEN v. 2001, 42 an, dass Amenophis I., Ahmose und Ahmes-Nefertari im Tempel Ramses' II. in Abydos als Form der Nachtsonne am Ende der Sonnenlitanei erscheinen.

⁸⁹³ Dies macht sich z. B. dadurch bemerkbar, dass er sich an die Götter bei Notsituationen wendet. Erinnerung sei hierbei bspw. an die Kadesch-Schlacht, in der sich die Gebete Ramses' II. an Amun richten. Zudem wird in den Lobliedern an den König durch den Sprecher auch der Schutz Gottes für den König gewünscht.

⁸⁹⁴ Zu diesem Gegenseitigkeitsverhältnis s. die Ausführungen von ASSMANN 1979, 21–23.

⁸⁹⁵ LÄ III (1980) 464–468, hier 464 s. v. Königin (W. SEIPEL).

Insgesamt kann festgestellt werden, dass die Liebenden in ihrem Auftreten und ihrer Beschreibung königlichen, nicht vergöttlichten Personen entsprechen. Allerdings geht ihre Darstellung in einigen Texten darüber hinaus, da der/die Liebende sich direkt an die geliebte Person wendet und sie um ihr Kommen bitten kann. Während dieses persönliche Anliegen nicht an den König herangetragen werden konnte, zeigt sich hier eine Gemeinsamkeit mit den Göttern sowie den vergöttlichten Personen und entspricht dem Gedanken der Persönlichen Frömmigkeit. Klagende, bittende Anteile, in denen der Sprecher eine Notsituation schildert, lassen sich nicht in den Texten finden, die an den König gerichtet sind. Dagegen waren Lobpreisungen von Angehörigen des Königshauses üblich, sodass sich das Lob der Liebenden auf eine längst bekannte Tradition zurückführen lässt. Gerade die auch in Bezug auf Götter gepriesene und vermittelte *nfr.w* „Schönheit; Vollkommenheit“ spielt in den Liebesliedern und besonders im Loblied auf die Prinzessin Mutirdis aus der 22. Dynastie eine zentrale Rolle. Die Einzigartigkeit ihrer Schönheit, der Vergleich ihrer Körperteile mit bestimmten Produkten, der Bezug auf ihre wohlplatzierten Brüste und ihre Beliebtheit unter den Männern ähnelt der Beschreibung der *sn.t* in den Liebesliedern. Aufgrund dieser Gemeinsamkeiten wurde dieser Text von einigen Forschern in ihre Bearbeitungen zu den Liebesliedern aufgenommen. Das Vokabular der Liebeslieder stand in einem Austausch mit dem der Hymnen/Gebete und erst durch die Liebesthematik, den Kotext und bei Betrachtung des gesamten Korpus wird eine erotische Nuance aller Liebeslieder greifbar.

1.3 An eine Stadt/Gebet bzgl. des Erreichens einer Stadt

Während in den vorherigen Kapiteln die Darstellung der Göttlichkeit in den Hymnen/Gebeten in Bezug auf die Liebeslieder untersucht wird, rücken in den Städtehymnen und in den Gebeten, in denen das Erreichen einer Stadt vom Gott erbeten wird, andere zu analysierende Themenbereiche in den Mittelpunkt. In ihnen drückt der Sprecher nicht nur seine Sehnsucht nach einer Stadt aus, sondern auch die Freude, die mit dem Erreichen der Stadt einhergeht. Sowohl die Beschreibung des Begehrens als auch des Glücks bei Erfüllung des Wunsches nehmen einen großen Stellenwert in den Liebesliedern ein.

Unter den von RAGAZZOLI aufgelisteten Städtehymnen, die allesamt zur Literatur zählen, werden zwei Textgruppen verstanden. Beide stellen die Stadt als Ziel einer Reise dar, setzen aber unterschiedliche inhaltliche Schwerpunkte und unterscheiden sich formal voneinander.⁸⁹⁶ Bei den erwähnten Städten handelt es sich neben Piramesse um die Metropolen Theben und Memphis, d. h. um Örtlichkeiten, die nicht nur mit Wohlstand, sondern auch mit einer langen Tradition behaftet waren und von den Königen zu Festlichkeiten wie der Thronbesteigung, den Götterfesten und dem Sed-Fest besucht wurden.

Bei der ersten Textgruppe, die RAGAZZOLI als Städtehymnen bezeichnet, handelt es sich um kurze Texte, in denen sich das lyrische Ich auf einer Dienstreise befindet und die Sehnsucht zur fernen Heimatstadt äußert. Wie QUACK bemerkt, steht in diesen Texten der Heimataspekt im Vordergrund, indem das angenehme Leben (*ndm ʕnh*, z. B. oNachtmin 87/173, rt. 2) in der Stadt gegenüber der Fremde dargestellt wird.⁸⁹⁷ Auch in den Liebesliedern spielt das Wohlbefinden in Form von *ndm* eine wesentliche Rolle. Dabei ist der angenehme Aspekt nicht mit den Vorzügen der Stadt, sondern mit der Natur verbunden, da die Liebenden hier die Möglichkeit haben,

⁸⁹⁶ S. RAGAZZOLI 2008, 134.

⁸⁹⁷ QUACK 2016a, 25.

sich körperlich näher zu kommen. Zudem wird in den Liebesliedern das Fernsein durch Ausdrücke des Begehrens und durch das Motiv der Klage dargestellt. Das lyrische Ich kann sich an eine Gottheit wenden und bitten, dem begehrten Objekt nahezukommen (oCairo CG 25766, oPetrie 39, pAnastasi IV, IV.11–V.5, oNachtmin 87/173 und L5, L6). Dabei kann es sein, dass der Gott und nicht mehr die Stadt/geliebte Person im Mittelpunkt des Textes steht.⁸⁹⁸ Der Text nimmt daher eher die Form eines Gebets an, in dem der Gott gepriesen und in der Notsituation um Hilfe gebeten wird. Neben der Gottheit kann die ersehnte Stadt zum Kommen aufgefordert werden (*mj n=j* in oCairo CG 25221), indem sie personalisiert und als Göttin dargestellt wird. Wie zuvor gezeigt werden konnte, weist auch das begehrte Objekt in den Liebesliedern, die geliebte Person, göttliche Züge auf. Auch an sie kann sich die suchende Person direkt wenden und sie bitten, zu kommen (*mj n=j* in L2, L37 und L48; weitere Formen, die den Wunsch nach dem Kommen ausdrücken in L8–L10, L19 und L58).

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den Liebesliedern und dieser Textgruppe besteht in der Möglichkeit, nicht eine Gottheit oder die Stadt bzw. die geliebte Person, sondern das Herz des Sprechers in den Fokus zu rücken, um die Sehnsucht zu thematisieren. Dabei wurde das Herz gleich der Gottesferne als rastlos und aufbrechend dargestellt.⁸⁹⁹ Das mit der Entfernung des Herzens verbundene Krankheitsgefühl sowie die daraus resultierende Unmöglichkeit, sozialen Verpflichtungen nachzukommen, lassen sich als Motive sowohl in den Liebesliedern, in dieser Gruppe der Städtehymnen als auch in Klagen über die Abwesenheit eines Gottes finden.⁹⁰⁰

Zur zweiten Gruppe der Städtehymnen werden diejenigen Texte gezählt, in denen das Erreichen der Stadt und die Bewunderung derselben meist in einem längeren Format ausformuliert werden. Das angenehme Leben (*ndm ʿnh*, z. B. pAnastasi III, II.1) steht hierbei im Mittelpunkt. Zahlreiche Fische in und Vögel an den Seen, fruchtbare Felder, ertragreiche Gärten, gefüllte Speicher, Dienerschaft sowie Schutz vor Gefahren durch hohe Mauern, Wächter und der Stadtgottheit sind Motive, die für die herausragende Stellung der Stadt herangezogen werden. Die ausführliche Beschreibung der Stadt zeigt dabei die Gegebenheiten eines Festes. Während in der vorherigen Gruppe eine Not und ein Mangel im Vordergrund stehen, fehlt es dem Sprecher nun an nichts.⁹⁰¹ Die begehrende Haltung verschwindet und findet seinen Ausdruck in der Phrase: *nn ḏd.w n=f [h]nr / „Niemand sagt: ‚[Oh], dass doch...!‘ /“* (pAnastasi III, II.10).

⁸⁹⁸ So schon QUACK 2016a, 25–31.

⁸⁹⁹ Vgl. z. B.: *mk jb=j pri{.tj} m t3w.t* „Siehe, mein Herz hat sich davongestohlen.“ (pAnastasi IV, rt., IV.11) und *tj-jb=j r-pri(.t) /* „Um herauszukommen, springt mein Herz.“ (L6). *h3.tj=j tfj.w hr s.t=f* „Mein Herz ist von seinem Platz verdrängt.“ (pAnastasi IV, rt., V.2) und *sw-tfy <m>-mk.t=f* „Es (= Herz) ist von seinem Platz verdrängt.“ (L4) S. zu diesem Thema schon pAnastasi IV, rt. 5.3, 136.

⁹⁰⁰ Vgl. für das Krankheitsmotiv z. B. *h3.tj=j nn sw m h.t=j ʿ.wt=j nb t[3j]=w <m> ḏw* „Mein Herz, es ist nicht in meinem Leib. Alle meine Glieder sind vom Übel ergriffen.“ (pAnastasi IV, rt., V.3–4) und *sn hr-st3h-jb=j m-hrw{.w}=f / ḏi=f-t3y{.tj}-{n}-(w)j h3y.t /* „Der Liebste verwirrt mein Herz mit seiner Stimme. / Er bewirkt, dass mich Krankheit ergreift.“ (L2). Zur Nichterfüllung sozialer Pflichten vgl. z. B. *bw hpr wp[w.t] m-dr.t=j* „Keine Angelegenheit kommt in meiner Hand zustande.“ (pAnastasi IV, rt., V.2) und *nn-rh<=j>-s.t-rd.wj=j /* „Ich kenne den Platz meiner beiden Füße nicht.“ (L3), was dahingehend zu interpretieren ist, dass sich ein Mann entgegen dem festgesetzten Verhalten gegenüber einem Ranghöheren Mehy dreist verhält. Oder: *bw-dd=f-šmi=j mj-rmt{.w} /* „Nicht lässt es (= das rasende Herz) mich wie ein Mensch gehen.“ (L4), d. h. mich wie ein Mensch verhalten.

⁹⁰¹ Meist handelt es sich in dieser Gruppe nicht um ein lyrisches Ich, sondern um einen distanzierten, unbekanntem Sprecher (oDeM 1232; pAnastasi III, VII.2–10), oder um den Absender eines Briefes (pAnastasi III, 1.11–3.9; pSallier IV, vs., I.1–IV.8), der nach der Einleitung (*tw=j spr.kwj X gmi=j X* „Ich gelangte zur Stadt X. Ich fand Stadt X ...“) nicht mehr erwähnt wird. Die angesprochene Person kann zum einen der Empfänger des Briefes und zum anderen der König (pAnastasi III, VII.2–10) sein.

Im Vordergrund steht die Beschreibung der Stadt. Wenn es sich bei der erwähnten Stadt um Pyramesse handelt, bezieht sich das ausgedrückte Lob allerdings weniger auf die Stadt als auf ihren Erbauer, Ramses II. (pAnastasi III, VII.2–10). Mit der Frage, ob die Texte zum Einzug des Königs vorgetragen wurden und somit sein Erscheinen lobpreisen, beschäftigte sich bereits FISCHER-ELFERT.⁹⁰²

Insgesamt zeigt sich, dass die Städtehymnen zwei entgegengesetzte Sprechhaltungen aufweisen, die auch in den Liebesliedern zum Vorschein kommen und auf dem Distanz-Nähe-Konzept beruhen. Einerseits gibt es einen klagend-bittenden Ton aufgrund der Ferne zum begehrten Objekt bzw. aufgrund der Trennung der Liebenden. Andererseits steht ein freudig-festlicher Ton im Mittelpunkt, da das begehrte Objekt nah ist. Dabei lassen sich lange, ausführlich preisende Beschreibungen zwar im Zusammenhang mit der Stadt mehrfach belegen, treten aber in Verbindung mit der geliebten Person nur in L1 auf. Ansonsten zeigen die Stadt und die geliebte Person Gemeinsamkeiten in ihrer Darstellung auf, indem sie häufig Übertreibung einschließt und ihre Nähe für die sehnsüchtige Person Leben bedeutet.

L22 zeigt am deutlichsten eine Verbindung zu den Städtehymnen auf. Der Text beginnt mit der Aussage, dass der Liebende auf dem Wasserweg nach Memphis ist, um von Ptah die Geliebte zu erbitten (*jmi-n=j sn.t m-p3-grh* „Gib mir die Liebste in der Nacht.“). Im Folgenden werden die Schönheit und der erotische Charakter der Stadt Memphis beschrieben:

p3-y<m> sw-m-jrp
Pth p[3y]=f-js.w
Shm.t [t3]y=f-srp.t
J3d.t{yt} t3y=f-nhm(.t)
Nfr-tm p3y=f-sšn-prš
h3-t3 m-nfr.w=st

Mn-nfr g3y n-rrm.t
w3h{.tj} m-b3h-Nfr-hr

„Das Meer – es ist Wein.
 Ptah ist sein Schilfrohr,
 Sachmet ist sein Lotosblatt,
 Jadet ist seine Lotosknospe
 Nefertem ist sein aufblühender Lotos.
 Durch ihre/seine Schönheit erleuchtet das Land.

*Memphis ist eine Schale Mandragora,
 die vor dem Schöngesichtigen gestellt ist.“*

Für die Beschreibung der Schönheit wird auf den erotisch konnotierten Uferbereich eingegangen, indem das Schilf und der Lotos mit den Stadtgöttern in Bezug gesetzt werden. Des Weiteren wird Memphis als eine Schale Mandragora beschrieben und damit auf den verführerischen Charakter dieser Stadt Bezug genommen. Die Passage kann auch in einer anderen Richtung gedeutet werden, indem *nfr.w=st* nicht auf die Stadt, sondern auf die Geliebte bezogen wird. Damit wird die Schönheit der Geliebten der von Memphis gegenübergestellt, da sowohl die Stadt als auch die *sn.t* Anziehungskraft auf den Liebenden ausüben. Auch in anderen

⁹⁰² FISCHER-ELFERT 1999, 79.

Textstellen der Liebeslieder wird sichtbar, dass den Schreibern die Idee, die Frau mit Architektur zu vergleichen, nicht fernlag.⁹⁰³

In den Liebesliedern werden häufig Beschreibungen in den Städtehymnen verwendet, um die Örtlichkeit zu veranschaulichen, die als angenehm empfunden wird und ein Zusammentreffen ermöglicht. Hierbei wird allerdings nicht die Stadt, sondern die Natur hervorgehoben, die wie die Stadt für den Heimatsuchenden den Liebenden Schutz bietet, da sie eine ungestörte Zeit der Zweisamkeit ermöglicht.

Weiterhin ist das Thema der Sehnsucht sowohl in den Städtehymnen als auch in den Liebesliedern mit dem Reisemotiv verknüpft, das ebenfalls aus anderen literarischen Texten bekannt ist. MOERS bemerkt in seinen Studien zu den Reisedarstellungen in der ägyptischen narrativen Literatur, dass im fernen Aufenthaltsort die moralischen Werte der eigenen Kultur nicht mehr gelten und damit die eigene Identität infrage gestellt wird.⁹⁰⁴ Das Reisemotiv sieht er somit als Metapher für die Verstöße hinsichtlich der ägyptischen Kultur und Identität. In den Städtehymnen besinnt sich der Sprecher auf die Schönheit und das Angenehme der Metropolen. In den Liebesliedern tritt die Reise in drei verschiedenen Schwerpunkten auf, die jedoch nur bedingt denen der Städtehymnen entsprechen. In zwei Texten reist die liebende Person auf dem Fluss nordwärts (*hdi*) zu einer Stadt⁹⁰⁵, wobei einmal die Macht des Stadtgottes (L22) und ein anderes Mal das dort befindliche Fest (L25) die Gründe für das Reisen sind.⁹⁰⁶ Nicht die Stadt steht im Vordergrund, sondern die dort vorzufindenden Gegebenheiten, die die Nähe zur geliebten Person ermöglichen. In anderen Texten der Liebeslieder wird dagegen ausgesagt, dass die Liebenden aus dem Umfeld mit ägyptischen Normen und Werten fliehen möchten, um zusammen sein zu können.⁹⁰⁷ Daneben lassen sich Indizien dafür finden, dass der Liebste aufgrund seiner militärischen Tätigkeit im Ausland ist, wodurch die Trennung verursacht wird.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den Städtehymnen und den Liebesliedern besteht in ihrer Klassifizierung als dichterisch konzipierte Texte, auch wenn zumindest die Städtehymnen in der Form eines Briefes auftreten können. Es gibt jeweils keine einheitlich feste Form, da sowohl sehr kurze, als auch lange Texte mit Aufzählungen auftreten. Zudem offenbart das für diese Texte gebrauchte literarische Neuägyptisch zahlreiche Stilmittel – z. B. Wortwiederholungen, Alliterationen und Wortspiele.⁹⁰⁸

Neben den genannten formalen, phraseologischen und inhaltlichen Übereinstimmungen fällt die unterschiedliche Bezeichnung dieser Textarten in der Ägyptologie auf. Während beide Male das Begehrte in der Benennung dieser Texte seinen Ausdruck findet, wird bei den Städtehymnen der lobpreisende Charakter in den Vordergrund gerückt und im Falle der Liebeslieder die ägyptische Betitelung der Texte als *hs.t* „Lied“. Daneben konnte auch die künstlerische Gestaltung der Liebeslieder in der Namensgebung als Liebeslyrik ihren Ausdruck finden. Dabei kann RAGAZZOLI aufzeigen, dass auch die Städtehymnen Lieder sind⁹⁰⁹ und der Dichtkunst angehören. Ferner enthalten die Liebeslieder preisende Formen und Vokabular aus den königlichen

⁹⁰³ S. II. 2.4.2 Architektonische Betrachtungsweise.

⁹⁰⁴ MOERS 1999, 53 f.

⁹⁰⁵ Zur Süd-Nord-Ausrichtung der Reise in den Städtehymnen s. RAGAZZOLI 2008, 130.

⁹⁰⁶ In L22 reist der Mann nach Memphis, um Ptah zu bitten, die Geliebte zu geben. L25 zeigt auf, dass die Frau zur Öffnung des *Mr.tj*-Kanals in Heliopolis fährt und dort im Festgewand auf das Eintreffen des *sn* wartet.

⁹⁰⁷ S. II. 2.7.2 Natur.

⁹⁰⁸ S. für die Städtehymnen die Ausführungen RAGAZZOLI 2008, 123–128. Für die Liebeslieder s. II. 1.1 Formale Strukturen und II. 4 Stilmittel.

⁹⁰⁹ RAGAZZOLI 2008, 113 f.

sowie göttlichen Hymnen und den Gebeten. Des Weiteren ist dem schon erwähnten L44 zu entnehmen, dass diese Texte als Hymnen verstanden werden können und damit eine Bezeichnung als Liebeshymnik zumindest für einige dieser Texte möglich ist. Sowohl bei den Städtehymnen als auch bei den Liebesliedern gibt es Texte, die in ihrer Ganzheit den Hymnen/Gebeten entsprechen. Andere sind dagegen mehr oder weniger weit davon entfernt. Der Grund liegt hierbei in dem Genre der Literatur, das seine Substanz aus verschiedenen Textsorten bezieht. Während die Städtehymnen lediglich z. T. die Form des Briefes annehmen, um den Lobpreis auszudrücken, zeigen die Liebeslieder im Vergleich dazu den größeren Einfluss anderer Textsorten auf, was bisher zur Vermeidung ihrer Bezeichnung als Hymnen geführt hat. Sowohl intensive Bezüge zu den Klagen, Beschwörungen und Ritualen lassen sich finden. Da nicht eindeutig geklärt werden kann, ob die Liebeslieder aus den Hymnen/Gebeten entstanden sind und sich dann in weitere Richtungen entwickelt haben, oder ob sie lediglich aus dieser Gattung schöpfen, ist eine Bezeichnung als Liebeshymnik in Kontrast zu den Städtehymnen nicht möglich.

1.4 Ergebnisse

Wie in den Texten der Persönlichen Frömmigkeit steht das einzelne Schicksal des lyrischen Ichs im Vordergrund, das sowohl auf die göttliche als auch auf die Macht der geliebten Person bezogen wurde. Das Ziel besteht darin, die persönlichen Wünsche und Sorgen darzustellen, mit der Hoffnung, eine Veränderung der Situation zu bewirken. Daneben enthalten die Texte eine Preisung des Wesens der geliebten Person, die schmeicheln (*swwn*) und zufriedenstellen (*shtp*) soll, um ihre Gunst zu gewinnen und ihr nah zu sein. Auffallend ist, dass die Schönheit und die Auswirkungen der sinnlichen Wahrnehmung der geliebten Person nie an sich gepriesen werden, sondern immer in Verbindung zur anbetenden Person. U. a. hat die ägyptische Liebeslyrik dieses Merkmal mit den Gebeten der Persönlichen Frömmigkeit gemeinsam.

Das Distanz-Nähe-Konzept spielt sowohl in den Hymnen/Gebeten als auch in den Liebesliedern eine herausragende Rolle. Während Nähe mit Belebung und Freude einhergeht, stehen bei Ferne ein Mangel und eine Klage im Mittelpunkt. Die Versprachlichung einer persönlichen Liebeskrise konnte allerdings nicht in den Gebeten dieser Zeit, sondern nur in den Liebesliedern und im Liebeszauber stattfinden. Zwar wurde das Bedürfnis nach Liebe und einem Partner in den Gebeten thematisiert, allerdings handelt es sich hierbei nach Ausweis der Quellen nicht um die Liebe zu einer bestimmten Person. Vielmehr stehen das Begehren nach Beliebtheit bei den Menschen sowie der Wunsch, sich fortzupflanzen und eine Familie zu gründen, im Vordergrund.⁹¹⁰ Die Literatur bot damit die Möglichkeit, nicht nur die persönliche Liebe zu einem König oder einer Gottheit auszudrücken, sondern auch die Liebe in all seinen Formen zu einem Menschen. Die hymnischen Elemente der Liebeslieder weisen darauf hin, dass die Schreiber den Traditionen verhaftet waren. Sie bedienten sich einer vertrauten Struktur, veränderten jedoch den thematischen Schwerpunkt durch Selektion. Dem geliebten Partner wurde somit ein göttlicher Status zugeschrieben. Es zeigt sich jedoch, dass die Geliebten nicht vergöttlicht wurden, sondern wie die königliche Familie funktional begründete göttliche Züge aufweisen. Nicht zur Loyalität und Macht des Gottes/des Königs bekennt sich das lyrische Ich, sondern zum Einfluss, den die geliebte Person hat, sowie zur momentanen Treue und Ergebenheit zu ihr.

⁹¹⁰ S. II. 2.2 Liebe.

Die Nähe der Liebeslieder zu den Hymnen/Gebeten wird auch dadurch ersichtlich, dass sie zusammen auf Papyri vorkommen. Trotz der ganzen Gemeinsamkeiten ergibt sich vor allem im Zusammenhang mit den Städtehymnen, dass eine Bezeichnung als Liebeshymnik nicht sinnvoll ist, da sie zu viele Elemente anderer Textsorten beinhalten.

2 Klagen

Leidäußerungen sind für die Veranschaulichung der Sehnsuchts-thematik in den Liebesliedern von entscheidender Bedeutung. Einerseits beklagt das lyrische Ich das fehlende Interesse seitens der geliebten Person bzw. das bevorstehende Ende des Zusammenseins. Andererseits wird eine klagende Position gegenüber gesellschaftlichen Verhaltensregeln eingenommen. Sie werden als Zwänge dargestellt, da sie eine frei bestimmte Zusammenkunft der Liebenden verwehren. Zudem wird die Öffentlichkeit von den Liebenden als ein zu beklagendes Hindernis für die Zweisamkeit angesehen.⁹¹¹ Wie gezeigt werden konnte, weisen vor allem die Texte, die eine urbane Umgebung andeuten, eine klagend-sehnsüchtige Haltung auf. In der Natur haben die Liebenden dagegen die Möglichkeit beisammen zu sein, sodass eine erfüllte Liebe dargestellt wird und eine heitere Grundstimmung herrscht.⁹¹²

Im Folgenden wird untersucht, in welchen sprachlichen Formen die Klagepassagen in den Liebesliedern vorkommen und inwieweit dieser Sprachstil mit den Texten, die zur Gattung der Klage gezählt werden, vergleichbar ist. Dabei wird von der Feststellung SEIBERTS ausgegangen,⁹¹³ dass sich diese Textsorte durch die Sonst-Jetzt-Stilform auszeichnet. Mithilfe dieser Form beschreiben die Klagepassagen eine Notsituation durch eine Umkehrung der als „normal“ erachteten Umstände. Es wird von der Diskrepanz zwischen dem für den Kläger sonst als gut empfundenen Zustand und den jetzt vorherrschenden schlechten, durch Abwesenheit der Maat geprägten Verhältnissen berichtet. Den Texten liegt dabei der Wunsch nach einer positiven Veränderung zugrunde.

Neben dem Sprachstil werden inhaltliche Bezüge zwischen den Liebesliedern und den Klagen, zu denen die Pessimistische Literatur und die Totenklagen zählen, aufgezeigt. Aufgrund der Überlieferungslage muss sich der Vergleich in Bezug auf die Totenklagen vorrangig auf die Klagelieder der Isis und Nephthys aus der griechisch-römischen Zeit beziehen. Wie KUCHARÉK jedoch herausstellt, kann zumindest die Motivik bis in das Alte Reich zurückverfolgt werden.⁹¹⁴

2.1 Äußerungsformen

Die Struktur der Liebeslieder weist die für die Textsorte der Klagen typischen Sonst-Jetzt-Sprüche nur in einem bedingten Maß auf. Die Widersprüchlichkeit zwischen dem sonst positiven und dem jetzt negativen Zustand wird dabei meist durch ein gegensätzliches Vokabular dargestellt. Nachstehende Ausprägungen dieser Klageform lassen sich in den Liebesliedern finden:

⁹¹¹ In II. 2.8 Rechtliche Aspekte wird das Auftreten der Klage in ihrer Bedeutung als Anklage in den Liebesliedern erläutert.

⁹¹² S. II. 2.7 Handlungsort.

⁹¹³ SEIBERT 1967, 20–24; vgl. dazu auch SCHENKEL 1984, 51–61.

⁹¹⁴ KUCHARÉK 2010, 21–30 und 621; KUCHARÉK 2011, 28–31. Auch ASSMANN 2001, 192 geht davon aus, dass die Klagelieder der Spätzeit zumindest auf das Neue Reich zurückgehen.

1 Die entgegengesetzten Zustände werden in einem Satz geäußert:

- $\text{\$dh.w p3-ndm m-r3=j}$
 $\text{\$w-mj-sh.wy n(.j)-3pd.w}$
 „ $\text{\$dh}$ -Wein, (sonst) Süßes in meinem Munde:
 Er ist (jetzt) wie Vogelgalle.“ (L29)

2 Nur der jetzige Zustand wird geäußert, während der sonstige sich aus dem Wissen über die Normalität erschließen läßt:

- $\text{bw-dd=f-\$mi=j mj-rmt\{.w\} /}$
 $\text{sw-tfy <m>-mk.t=f /}$
 $\text{bw-dd=f-t3y=j-mss /}$
 $\text{bw-wnh=j-p3y=j-bhn /}$
 $\text{bw-dd=<j>-sdmw r-jr.t(j)=j /}$
 $\text{bw-wrh=<j>-wj m-kf /}$
 „Nicht läßt es (= das Herz) mich (jetzt) wie ein Mensch gehen. /
 Es ist von seinem Platz verdrängt. /
 Nicht läßt es mich (jetzt) ein mss-Gewand anlegen. /
 Nicht halte ich (jetzt) meinen Fächer. /
 Nicht lege ich Schminke an meine Augen. /
 Nicht salbe ich mich (jetzt) im Geringsten.“ (L4)
- $\text{jr-jwi-n=j n3-wr.w-swn.w /}$
 $\text{bw-hr-jb=j (m)-phr.wt=sn /}$
 $\text{n3-hr.jw-hb(.t) bn-w3.t-jm=sn /}$
 $\text{bw-wd^c-t3y=j-h3y.t /}$
 „Wenn die Oberärzte zu mir kommen /
 ist mein Herz (jetzt) nicht (mit) ihren Heilmitteln zufrieden. /
 Die Vorlesepriester, sie kennen (jetzt) keinen Ausweg. /
 Nicht diagnostiziert wird meine Krankheit.“ (L7)
- $\text{ptr=j-\$^c.yt-bnj(.wt)}$
 $\text{[st-mj]-ptr-hm3(.t)}$
 „Wenn ich süße Kuchen sehe,
 ist es (jetzt) wie das Sehen von Salz.“ (L29)
- $\text{jnk-[h3.]tj n-n3y[=j]-jrj(.w) /}$
 $\text{ptr.tw=j-n=w m-sn.nw /}$
 „Ich bin der erste meinesgleichen, /
 (aber) als Zweiter werde ich (jetzt) von ihnen betrachtet.“ (L40)
- $\text{js-wn-\$psj(.t) mj-kd=j /}$
 jw-bn-n=j-hm.t /
 ...
 $\text{bw-w3h=st-n=j [mw n-hrw]=j (n)-swr </>}$
 „Gibt es einen Edlen meinesgleichen, /
 indem ich (jetzt) keine Dienerschaft habe? /

...

Nicht gab sie mir Wasser an meinem Tag des Trinkens. </>“ (L41)⁹¹⁵

Bereits in II. 2.8 Rechtliche Aspekte wurde auf die Besonderheit der Baumlieder L40 und L41 hingewiesen, in denen die Bäume die Liebenden anklagen, sie nicht ordnungsgemäß zu behandeln. Der Eindruck einer Anklage wird durch den ramessidischen *w3h*-Eid (L41: *w3h k3=j* „So wahr mein Ka dauert“) und durch die Verwendung von *‘d3* „Unrecht“ sowie *smi* „berichten; melden; verklagen“ unterstützt. Zudem unterscheiden sich gerade diese Texte von den anderen im Aufbau dadurch, dass die Nennung des Sprechers wie in Urkunden am Anfang steht.

Im Gegensatz zu L40 und L41 beziehen sich die anderen Textpassagen auf die momentane Trennung der Liebenden und nicht auf ein Unrecht, das dem lyrischen Ich angetan wurde. Die Ursachen gründen somit nicht in der Tat eines Zweiten, sondern in der Unzufriedenheit des eigenen Herzens.⁹¹⁶ Diese Distanz führt zu einer veränderten, als schlecht empfundenen Wahrnehmung sowie zu einem nichtmaatgerechten Verhalten.

Über die Sonst-Jetzt-Stilform hinaus spielen rhetorische Fragen für die Liebeslieder eine Rolle, um eine vorwurfsvolle und mit Leid empfundene Aussage zu tätigen. Gerade dieses Stilmittel eignet sich besonders, den klagenden Charakter des Textes dem Leser/Hörer zu vermitteln, da hierdurch der Rezipient einbezogen, beeinflusst und seine Aufmerksamkeit sowie sein Mitleid geweckt wird.⁹¹⁷

Obendrein findet die Unmutsäußerung ihren sprachlichen Ausdruck sowohl in Hilferufen (*sgb* „schreien“ (L26))⁹¹⁸ als auch in Wendungen des Wunsches (*hnr* „oh, dass doch“ (L8–L10, L24, L53–L58)). Überdies zeigen die zahlreichen Begehrrformen⁹¹⁹ und die häufig erwähnten Aktivitäten des Suchens (*wh3* (7)) und Findens (*gmi* (19)) der geliebten Person, dass die jetzige Situation unbefriedigend ist und ein Wandel herbeigesehnt wird. Insbesondere die Aufforderung an die geliebte Person zu kommen bzw. nicht zu gehen, ist charakteristisch für die Liebeslieder.

Die Trauer anlässlich der Trennung von der geliebten Person, durch die die Klage erst ausgelöst wird, findet ihren Ausdruck in einer spezifischen Metaphorik. Dazu gehören die bereits genannten Darstellungen des unruhigen, unzufriedenen Herzens und die Schilderung von Krankheitszuständen sowie die Verwendung des Bildes der Finsternis. Gerade die Krankheitsthematik, die sich in Todeserfahrung äußern kann, spielt in einigen Klagen eine bedeutende Rolle und beschreibt den jetzigen Zustand des Sprechers bzw. der ganzen Gesellschaft durch Umkehrung der eigentlichen Ordnung.⁹²⁰

⁹¹⁵ D. h., der Baum, das lyrische Ich, besitzt sonst Diener für seine Versorgung, wird aber jetzt nicht beachtet.

⁹¹⁶ S. II. 2.5 Herz.

⁹¹⁷ S. II. 4.6 Pragmatische Figuren.

⁹¹⁸ S. dazu II. 2.3.3 Auditiv.

⁹¹⁹ S. II. 2.2 Thematische Strukturen.

⁹²⁰ Z. B. „Der Lebensmüde“: *jw mwt m hr=j mjn <mj> snb mr* (pBerlin P 3024, 130 f.) „Der Tod ist heute vor meinem Gesicht wie die Heilung eines Kranken“. Durch die veränderte Welt ist der Lebensmüde im Prozess des Durchmachens einer Krankheit, die nur durch den Tod geheilt werden kann; vgl. die „Prophezeiungen des Neferti“: *di=j n=k t3 pn m sni mn(.t)* (pPetersburg 1116 B, vs., 38) „Ich zeige dir dieses Land in schwerer Krankheit.“; s. dazu auch ASSMANN 2001, 217 f.

Der getätigten Aussage im „Lebensmüden“ schließen sich mehrere Vergleiche an, die die Todesnähe verbildlichen. Eine solche Struktur findet sich ebenfalls in L47, in dem jedoch das Thema umgekehrt wurde und nicht das Leid, sondern das Glück dargestellt wird.

2.2 Pessimistische Literatur

Während in der Pessimistischen Literatur der Wandel der geordneten Welt zum Chaos beklagt wird, ist das Gegenteil der Grund für die Klage in den Liebesliedern. Gerade die gesellschaftlichen Normen und Regeln verwehren das gewünschte Zusammensein der Liebenden und lösen damit Kummer aus. Sowohl der fehlende Freiraum als auch die mangelnde Ungestörtheit führen zur Liebeskrise und lassen die Liebenden Unrecht (ʿdβ) begehen, um einander nah zu sein. Indirekt wird damit Kritik an den bestehenden Verhältnissen geäußert. In der Pessimistischen Literatur wird das Verhalten der anderen Menschen als Vergehen dargestellt, das zum schlechten Zustand des ganzen Landes geführt hat. Den Liebesliedern sowie der Pessimistischen Literatur ist damit ein rebellischer Ton gemeinsam.

In der Pessimistischen Literatur wird der soziale Aufstieg und der Niedergang der Beamten bedauert, während in den Liebesliedern die momentane Ordnung beklagt und der Abstieg gewünscht wird, da die Verwandlung in eine rangniedrigere Berufsgruppe ein Zusammensein der Liebenden fördert. Die Liebenden werden oftmals als zur Elite gehörig dargestellt, sodass ihre Wünsche, Tätigkeiten niedriger Berufsgruppen auszuführen, besonders hervorstechen. Der liebende Mann möchte seiner Geliebten dienen, indem er die Arbeiten eines Pförtners⁹²¹ (L24) und Wäschers⁹²² (L54) verrichtet. Darüber hinaus äußert er den Wunsch, eine nubische Dienerin (L53) zu sein. Dagegen erhofft die Frau ihre Verwandlung in eine Fisch- und Vogelfängerin (L67).

Zudem fällt bei einem Vergleich zwischen den Liebesliedern und der Pessimistischen Literatur auf, dass die Liebenden das unruhige, treibende und redende Herz beklagen. Dagegen wird das Herz in den „Klagen des Chacheperreseneb“ und in den „Prophezeiungen des Neferti“ aufgefordert, sich zu regen und das Schweigen zu unterbrechen.⁹²³ Das Herz wird in diesen Texten als Helfer und Vertrauter angesehen, während es in den Liebesliedern ein Gegner ist, dem Einhalt geboten werden muss.⁹²⁴ Insgesamt wird der Eindruck erweckt, dass die Liebeslieder die Pessimistische Literatur in Form einer Parodie inkorporiert haben.⁹²⁵

2.3 Totenklagen

Die klagenden Anteile in den Liebesliedern weisen mit ihrer persönlichen und gefühlsbetonten Sprache starke Anklänge an die Totenklagen auf, die von Frauen bzw. von Isis und Nephthys geäußert werden. Vor allem die Elemente der Witwenklage zeigen große Ähnlichkeiten zu den Liebesliedern. Während die von den Männern zur Bestattung geäußerten Rufe den Übergang des Verstorbenen in das Jenseits unterstützen,⁹²⁶ stehen die durch den Tod verursachte Ferne zur geliebten Person und die damit verbundene Einsamkeit sowie Sehnsucht nach dem Verstorbenen im Mittelpunkt der Witwenklagen. In ihnen drückt die Sprecherin ihren Schmerz über den Verlust der Trennung aus und versucht den Verstorbenen zu sich zurückzurufen, um

⁹²¹ Zu den Aufgaben eines *jr.j-ʿ3* s. die Zusammenfassung bei NEUNERT 2010, 80–85.

⁹²² Die Wäscher standen in der gesellschaftlichen Hierarchie unten, wie durch den Lohn dieser Berufsgruppe in Deir el-Medina ersichtlich wird, der der niedrigste von allen Mitgliedern der Versorgungsmannschaft war; vgl. JANSSEN – JANSSEN 2002, 3 und 11.

⁹²³ S. II. 2.6 Herz.

⁹²⁴ S. II. 2.8 Rechtliche Aspekte zu L14.

⁹²⁵ S. II. 4.5.5 Komik/Ironie.

⁹²⁶ KUCHARAK 2011, 25.

Heilung zu erlangen. Der Tod tritt hierbei als unüberwindbares Hindernis für das Zusammensein auf.

Eine geschlechtsspezifische Sprechhaltung des lyrischen Ichs wird auch in den Liebesliedern deutlich. Wie bereits SWEENEY feststellt, wird in den Texten mit einem weiblichen lyrischen Ich viel häufiger ein Wunsch geäußert, der zudem sehr oft direkt an die geliebte Person gerichtet ist.⁹²⁷ Allerdings wird ebenfalls in den Liebesliedern mit einem männlichen lyrischen Ich die Sehnsucht nach der angesprochenen Person teilweise ausgedrückt. Hier ist nicht wie in den Rufen der Männer die Distanz bejahend dargestellt.⁹²⁸ Die sonst in den Liebesliedern beschriebenen irdischen Vergnügungen – Intimität, Trunkenheit, Wohlgeruch, Feste, Aufenthalt im Grünen – stehen im Einklang mit einer positiven Diesseitshaltung. Diese Haltung findet ferner ihren Ausdruck in den von Frauen geäußerten Totenklagen, die seit der 18. Dynastie auftreten. Die Gemeinsamkeit zwischen den Liebesliedern und den hier betrachteten Totenklagen besteht vor allem darin, dass eine Trennung Ausgangspunkt der Klage ist. Während der Tod in den Totenklagen die Distanz herbeiführt, werden in den Liebesliedern persönliche und gesellschaftliche Gründe genannt. Trauer bildet aber den Gefühlshintergrund in beiden Textsorten. Die privaten Totenklagen fanden bei Tod und Begräbnis statt. Sie gewährleisteten zum einen die Jenseitsexistenz und dienten zum anderen der Beweinung und Trauerbewältigung als ein von der Gesellschaft zu erwartendes Verhalten.⁹²⁹ Gleichfalls haben die Liebeslieder ihren Sitz im realweltlichen Leben, wobei sie allerdings als Mittel der Unterhaltung anzusehen sind und zu Festlichkeiten Verwendung fanden.⁹³⁰

Die Sehnsucht nach einer geliebten Person wird auch in den kultischen Klagen von Isis und Nephthys thematisiert, die in den Kontext der Osirisrituale einzuordnen sind. Der Schwerpunkt liegt hier auf der Sicherstellung der Existenz des Osiris auf Erden, nachdem er in das Jenseits übergegangen ist, und in der Übergabe des Königtums an seinen Sohn Horus.⁹³¹

Die drei Textsorten – kultische Totenklage, private Totenklage und Liebeslieder – hatten somit jeweils einen eigenen Platz und eine eigene Funktion im Leben der Ägypter inne. Aufgrund der gleichen Thematik wäre es nicht verwunderlich, wenn sich die Textsorten gegenseitig beeinflusst hätten. Dies wird durch das verwendete Vokabular, wie durch die Phrase *mj r pr=k* „Komm zu deinem Haus“, die in vielen Witwenklagen vorkommt und die Rede der Isis einleitet, sichtbar.⁹³² In den Liebesliedern spielt nicht nur das Haus als Ort der gewünschten Zusammenkunft und als Metapher für den Körper eine entscheidende Rolle, sondern auch die Aufforderungsstilform *mj-n=j*. Diese Formel deutet auf eine anzuklagende Situation seitens des Sprechers hin, die von dem Angerufenen behoben werden soll.

Insgesamt unterscheiden sich jedoch die beliebten Formeln, Wendungen und Typen der altägyptischen privaten Totenklagen, die kein starres und feststehendes Formular kannten,⁹³³ in großen Teilen von den Liebesliedern. So werden in keiner dieser Totenklagen die

⁹²⁷ Zur genauen Auflistung der Quellen s. die Zusammenstellung bei SWEENEY 2002, 39–41.

⁹²⁸ So wird der Ausruf *r jmnt.t* „Zum Westen!“ immer den Männern in den Mund gelegt; s. hierzu schon KUCHARÉK 2011, 25.

⁹²⁹ Käufliche Klagefrauen werden für das Alte Ägypten angenommen; s. LÜDDECKENS 1943, 11, Anm. 2. Dass Trauer ein erwartetes Verhalten war, wird auch in den „Prophezeiungen des Neferti“ deutlich, in denen er die Missstände beklagt: *nn rmi=tw n mwt nn sdr=tw hkr(.w) n mwt* „Man wird den Tod nicht (mehr) beweinen. Nicht wird man (mehr) fastend die Nacht zubringen wegen eines Toten.“ (pPetersburg 1116 B, vs., 41).

⁹³⁰ S. II. 5 Textfunktion.

⁹³¹ KUCHARÉK 2011, 32.

⁹³² Z. B. pBerlin 3008, II.1 und pBM 10188, I.10 sowie pMMA 35.9.21, XVIII.6 oder pBM 10188, I.10.

⁹³³ LÜDDECKENS 1943, 182.

Auswirkungen der Trennung auf die klagende Person thematisiert. Die Krankheitsmetapher, die für die Liebeslieder und die Klagen von Isis und Nephthys der griechisch-römischen Zeit bedeutend ist, spielt keine Rolle. Einen Unterschied bildet des Weiteren die Verwendung der Finsternismetapher. Während in den Liebesliedern und in den Klagen von Isis und Nephthys die Finsternis subjektiv durch die Trennung entstehen konnte, verbinden die privaten Totenklagen das Jenseits mit der Dunkelheit.⁹³⁴ Auffällig ist zudem, dass in den privaten Totenklagen zwar der Wunsch geäußert wird, dass der Verstorbene nicht in das Jenseits übergeht, das Begehren, sich zu vereinen und zusammen zu sein, tritt jedoch nicht auf. Gerade die Sehnsucht nach Körperlichkeit, die einen wichtigen Bestandteil der Liebeslieder bildet, fehlt somit.

Das in den Liebesliedern als Metaphern für sexuelle Vereinigung gedeutete Vokabular kommt dagegen z. T. genauso in diesen Totenklagen vor. Isis und Nephthys fordern den Geliebten auf, sie zu umarmen (*hpt*) und sich als Mann mit ihnen zu vereinigen (*sm3 mj t3.y*), d. h. zu begatten.⁹³⁵ Daneben wird er als *nb ndmndm* „Herr der Lust“ bezeichnet.⁹³⁶ Dies muss nicht verwundern, da gerade die Zeugung des Horus für den Osiriskult von Bedeutung war. Wie in den Liebesliedern wird nicht nur auf eine körperliche Beziehung verwiesen, sondern auch auf eine auf *mrw.t* basierende Verbindung. Isis wird z. B. als die *mrw.t jb* „Geliebte des Herzens“ bezeichnet und ist hinter der Liebe des Osiris her (*hr-s3 mrw.t*).⁹³⁷ In beiden Textsorten wird die Sehnsucht mit dem Wunsch nach sinnlicher Wahrnehmung, vor allem der visuellen, ausgedrückt, die Belebung und Freude hervorruft.⁹³⁸

Wenig relevant ist für die Liebeslieder dagegen die Erwähnung der Einsamkeit (*w^c.w*), in der Witwenklage der beiden Göttinnen vorkommt.⁹³⁹ Dies liegt darin begründet, dass gerade Dritte oftmals als ein Hindernis angesehen werden und die Zusammenkunft der Liebenden verhindern. Somit wird nicht die Einsamkeit, sondern das fehlende Alleinsein zu zweit beklagt.

Neben den kultischen Klageliedern der Isis und der Nephthys sind aus der Spätzeit einige private Totenklagen erhalten, deren Sprache an die Liebeslieder erinnert. Die Redeweise *ˆ=k m ˆ<=j>* „deine Hand ist in meiner Hand“ einer Totenklage ähnelt L31, in dem *jw-dr.t=j m-dj-dr.t{=j}<=t>* vorkommt.⁹⁴⁰ Gleichfalls wird hier auf die Metapher des entfernten Herzens Bezug genommen, die in den Liebesliedern eine zentrale Rolle spielt.⁹⁴¹

Es zeigt sich, dass sich nicht nur die Motivik und das Vokabular, sondern auch die Stimmung dieser beiden Textsorten in vielerlei Hinsicht ähnlich sind. Zudem ist den Texten gemeinsam, dass sie nicht in der gegenwärtigen Klage verhaftet bleiben, sondern in die Zukunft blicken.⁹⁴²

⁹³⁴ HORNING 1956, 56–58.

⁹³⁵ Z. B. pBM 10188, I.20 f.: *h3 jwi=k n=n ... hpt=n tw* „Mögest du zu uns kommen ..., damit wir dich umarmen.“ Und pBM 10188, II.9: *sm3=k jm=n mj t3y* „Vereinige dich mit uns als Mann.“

⁹³⁶ pBM 10188, V.24.

⁹³⁷ pBM 10188, III.14 f.: *jnk sn.t 3s.t mrw.t jb=k hr-s3 mrw.t=k* „Ich bin deine Schwester Isis, die Geliebte deines Herzens, die hinter deiner Liebe her ist.“

⁹³⁸ Z. B. vgl. pBerlin 3008, III.8 f.: *ˆnh hr.w=n m m33 hr=k* „Beim Sehen deines Gesichtes leben unsere Gesichter.“ und L7: *ptr<=j>-st k3-snb<=j> /* „Sehe ich sie, dann werde ich gesund. /“.

⁹³⁹ KUCHARAK 2010, 560–565.

⁹⁴⁰ Bereits LÜDDECKENS 1943, 163 erkannte diese Gemeinsamkeit. Es handelt sich bei dieser Totenklage um seine Nr. 83.

⁹⁴¹ Der Verstorbene begibt sich in das Totenreich, aber sein Herz bleibt bei seiner Witwe. Diese sagt zu ihm: *jb=k m ˆ=j* „Dein Herz ist in meiner Hand.“

⁹⁴² KUCHARAK 2011, 29 f. In den Liebesliedern zeugen die zahlreichen Begehrformen davon. Eine Ausnahme bildet L16, dessen anfängliche rhetorische Frage den klagenden Aspekt einleitet. Die Andeutung, dass die Geliebte dem lyrischen Ich Unrecht antat, wird im weiteren Verlauf aufgeschlüsselt. Auch das „Baumgartenlied“ L41 behandelt den Grund der Klage explizit. Wie die Analyse des Textes zeigt, handelt es sich hierbei allerdings um eine Anklage.

Die Beleglage der Vorformen dieser Klagelieder ist allerdings zu spärlich, um zweifelsfrei herausarbeiten zu können, inwiefern eine Beeinflussung stattfand. Die Totenklagen vor der griechisch-römischen Zeit zeigen immerhin schon eine Verbindung der angesprochenen Person mit *mrw.t* seit dem Alten Reich auf.⁹⁴³ Im Neuen Reich kommt dann die *mj-n=j*-Formel gehäuft vor.⁹⁴⁴ In einer Totenklage der frühen 18. Dynastie lassen sich ferner Fragen finden, wohin die geliebte Person gehe. Die Fragen drücken dabei wie in den Liebesliedern Verzweiflung und Schmerz über die Trennung zur geliebten Person aus.⁹⁴⁵ Hinzu tritt in den Belegen die Aufforderung, nicht fortzugehen (*h3c* „verlassen“; *w3j* „fern sein“).⁹⁴⁶ Weiterhin weist eine private Totenklage des Neuen Reiches, in der der Trennungsschmerz mit einem forttreibenden, unkontrollierbaren Schiff verglichen wird, eine lyrische Sprache wie die Liebeslieder auf.⁹⁴⁷

Die dürftige Beleglage vermittelt den Eindruck, dass die Liebeslieder sich an Motiv und Sprache der privaten Totenklagen anlehnten, mit ihrer ausgedrückten Sehnsucht nach körperlicher Liebe im weiteren Verlauf für den kultischen Kontext umfunktioniert worden sind, indem sie Eingang in die Totenklagen der Isis und der Nephthys fanden.

2.4 Ergebnisse

Der in den Liebesliedern ausgedrückte Schmerz über den Verlust einer geliebten Person und die Sehnsucht nach ihr stehen in der Tradition der Witwenklagen, deren Höhepunkt die Klagelieder der Isis und der Nephthys der griechisch-römischen Zeit bilden. Aber nicht nur inhaltlich, sondern auch formal stehen die Liebeslieder in Verbindung mit den Totenklagen. Insbesondere die Rufe der Sehnsucht, die direkte Ansprache der ersehnten Person und die Aufforderungen zur Beendigung der Trennung erinnern an die Totenklagen von Frauen bzw. von Isis und Nephthys. Begehrformen bestimmen den Aufbau der Liebeslieder, während die für die Pessimistische Literatur typischen Sonst-Jetzt-Sprüche nur marginal von Bedeutung sind. Die Lieder sind vielmehr wie die Totenklagen von Isis und Nephthys zukunftsorientiert, da sie eine Änderung der Situation erwarten und nicht in der Klage verhaftet bleiben.

Die geringe Beleglage der Totenklagen führt insgesamt zum Eindruck, dass sich die Liebeslieder der Sprache der Totenklagen bedienen, um den Schmerz über die Trennung zu einer geliebten Person auszudrücken. Mit ihrem entwickelten Motiv der körperlichen Liebe, das in den privaten Totenklagen vor der Spätzeit fehlt, haben die Liebeslieder dann Eingang in die Klagelieder der Isis und der Nephthys gefunden.

Den Liebesliedern und den privaten sowie kultischen Totenklagen ist das Hauptthema „Sehnsucht“ gemeinsam, wobei diese Textsorten aber jeweils mit einer anderen gesellschaftlichen Situation verbunden sind. Die Liebeslieder spielten im Umkreis der Aufheiterung eine Rolle und waren vom trauererfüllten Rahmen der Beerdigung einer verstorbenen Person oder der rituellen Beerdigung des Osiris losgelöst.

⁹⁴³ LÜDDECKENS 1943, Nr. 1 und Nr. 4.

⁹⁴⁴ LÜDDECKENS 1943, Nr. 41 und Nr. 42.

⁹⁴⁵ LÜDDECKENS 1943, Nr. 16. Die Witwe des Verstorbenen klagt: *jrr=j <r> tnw {nt.j} <jw.tj> p3y=j nb n nhh {nj}* „Wohin soll ich ohne meinen Herrn für die Ewigkeit (gehen)?“. Eine Tochter des Verstorbenen ruft: *jr=k r tnw p3y=j jt* „Wohin (gehst) du, mein Vater?“, während die andere spricht: *jrr=j n {n} m (j)r=j p3y=j jt* „Zu wem soll ich denn (gehen), mein Vater?“

⁹⁴⁶ LÜDDECKENS 1943, Nr. 48, Nr. 55 und Nr. 79. In den Liebesliedern kommt *h3c* insgesamt zehn Mal vor, aber nur in L21, L60 und L62 wird dieses Verb verwendet, um auf eine Trennung der Geliebten zu verweisen. In L9, L28, L31, L58 und L66 wird *w3j* zur Angabe der räumlichen Distanz der Liebenden gebraucht.

⁹⁴⁷ LÜDDECKENS 1943, Nr. 18.

3 Beschwörungen

Unter einer Beschwörung wird zum einen das Heraufbeschwören von Göttern verstanden, die als Helfer des Sprechers dienen sollen. Zum anderen tritt die beschwörende Rede als ein Mittel zur Abwehr von gefährlichen Mächten, bedrohlichen Tieren und Krankheiten auf. Das Ziel dieser Textsorte ist, Gewalt über etwas bzw. jemanden zu erlangen.

Die Beschwörungskunst nahm einen wichtigen Platz in der altägyptischen Medizin ein und diente der Heilung von Krankheiten. In den Liebesliedern wird dieser Aspekt angedeutet, wenn der liebeskranke Mann beklagt, dass die Ärzte ihm nicht durch Heilmittel helfen können und die Sprüche der Vorlesepriester keine Wirkung zeigen (L7). Einzig die Liebe der Geliebten kann Heilung herbeiführen, indem sie den Kummer vertreibt (*shr*).⁹⁴⁸ Das Lexem *shr* wurde im Zusammenhang mit der Dämonenvertreibung und der damit verbundenen Krankheitsbeseitigung gebraucht. Als Vergleich kann folgende Passage aus einem magischen Papyrus des Neuen Reichs herangezogen werden:

mj n=j k{.t} [pr.tj m nfr.w]=k db3.t<j> {=f} m 3h.w=k ms.y jr.y=k shr jh.t nb.t dw.t hr dw msi n mn.t

„Komm zu mir, tritt ein, ausgestattet mit deiner Schönheit, geschmückt mit deinem Glanz. Tritt heran, vertreibe alle schlechten Dinge von NN, geboren von NN.“ (pBudapest 51.1960, Kol. C, Spruch 1, 2–3)

Der Liebsten, deren Ankunft erwartet und deren Wahrnehmung ihrer Schönheit ersehnt wird, werden die gleichen magischen Kräfte attestiert wie dem angerufenen Gott im oben genannten Papyrus.

Die hier verwendete Gegenüberstellung zwischen *hk3.w* und Kraft der Liebe findet sich auch in L49. In diesem Liebeslied gleicht die Liebe der *sn.t* einem Wasserspruch, der das die Liebe gefährdende dämonische Tier verdrängt und den Liebenden sicher an das andere Ufer kommen lässt.⁹⁴⁹ Es zeigt sich, dass die geliebte Person zwar nicht als zaubermächtig beschrieben wird, aber dennoch dieselbe Wirkung wie ein Zauber hervorruft.

In L27 wird die Liebe des Mannes mit dem Lexem *shtht* verbunden, das aus den Zaubersprüchen bekannt ist. Dort meint es die Kraft des Zaubers, die sich durch das Zurückdrängen des Giftes aus dem Körper des Patienten bemerkbar macht. In L27 wird jedoch ausgesagt, dass sich die Frau durch Liebe zurückgetrieben (*shtht*)⁹⁵⁰, d. h. zum Mann hingedrängt, fühlt. Der Zauber und die Liebe schließen somit den gleichen Machtgedanken ein, da durch ihre Kraft das Gegenüber dem Willen des Nutznießers aufgezwungen sowie zu Empfindungen und Taten verleitet wird. In den Liebesliedern äußert sich die Wirkung der Liebe dadurch, dass sich die Person ergriffen (*jtj* „ergreifen“; *jt3* „nehmen“) und gefesselt fühlt.⁹⁵¹ Diese Machtaspekte können mit

⁹⁴⁸ L7: *jw=j-(hr)-hpt=st shrt=st-dw.t-hr=j* / „Umarme ich sie, so vertreibt sie Böses von mir. /“; s. auch das fragmentarische L59: *dw.t-nb.t m-h.t ... shr=s* [...] „Alles Schlechte im Leib ... sie möge vertreiben [...]“

⁹⁴⁹ Auf den dämonischen Aspekt des Krokodils wird durch seine Bezeichnung *hnty* „Gieriger“ als Bezug genommen. Zu altägyptischen Belegen für Wassersprüche s. MORENZ 1996, 128 f., Anm. k mit Literaturangaben. S. auch pFlorenz PSI inv. I 72, x+XII.6: *pgg.t hr 3 n jtr.w hsi jw (= r) mw jw swd3=s h.w-ntr* „Frosch (= Froschgöttin Heqet), Großgesicht des Flusses, die zum Wasser sang (= das Wasser verzauberte), wobei sie den Gottesleib schützte.“ (s. OSING – ROSATI 1998, 182, mit Anm. t).

⁹⁵⁰ Innerhalb einer unpublizierten römischen Liste aus dem Grab TT 99 tritt dieser Begriff als erklärendes Lexem für Verben der Bewegung auf. *shtht* schließt somit die Bewegung der liebenden Frau von sich aus ein. Für den Hinweis ist FISCHER-ELFERT zu danken, der dieses Stück zur Publikation vorbereitet (s. FISCHER-ELFERT 2016, 158).

⁹⁵¹ S. II. 2.2 Liebe und II. 2.6 Jagd.

der seit der 18. Dynastie auftretenden Phrase *phr.t h3.tj* „Umkreisen (= bezaubern) des Herzens“ ausgedrückt werden, da sie für jemanden verwendet wurde, der die Gedanken einer anderen Person gefangen nehmen konnte.⁹⁵² Der Ausdruck steht im Zusammenhang mit *b^c jb* bzw. *h3.tj* „berücksichtigen des Herzens“ sowie mit dem Spielen eines *sš.t*-Sistrums, das den hathorischen Einfluss bei der Beschwörung deutlich macht.⁹⁵³ Die Göttin Hathor spielt zwar auch in den Liebesliedern eine erhebliche Rolle, dieses Instrument findet jedoch ebenso wenig Erwähnung wie die Phrasen *b^c jb* und *phr.t h3.tj*,⁹⁵⁴ weshalb eine eindeutige Verbindung mit den Beschwörungen nicht hergestellt werden kann. MATHIEU sieht allerdings in der Kennzeichnung der Texte als *ts* „Vers“ und *hs.t* „Lied“ eine Beziehung zum magischen Vokabular. Die mit *ts* bezeichneten Sentenzen zielen jedoch nicht auf den magischen Aspekt ab,⁹⁵⁵ sondern auf kurze prägnante Sprüche.⁹⁵⁶ Ebenfalls ist der in diesem Korpus auftretende Ausdruck *hs.t*, der auf den melodischen Vortrag dieser Texte hindeutet, nicht ohne weiteres direkt mit *hsw (mw)* „Beschwörung (des Wassers)“ in Einklang zu bringen, wie es von MATHIEU vorgeschlagen wird.⁹⁵⁷ Eine Beziehung zu Zaubersprüchen mithilfe der Bezeichnung der Liebeslieder ist somit nicht gegeben.

Der einzige erhaltene altägyptische Liebeszauber, der vor die hellenistische Zeit datiert, hat das Kommen der Liebsten zum Beschwörer zum Ziel.⁹⁵⁸ Die durch Vergleiche geprägte stilistische Form der magischen Texte kennzeichnet auch die Liebeslieder. Dennoch lassen sich keine spezifischen Vergleiche zwischen den Liebesliedern und den magischen Texten feststellen, um eine direkte Verbindung herstellen zu können.⁹⁵⁹

In der Beschwörung aus der 20. Dynastie werden Re-Harachte und die Sieben Hathoren angerufen und gebeten, die begehrte Frau zum Sprecher kommen zu lassen und an ihn zu binden. Dafür werden Vergleiche verwendet, die sich auf natürlich gegebene Bindungen beziehen.⁹⁶⁰ Am Ende des Textes wird eine Drohung an die Götter gerichtet:

⁹⁵² Zur Bedeutung dieser Phrase und für Beispiele s. die Ausführungen von RITNER 1995, 66 f. Für Belege s. auch QUACK 2001, 173, Anm. 50; vgl. auch FISCHER-ELFERT 2016, 155 und 157 f., Anm. 14.

⁹⁵³ Es handelt sich dabei um eine noch unpublizierte hieratische Holztafel aus TT 34, die in die Römerzeit datiert und von FISCHER-ELFERT bearbeitet wird.

⁹⁵⁴ In L58 bezieht sich *phr* wohl auf das Herz des liebenden Mannes. Der Textabschnitt lautet: *jr-jry=j-3.t n-tm-m3[=st] [...] [jb]=j (hr)-phr m-hnw-h.t=j [...] =j r-dd-wšb.t [...] „Wenn ich einen Augenblick verbringe, ohne sie zu sehen, [...] mein Herz wendet sich im Inneren meines Leibes umher. Ich [...] um eine Antwort zu geben.“* Nicht die Verzauberung des Herzens, sondern dessen Unruhe wird hier dargestellt. Ebenso ist die Passage in L3 zu deuten: *mk-jr-sny=j m-b3h=f / jw=j-(r)-dd-n=f phr.w=j / „Schau, wenn ich vor ihm vorbeigehe, / würde ich ihm das verraten, was mich umhertreibt!“*

⁹⁵⁵ MATHIEU 1996, 232.

⁹⁵⁶ BRUNNER 1957, 130.

⁹⁵⁷ MATHIEU 1996, 231f.

⁹⁵⁸ Liebeszauber aus dem mesopotamischen Bereich gibt es mehrfach in der babylonisch-assyrischen Literatur: Z. B die assyrische Beschwörung, damit eine Dirne wieder mehr Freier bekommt (s. ZIMMERN 1918, 164–184). Die älteste Liebesbeschwörung, die auch eine Ritualanweisung enthält, stammt aus altbabylonischer Zeit. Dabei wird eine Beschwörungsformel verwendet, die aus der Medizin bekannt ist. Anstelle der Dämonen tritt die Frau, die nicht bedrohend, sondern begehrenswert dargestellt wird. Der Liebende stellt zunächst die Frau und dann sein Verlangen um ihre Liebe vor. Dem folgt die Ritualanweisung des Gottes Enki. Am Schluss äußert der Liebende den Wunsch, dass die Frau hinter ihm her sei und ihre Tür für ihn offenstehe; s. dazu FALKENSTEIN 1964, 113–129.

⁹⁵⁹ S. dazu schon MATHIEU 1996, 229.

⁹⁶⁰ Eine ähnliche Analogie wird in einem koptischen Liebeszauber herangezogen; s. die Übersetzung von RICHTER, in: FISCHER-ELFERT – RICHTER 2005, Nr. 98. Am Ende heißt es: „Ich will, dass N.N., die Tochter des N.N., vierzig Tage und vierzig Nächte lang an mir hängt wie eine Hündin am Hund, wie eine Sau am Eber!“

jnd hr=k R^c-Hr.w-3h.tj jt ntr.w

jnd hr=tn t3 7 Hw.t-hr.wt

n.tj št(=w) m w3 jns

jnd hr=tn ntr.w nb.w p.t t3

mj jy.t t3 mn.t msi.t.n t3 mn.t m-s3=j⁹⁶¹

mj jh {mj} <m>-s3 smw

mj b3k.t {n} m-s3 hrd.w=s

mj s3w {mj} <m-s3> jdr.t=f

jr tm=w di.t jy.t=s m-s3=j

jw=j (r) h3^c <ht> <r> ddw mtw=j d3f [Wsjr]

„Sei begrüßt, Re-Harachte, Vater der Götter.

Seid begrüßt, ihr Sieben Hathoren,

die (ihr) mit Bändern aus rotem Leinen geschmückt seid!

Seid begrüßt, all ihr Götter des Himmels und der Erde.

Kommt, damit die N.N., die N.N. geboren hat, hinter mir her ist

wie ein Rind hinter dem Futter,

wie eine Magd hinter ihren Kindern,

wie ein Hirte hinter seiner Herde.

Wenn man sie nicht hinter mir herkommen lässt,

dann werde ich Feuer in Busiris legen und Osiris verbrennen.“⁹⁶²

Die Gewalt, die der Beschwörer über die herbeigerufenen Mächte ausübt, wird häufig durch eine Drohung hervorgehoben. Im Fall der Weigerung der Götter und Dämonen wird neben der hier angeführten Kultzerstörung vor kosmischen Katastrophen und Opferentzug gewarnt. Die letztgenannte Warnung kommt auch in L17 vor, in dem der Tür bei Nichtöffnung das Opfer verweigert wird. Dafür wird der Befehlston der Beschwörung verwendet, um das Türschloss vom Einsetzen der Ba-Kräfte zu hindern. Insgesamt macht dieses Lied nicht nur durch die Aufforderung und Drohung den Eindruck eines Zauberspruchs. Wie bereits MATHIEU feststellt, weist darüber hinaus der Wechsel von *sn.t* am Textbeginn zu *šr.t nfr.t* am Textschluss auf eine Änderung der Textsorte hin.⁹⁶³ Dass Beschwörungen von Architekturelementen in Gebrauch waren, wird durch den Abschnitt des magischen Papyrus Chester Beatty VIII, vs. I.1-II.3 und den pAthen Nat.-Bibl. 1826, rt. x+13.10–15.11 deutlich. Der Wortlaut der Beschwörung von Hausteilen zur Verhinderung des Eindringens von Dämonen ist jedoch nicht erhalten.⁹⁶⁴ Das

⁹⁶¹ Diese Präposition kommt auch in den Liebesliedern sowie anderen erotischen Kontexten vor; vgl. II. 2.3.1 Haptisch-taktil. Sie ist demnach nicht auf magische Texte beschränkt, taucht aber gehäuft in demotischen Liebeszaubern auf; s. dazu MATHIEU 1996, 228 f.

⁹⁶² oDeM 1057; s. POSENER 1934, no. 1057, pls. 31–31a; SMITHER 1947, 131 f.; Übersetzung von FISCHER-ELFERT, in FISCHER-ELFERT – RICHTER 2005, 78, Nr. 59. Der Schreiber hat am Ende des Textes sehr unsauber geschrieben, sodass die Zeichen schwer zu erkennen sind. Die Formel der Götterdrohung ist jedoch aus mehreren magischen Texten bekannt; s. dazu FISCHER-ELFERT 1997, 157.

TOIVARI-VIITALA 2001, 159, n. 171 sieht in diesem Text einen Hinweis darauf, dass Liebeszauber schon zu dieser Zeit üblich waren. Der Grund für die wenigen Belege, in denen ein Partner gewünscht wird, scheint lediglich dem Zufall der Überlieferung geschuldet zu sein.

⁹⁶³ MATHIEU 1996, 230.

⁹⁶⁴ Für eine Übersetzung des pChester Beatty VIII, vs. I.1–II.3, s. THEIS 2014, 339–343. Der hier relevante Textabschnitt besteht aus der Aufzählung „Beschworen hat N.N., geboren von N.N., (Hausteil). Er (N.N.) ist (göttliches Wesen).“

Motiv der verschlossenen Tür, die vom Ausgesperrten zur Öffnung direkt aufgefordert wird, ist bereits in den Pyramidentexten belegt. Hier wird das Tor wie in L17 personifiziert.⁹⁶⁵

Ferner erinnern die Ermahnungen des lyrischen Ichs an das eigene Herz, Ruhe zu bewahren, an die aus dem Totenbuch bekannte Herzbeschwörung. Im Falle, dass das Herz den Aufforderungen nicht nachgeht, verliert der Verstorbene seine Möglichkeit auf ein Fortleben im Jenseits, während die verliebte Frau ihren guten Ruf in der Gesellschaft aufs Spiel setzt.

Die Liebeslieder sind zwar nicht als Beschwörungen zu verstehen, dennoch machen einige dieser Lieder den Eindruck, als hätten sie eine magische Wirkung beabsichtigt. Dies liegt nicht nur darin begründet, dass das Formular von Ritualanweisungen und Beschwörungen inkorporiert wurde. Auch das von den Schreibern angewandte Spiel mit der Zahl 7, die als magische Strategie hinlänglich bekannt ist, bewirkt dieses Gefühl. Es handelt sich bei den Zyklen oC CG 25218 + oDeM 1266, 1–18 und 18–28, pCB I, vs. C I.1–VV.2 und pCB I, rt. XVI.9–XVII.13 um sieben Lieder. Bei den sieben Liedern der „Großen Herzensfreude“, zeigt sich zudem, dass die Zahl 7 für die Versanzahl eine Rolle spielt.⁹⁶⁶ Weiterhin kann die im ersten Vers von L1 erwähnte Sothis mit einem Vielfachen von 7 verbunden werden, da dieser Stern für 70 Tage unsichtbar ist. Parallel dazu ist die *sn.t*, die mit der Sothis in L1 verglichen wird, schon sieben Tage lang in L7 abwesend.

Die Kombination zwischen der Zahl 7 und der Liebesthematik findet sich erst in spätzeitlichen Liebestränken⁹⁶⁷ und Liebeszaubern⁹⁶⁸ wieder. Ein Zauberspruch stammt zwar aus der christianisierten Zeit Ägyptens und ist in koptischer Sprache abgefasst, greift aber auf den altägyptischen Mythos um Horus und Seth zurück. In ihm werden sieben Jungfrauen erwähnt, die der Liebende erspäht. Dem Mann wird geraten, eine erläuterte Handlungsabfolge, die das Ausrufen von sieben Lauten enthält, sieben Mal zu wiederholen. Zuletzt wünscht sich der Verliebte, dass die begehrte Frau 40 Tage lang bei ihm bleibt. Ähnlichkeiten in der Sprache und in der Verwendung der Zahl 7 weist dieser Zauber mit dem oben genannten Liebeszauber aus dem Neuen Reich auf. Hier werden die Sieben Hathoren neben Re-Harachte aufgefordert, eine genannte

⁹⁶⁵ PT 392a–d (Spruch 272). In Tb 144–147 und im Pfortenbuch werden die Wächter und nicht das Tor selbst um Einlass gebeten.

⁹⁶⁶ Die vom altägyptischen Schreiber gesetzten Verspunkte zeigen, dass es sich um insgesamt 133 Verse handelt. Gemessen an der Versanzahl pro Strophe ergibt sich eine Abfolge von 22–18–16–18–16–24–19. Ohne die letzte Strophe würde dieser Zyklus mit einem längeren Lied von über 20 Versen beginnen und enden sowie einen gleichmäßigen Wechsel von 18 und 16 Versen einschließen. Dass nun das siebente Kapitel gerade 19 Verse umfasst, scheint in dem Wunsch gelegen zu haben, eine gesamte Versanzahl des Zyklus mit dem Vielfachen von Sieben zu erzeugen. Der Schreiber hätte auch eine Strophe aus nur fünf oder 12 (z. B. L21) Versen erstellen können, doch dies scheint in Anbetracht der sonstigen Strophenlängen zu kurz für diesen Zyklus gewesen zu sein. Erst durch die Hinzufügung der letzten Strophe konnte die Zahl 7 in zweifacher Hinsicht an Bedeutung gewinnen.

Ob auch in pCB, XVI.9–XVII.13 die Versanzahl ein Vielfaches von 7 ist, lässt sich nicht sicher klären. Der Schreiber setzte 62 Verspunkte. Dazu kommt noch der letzte Vers in L13, der als Abschluss keinen Verspunkt trägt. In L11 muss jedoch ein Vers aufgrund der Kola-Anzahl dazugerechnet werden und in L12 könnte ein Tintenleck auf einen weiteren Verspunkt hinweisen, der für einen gleichmäßigen Liedaufbau nötig ist. Zudem wäre in L17 ein zusätzlicher Vers anzusetzen, damit der parallele Aufbau bewahrt bleibt.

Eine magische Komponente der Zahl 7 sieht ROCHHOLZ 2002, 201 auch in MATHIEUS Heptameter, das sieben rhythmische Akzente aufweist. MATHIEUS metrisches Prinzip ist aufgrund der an anderer Stelle genannten Gründe nicht auf die Liebeslieder anzuwenden (s. II. 1.1 Bisherige Herangehensweise).

⁹⁶⁷ pMag LL, rt. 21.12; 25.37 und vs. 13.6–9. Die Sieben kann sich auf die Maß- oder Längenangaben von Ingredienzien sowie auf die Häufigkeit der Rezitation der Beschwörungsformel beziehen. In 25.37 wird der 14. des Mondmonats als besonders geeignet für das Vorhaben angesehen.

⁹⁶⁸ Ein demotischer Zauberspruch befindet sich auf pMag LL, rt. Die Zahl 7 kommt in 12.4.8.13 vor. (Übersetzung: QUACK 2008, 346–348.) Ein koptischer Zauberspruch wurde von KROPP 1931, 13 f., bearbeitet. (Übersetzung von RICHTER, in: FISCHER-ELFERT – RICHTER 2005, 123 f. und 171 f.).

Frau zu ihm kommen zu lassen.⁹⁶⁹ Diese Schicksalsgöttinnen werden in den Liebesliedern allerdings nie direkt genannt. Dagegen wird das Finden der Liebenden mit der Macht der Hathor in Beziehung gesetzt. Sie bestimmt das Schicksal der Liebenden, indem sie einander anbefiehlt oder die geliebte Person als Geschenk gibt. Es lag demnach nahe, Götter in die Texte einzubeziehen, die eng mit Hathor verbunden sind und für die Menschen nicht zu beeinflussende Kräfte wie die Todesursache, aber auch die Liebe bestimmen konnten. Das Spiel mit der Zahl 7 und ihrem Vielfachen in den sieben Liedern der „Großen Herzensfreude“, in denen die Liebenden direkt zur Göttin Hathor beten, kann durchaus als Anspielung auf die Sieben Hathoren gewertet werden.

Das häufige Auftreten der Zahl 7 in den Liebesliedern wirft jedoch die Vermutung auf, dass durch ihre Verwendung das Leiden wie im magisch-medizinischen Bereich bekämpft werden soll. Dies war ein artistisches Spiel der Schreiber und führt nicht dazu, die Liederzyklen als Zaubersprüche zu klassifizieren, wie es DAVIS zumindest für oCairo CG 25218 + oDeM 1266, 1–28 annahm.⁹⁷⁰ Die für die Liebeslieder verwendete Sprechhaltung, der chronologische Ablauf in zwei der vier Zyklen und der in drei Zyklen vorzufindende Wechsel des lyrischen Ichs sprechen gegen die Einordnung als Zaubersprüche. Ein struktureller Bezug zwischen den Liebesliedern und den Beschwörungen wird auch in L76 sichtbar, in dem zunächst das Ereignis aus der Götterwelt genannt wird, das auf die menschliche Sphäre der Liebenden übertragen wird.⁹⁷¹

⁹⁶⁹ Daneben spielen die Sieben Hathoren im Neuen Reich in magisch-medizinischen Texten und in der Literatur eine Rolle; s. ROCHHOLZ 2002, 64–70. Belege für eine Annäherung mithilfe von Stelen und Votivgaben wie für die Persönliche Frömmigkeit üblich, gibt es kaum. Lediglich eine Naosstele aus der ersten Hälfte der 20. Dynastie kann in diese Gruppe eingeordnet werden; s. RAUE 2005, 247–261.

⁹⁷⁰ DAVIS 1980, 113. Ihre Meinung, dass die 14 Lieder einen Zyklus bilden, ist nicht gerechtfertigt, da die ersten und letzten sieben Lieder aus grammatikalischer und thematischer Hinsicht zwei Blöcke bilden.

⁹⁷¹ S. dazu MORENZ 1999, 19–26. Das Kommen des Windes steht parallel zum Kommen des Geliebten, während angenommen wird, dass die erwähnte Sykomore in paralleler Stellung zur liebenden Frau steht.

4 Ritualanweisungen

Vor der griechisch-römischen und koptischen Zeit lässt die Beleglage keine Angaben darüber zu, welche rituellen Vorgänge bei einem Liebeszauber stattfanden.⁹⁷² Umso aufschlussreicher sind für diese Fragestellung die Liebeslieder, von denen mehrere einen Weg aufzeigen, eine andere Person zur Intimität zu bewegen. Aus diesem Korpus stechen L11 und L12 hervor, da sie in der Art einer magischen Gebrauchsanweisung zur Verführung verfasst sind.⁹⁷³ Sie gehören zu einem Zyklus bestehend aus sieben Liedern (L11–L17), von denen alle magische Praktiken andeuten.⁹⁷⁴ Sie enthalten im Vergleich zum vorherigen Zyklus sehr viele Neuägyptizismen und stehen damit der Alltagssprache sehr nahe.⁹⁷⁵ Trotz ihrer Fiktionalität erwecken diese Lieder den Eindruck, der realweltlichen Praxis nahe zu stehen.

Die Lieder L11 und L12 unterscheiden sich von den anderen Texten nicht nur in ihrem Textbeginn (*hr-ms=k-{sw}-<tw>* „*du sollst dich doch begeben*“), sondern auch in der Darstellung eines Sprechers, der außerhalb der Liebesbeziehung steht. Am Beginn stehen die Instruktionen an den Nutznießer, gefolgt von den Wirkungen, die die Handlungen haben. Am Textende wird das beabsichtigte Ziel dieser Rituale genannt.

Zunächst wird gefordert, dass sich der Nutznießer dieses Rituals zum Haus der Angebeteten begeben soll. Dem folgen weitere Handlungsaufforderungen, die vor Ort durchgeführt werden sollen. In L12 wird die Anweisung gegeben, den Wunsch an die Türverriegelung zu richten. Durch dieses Ritual wird der Wunsch des Mannes erhört und die Frau gezwungen sich dem Liebesbegehren zu fügen (*jri 3b.w m hgi*). In L11 wird der Nutznießer dagegen aufgefordert, sich in der *rwrw.t* einzufinden und der Liebsten eine schöne Zeit mit Gesang, Tanz, Wein und Bier zu bereiten. Die Auswirkung dieser Handlungen auf die *sn.t* führen zur Verwirrung (*thth*) bei der Frau. Das in L12 beschriebene Ritual hat dagegen zur Folge, dass die Liebesgöttin Hathor starken Wind aufkommen lässt, der zwar das Haus der Liebsten zum Beben bringt, aber den Wunsch nicht entfernen kann. Dieser Wind verbreitet den Duft der Hathor,⁹⁷⁶ wodurch die Anwesenden betrunken (*th*), im Sinne von liebestrunken, werden. Das herbeigeführte Berauschen der Sinne und die damit verbundene Verwirrung führen dazu, dass sich die *sn.t* auf eine Liebesnacht einlässt.

⁹⁷² Der in der Totenliteratur auftretende Wunsch nach Aufrechterhaltung der Potenz im Jenseits zählt m. E. nicht in den Bereich der Liebesmagie, da es hier nicht um das Verlangen nach Liebe, sondern um Fortpflanzung geht.

Aus Mesopotamien ist eine sumerische Liebesbeschwörung aus altbabylonischer Zeit erhalten, die Anweisungen zur Ausführung eines Liebesrituals enthält: Der liebende Mann soll Fett und Milch näher spezifizierter Kühe in ein bestimmtes Gefäß schütten und damit die Brust der Frau besprengen. Dies hat zur Folge, dass die Frau die Tür nicht verschließt und dem Mann hinterherläuft (s. FALKENSTEIN 1964, 113–129).

⁹⁷³ Weitere Liebeslieder erläutern Verführungstechniken, die aber nicht in Form von Anweisungen eines Rituals formuliert sind. Dazu gehört die Taktik, sich krank zu stellen und auf die geliebte Person zu warten (L23). Daneben werden bspw. das Wedeln des Fächers (L25) oder das Baden vor dem Liebsten und das Bringen eines roten Barsches (L48) als Betörungsversuche genannt.

⁹⁷⁴ In L13 erinnern die metaphorischen Ausführungen, wie die Frau den Mann umgarnt und mit ihrer Schönheit fesselt, an ein griechisches Binderitual (PGM IV. 296–466), das die Herstellung einer weiblichen Figur verlangt, die an Armen und Händen gefesselt ist. Die Fertigung von gefesselten Figuren ist aus früheren Zeiten bekannt, allerdings im Kontext der Feindvernichtung. Dies könnte jedoch lediglich der unvollständigen Beleglage geschuldet sein.

⁹⁷⁵ S. Anh. 8: Belegstellen der herausgearbeiteten Stilmittel unter Archaismus. S. auch II. 4.3.3 Sonstige Figuren.

⁹⁷⁶ Für Hathor als die Göttin der Trunkenheit und des Windes s. LÄ VI (1986), 1266–1272, hier 1268 mit Anm. 107 s. v. Wind (D. KURT).

Für die Beschreibung des Rituals wird eine stark metaphorische Sprache verwendet. Die Örtlichkeiten *rwrw.t* und *nb.t* (eine Gebäudeart), *hr^c* sowie die beschriebenen architektonischen Teile, an denen das Ritual durchgeführt werden soll, können mit dem Körper der Geliebten verbunden werden. Sie werden als metaphorische Bilder der weiblichen Scham gebraucht, deren Bezug zum Wasser auf Erregung hindeutet. Ferner kann die Türverriegelung, die der Mann zu öffnen versucht, mit der Vulva der Frau gleichgesetzt werden.⁹⁷⁷

Die Wortspiele sind für kultische Rituale von enormer Bedeutung, da durch sie die Götterwelt auf die Realwelt bezogen und die Ritualhandlung ausgedeutet wird. Erst dadurch können die Wirkungen der Rituale aufgelöst werden. In den Liebesliedern werden durch die rhetorischen Figuren die Aktionen an der Tür bzw. im Raum als lustfördernde Handlungen am weiblichen Genital gedeutet, wodurch das Ritual seine Bedeutung bekommt, die Lust beim Gegenüber zu wecken.

⁹⁷⁷ Für die Verwendung von architektonischen Teilen als Metapher für Körperteile der Frau s. II. 2.4.2 Architektonische Betrachtungsweise.

5 Rangstreitgespräche

Unter Rangstreitgesprächen werden Dialoge verstanden, in denen jede Partei ihre Überlegenheit über die andere durch Beschreibung ihrer Vorteile darzustellen versucht. Ein solches Streitgespräch führen Personen sowie nichtmenschliche Aktanten wie Pflanzen, Körperteile, Jahreszeiten, Tiere und Gegenstände. Diese Textsorte ist erstmals in der vorderorientalisch-mesopotamischen Literatur greifbar und reicht bis in die altbabylonische Zeit zurück. Wohl von hier aus verbreitete sich das Rangstreitgespräch seit der Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr. durch enge Handelskontakte und den damit verbundenen kulturellen Austausch in die anderen Kulturen des Mittelmeerraumes.⁹⁷⁸ Ein hieratisches Textfragment zeigt, dass der Rangstreit zumindest am Ende der 20. Dynastie in Ägypten bekannt war und seinen Platz in der ägyptischen Literatur fand.⁹⁷⁹ Es handelt sich dabei um einen Streit von Kopf und Leib über die Vorrangstellung, für den es aus dem mesopotamischen Raum bisher keinen Beleg gibt. Ferner wurde die Notiz *md3.t nh.t b3k.w* auf einem Etikett aus der Zeit Amenhoteps III. als Hinweis darauf gesehen, dass die Ägypter Rangstreitgespräche zwischen sprechenden Bäumen kannten.⁹⁸⁰ Dieser Titel wurde von den Bearbeitern zunächst als „*Buch der Sykomore und des Moringabaums*“ verstanden und eine Verbindung zu L41 hergestellt, in dem die Sykomore spricht.⁹⁸¹ Als Beleg für Rangstreitgespräche zwischen Bäumen in der ägyptischen Literatur gelten vor allem die „Baumgartenlieder“. Wie MATHIEU feststellt, lassen die Textanfänge von L41 und L42 bereits Gemeinsamkeiten mit der charakteristischen Einleitungsformel des Monologs der Tamariske im „Rangstreit der Tamariske und der Dattelpalme“ aus Mesopotamien erkennen:⁹⁸²

jw-{*wđi*}-<*wđi*>-[Baum] *r3=st* /
p3y=s[t]-š3-jwi(.w)-r-dd /

„*Als [der Baum] seinen Mund bewegte, /
 begann sein Blattwerk zu reden.* /“ (L41)

[Baum] *r:dg3=st m-dr.t=st* /
 {*wđi*}-<*wđi*>[=*st*] [*r3*]=*st r-mdwi.t* /

„*[Der Baum], den sie mit ihrer eigenen Hand gepflanzt hat, /
 er bewegte seinen Mund, um zu sprechen.* /“ (L42)

vgl.

[Baum] *ka?* (SAG)-*ba mu-ni-in-ak bí-i[n]-dug4* ...

„*[Der Baum] öffnete seinen Mund (und) sprach ...*“ (Sb 12354, VS.⁹⁸³ 1; sumerisch; altbabylonisch)⁹⁸⁴

[Baum] *pīšu īpušam-ma issaqqaram* ...

„*[Der Baum] öffnete den Mund und sprach ...*“ (THb, VS. 2; altbabylonisch)⁹⁸⁵

⁹⁷⁸ HERRMANN 2010, 28.

⁹⁷⁹ Turin CG 58004.

⁹⁸⁰ LÄ II (1977) 68–74, hier 70 s. v. Fabel (E. BRUNNER-TRAUT).

⁹⁸¹ BORCHARDT 1895, 73.

⁹⁸² MATHIEU 2011, 165 f.

⁹⁸³ Vorderseite.

⁹⁸⁴ CAVIGNEAUX 2003, 54.

⁹⁸⁵ WILCKE 1989, 185.

[Baum] *i-púš i-[ta-pa-al(?) ut-te-e]r² KA_xU-šu šar-ḥa ma-a'-di-i[š] ...*

„[Der Baum] öffnete seinen Mund, a[ntwortete übervol]len Mundes sehr stolz ...“ (E 53'; mittelbabylonisch)⁹⁸⁶

Den genannten Textanfängen ist gemeinsam, dass sich der Mund zunächst öffnen muss, bevor der Baum sprechen kann.⁹⁸⁷ Dabei ist das Konzept personifizierter, sprechender Bäume in Ägypten auch durch die Baumgöttin bekannt, die ab dem Neuen Reich im Repertoire der Grabkunst auftritt und mit den Jenseitsvorstellungen – funktionierende Totenversorgung und Schutz im Jenseits – verbunden wird.⁹⁸⁸

In den „Baumgartenliedern“ wird jedoch die diesseitige Bedeutung der Bäume hervorgehoben. Eine Rede zum Baum, die vom Konzept der Baumgöttin losgelöst ist, findet sich im Hatschep-sut-Tempel in Deir el-Bahari. Innerhalb einer gefühlvoll poetisch überhöhten Sphäre, wie sie mit den Liebesliedern vergleichbar ist, wendet sich der Mensch unabhängig eines kultischen, religiösen Hintergrunds an einen Baum. Die Ägypter, die die Myrrhenbäume aus Punt wegtragen, erklären ihnen, dass sie nun vor dem Tempel der Königin eingepflanzt werden.⁹⁸⁹

Eine weitere formale Übereinstimmung zwischen den „Baumgartenliedern“ und dem „Rangstreit der Tamariske und der Dattelpalme“ besteht in der Folge von verschiedenen langen Monologen, die den Disput der Bäume bilden. L40–L42 sind unabhängige, in sich geschlossene Textgebilde, die jedoch wie der Sieben-Lieder-Zyklus des pCB I, vs. C durch verbindende Elemente ein größeres Ganzes bilden. Dabei gehen die Bäume der Frage nach, wer von ihnen den höchsten Stellenwert für die Liebenden hat. Jeder von ihnen beansprucht seinen Rang als bestmögliches Versteck und betont dafür seine Besonderheiten. Es werden die Beständigkeit (L40), die zuteilwerdende Gunst (L41) und die Schönheit durch erstmaliges Erblühen (L42) gegenübergestellt:

In L40 erklärt der Persea-/Granatapfelbaum⁹⁹⁰ seine Erstrangigkeit mit seiner Eigenschaft, im Unterschied zu den übrigen Bäumen, im Garten zu jeder Jahreszeit zu grünen. Der Sykomorenfeigenbaum in L41 bezeichnet sich selbst als der Edelste seinesgleichen, geht aber nicht wie der Baum zuvor auf seine Vorzüge gegenüber den anderen Bäumen direkt ein. Er rechtfertigt seine Stellung damit, dass er aus Syrien als zu dienende Kriegsbeute gebracht wurde und betont damit die besondere Gunstbezeugung, die der Frau durch ihn zuteilwurde. Das dritte „Baumgartenlied“ weicht von den anderen beiden Liedern zunächst ab, da nicht die kleine Sykomore selbst, sondern ein außenstehender Sprecher die Schönheit des Baumes beschreibt. Im folgenden Brief, der dann in den Mund des Baumes gelegt ist, hebt der Baum selbst seine Schönheit und Vorzüge für die Liebenden hervor. Er rühmt sich seiner momentanen Blüte und seiner reifen Früchte, die zu einem Fest unter ihm einladen. Für die kleine Sykomore, die von der *sn.t* eigenhändig gepflanzt wurde, liegt die Besonderheit ihrer Schönheit vor allem darin, dass sie

⁹⁸⁶ WILCKE 1989, 176; 182.

⁹⁸⁷ Für das Motiv des sich öffnenden Mundes als Einleitung einer Rede s. auch den „Lebensmüden“: *jw wpi.n=j r3=j b3=j wšb=j dd.t.n=f* „Da öffnete ich meinen Mund gegenüber meinem Ba, wobei ich auf das, was er gesagt hatte, antwortete.“ bzw. *jw wpi.n n=j b3=j r3=f wšb=f dd.t.n=j* „Da öffnete mein Ba mir gegenüber seinen Mund, wobei er auf das, was ich gesagt hatte, antwortete.“ (pAmherst 3 + pBerlin P 3024, 55–56 und 85–86 (Zeilenzählung nach pBerlin P 3024)).

⁹⁸⁸ LÄ I (1975) 655–660 s. v. Baum (I. GAMER-WALLERT).

⁹⁸⁹ Urk. IV, 328.1–6.

⁹⁹⁰ Der Name der Baumart ist nicht erhalten. Die Beschreibung der Früchte dieses Baumes weist sowohl auf Perseabaum-Früchte als auch auf Granatäpfel hin, die beide in anderen Liebesliedern im erotischen Kontext eine Rolle spielen.

nun groß genug ist, um das erste Mal zu erblühen und Früchte zu tragen. Eine Entscheidung, welchem Baum der Vorzug zu gewähren ist, wird nicht explizit geäußert. Es fällt jedoch auf, dass die ersten zwei Bäume sich am Ende negativ an die Geliebte wenden und ihr mit Strafe drohen, wenn sie weiterhin nicht mehr von ihr beachtet werden. Dem steht die kleine Sykomore im dritten Lied gegenüber, die sich dem Liebespaar willig zeigt, sich nicht über Unachtsamkeit beschwert und anstatt mit Bekanntgabe über Liebesbegegnungen zu drohen, Schweigen verspricht. Der Vorzug, den dieser Baum gegenüber den anderen erhält, wird auch durch die Verwendung eines unabhängigen Sprechers ersichtlich, der den Baum zu Beginn preist.

Der Aufbau und Inhalt der Monologe der „Baumgartenlieder“ unterscheidet sich – abgesehen von den Textanfängen und dem Motiv der Selbsteulogie – erheblich vom „Rangstreit zwischen der Tamariske und der Dattelpalme“ bzw. den Disputen über den Rang anderer Aktanten aus dem mesopotamischen Raum. Wird in den sonstigen Rangstreitgesprächen das große Ganze in Form der Beziehung der Kontrahenten zu den Göttern, dem König und den Menschen thematisiert, bewegt sich die Argumentation in L40–L42 nur im kleinen privaten Bereich der Liebenden. Die Bedeutung der Bäume beschränkt sich auf die Verwendungsmöglichkeit als Versteck, als Aufenthaltsort zum Verbringen eines *hrw nfr* und zum Vergnügen. Der Konflikt wird in den „Baumgartenliedern“ zudem nicht durch gegensätzliche Eigenschaften wie in den anderen bekannten Rangstreitgesprächen ausgelöst. Sowohl der Sykomorenbaum, der zweimal zu Wort kommt, als auch der Persea-/Granatapfelbaum sind immergrüne Kulturgewächse mit essbaren Früchten. Des Weiteren nehmen die Kontrahenten in L40–L42 nicht aufeinander Bezug, während sie sich in den sonstigen Rangstreitgesprächen zurechtweisen, indem sie auf die negativen Eigenschaften des Gegners eingehen. In den Liebesliedern äußert sich der redende Baum nicht kritisch über die anderen sprechenden Bäume, sondern tadelt die *sn.t*, die Besitzerin des Baumes, und erwähnt den *sn* als seinen Verbündeten. Die moralische Funktion der mesopotamischen Rangstreitgespräche besteht darin, den Rang eines jeden mit seiner Bedeutung für die Gesellschaft gleichzusetzen. Im Unterschied dazu wird in den „Baumgartenliedern“ L40 und L41 der Frau die Moral erteilt, den Liebsten und seine Annehmlichkeiten, zu denen der Baum zählt, nicht zu vernachlässigen. Ansonsten droht ihr eine Lehre wohl in Form der Bekanntgabe ihrer Vergnügungen mit dem Geliebten im Garten, die zu einer physischen Bestrafung führen könnte.⁹⁹¹

Ein Grund für die Inkorporierung dieser Textsorte liegt darin, dass die sprechenden Bäume die direkt formulierte Aufforderung an die *sn.t* ermöglichen, eine intime Zeit mit dem *sn* zu verbringen. Ansonsten wendet sich das männliche lyrische Ich in den Liedern nie an die Liebste, sondern erbittet sie von den Göttern. Nur die Mutter, das Herz der *sn.t* oder Boten können die Frau ansprechen.

⁹⁹¹ S. II. 2.8 Rechtliche Aspekte.

6 Lehren

Bereits frühere Untersuchungen ergaben, dass zumindest für L1 Aussagen aus den Weisheitslehren entnommen wurden, um die Vollkommenheit der Frau darzustellen. Die ihr zugeschriebenen Eigenschaften, nicht geschwätzig zu sein und gut reden zu können, werden in der „Lehre des Ani“ als wesentlich für eine vernünftige Lebensführung genannt.⁹⁹² Diese Lehre ist dabei an den Sohn des Schreibers gerichtet, der für die gesamte elitäre Klientel steht. Durch die Charakterisierung der Geliebten mit diesen Attributen wird ihr ein elitärer Status zugeschrieben. Neben diesem offensichtlichen Einfluss der Lehren auf die Liebeslieder gibt es weitere Verbindungen, die erklären helfen, welche Funktion diese Lieder in der damaligen Zeit erfüllten. Offensichtlich ist, dass sich beide Textsorten dem gleichen Sprachstil zur Beschreibung der Beziehung zwischen Mann und Frau bedienen. In der 21. Maxime der „Lehre des Ptah-hotep“ heißt es bzgl. der Ehefrau:

3h.t pw 3h.t n nb=s

„Ein nützlicher Acker für ihren Herrn ist sie.“ (pPrisse, X.10)⁹⁹³

Die Analogie „Frau – Feld“ sowie „Mann – Bestseller“ kommt ebenfalls in L26⁹⁹⁴ und L45⁹⁹⁵ vor und findet sich noch in weiteren Textsorten,⁹⁹⁶ sodass sie nicht als Spezifikum für die Lehren oder für die Liebeslieder angesehen werden kann. Das Gleiche gilt für die Darstellung der Frau als Fallenstellerin,⁹⁹⁷ die u. a. in der „Lehre des Ani“ vorkommt. Der Mann wird vor der Frau von außerhalb gewarnt, über die gesagt wird:

jnk n^c hr=st n=k r^c-nb jw bn n=st mtr.w jw s^ch^c=s sht=s

„Ich bin zärtlich/glatt(?), sagt sie dir täglich, wenn sie ohne Zeugen ist und sie ihre Falle aufgestellt hat.“ (pBoulaq 4, rt., XVI.7–9)⁹⁹⁸

Während die Frau als Vogelfängerin auftritt, wird der Mann als Beute angesehen. In den Liebesliedern wird auf diese Verknüpfung näher eingegangen, indem dem Liebsten die den Vögeln zugeschriebenen Eigenschaften – sexuelle Begierde, Freiheitsdrang und Ungebundenheit –

⁹⁹² L1: *bnj-sp.t(j)=st (hr)-mdwi.{w}t / bn-n=s-{hnj}-<hn> m-h3w / „Lieblich sind ihre redenden Lippen, ohne dass sie geschwätzig ist /“ vgl. mit pBoulaq 4, rt. 20.7–11. Es wird davor gewarnt, seine Gedanken voreilig auszusprechen, um keinen beruflichen oder sozialen Absturz zu erleiden: *wh3.n rmt hr ns{.t}=f* „Wegen seiner Zunge kann ein Mensch zu Fall gebracht werden.“ (20.8–9). Die Ausführung führt zu der Erkenntnis: *j:dd m p3 ndm mri.tw* „Sage das Angenehme, was gewünscht wird.“ (20.11). Ebenfalls wird in der „Lehre des Ptah-hotep“ zu moderater Rede aufgefordert, um seinen Ruf nicht zu ruinieren (pPrisse, V.10–VI.3).*

⁹⁹³ Bzw. *3h.t pw 3h=s n nb=s* „Ein Acker, der für seinen Herrn nützlich ist, ist er.“ (pBM EA 10371+10435, c. 3–4). Diese Metapher war auch in Mesopotamien geläufig. In den Amarna-Briefen findet sich mehrmals in Akkadisch der Ausspruch: „Mein Feld ist wie eine Frau ohne einen Ehemann, weil ihm ein Bearbeiter fehlt.“; vgl. LAMBERT 1960, 233. Vielleicht gehört auch die 9. Maxime dieser Lehre hierhin: *jr sk3=k {d}r<d> m sh.t* „Wenn du Wachsendes anbaust im Feld“ (pPrisse, XII.5); s. dazu BURKARD 1977, 250; vgl. auch die Phrase *t(n)r [m] [sh].t m trj n sk3* „Streng dich im Feld zur Zeit des Pflügens an“ (pBoulaq 4, rt., XV.17) in der „Lehre des Ani“; s. dazu VOLTEN 1937, 47 f.

⁹⁹⁴ *p3-nfr p3-šmi.t r-sh.t n-p3-n.tj-mrr.t(w)=f* „Das Gute ist das Gehen aufs Feld für den, der geliebt wird.“; s. II. 2.4.3 Landschaftliche Betrachtungsweise.

⁹⁹⁵ *sw-mj-p3-H [p]j-hwi(.w) n3y=f-hp(.t)* „Er ist wie Hapi, der seine Herde bewässert.“ S. II. 2.4.3 Landschaftliche Betrachtungsweise.

⁹⁹⁶ Für Belege der Metapher „Same – Saatgut“ s. GRAPOW 1936, 104, 126 und 135 und für den Verführungsversuch im „Zweibrüdermärchen“ in Verbindung mit der Feldbestellung s. WETTENGEL 2003, 58–62.

⁹⁹⁷ S. II. 2.6 Jagd.

⁹⁹⁸ Lesung nach FISCHER-ELFERT 2005, 166.

zugeordnet werden. Dies wird durch die ungefähr zur gleichen Zeit datierenden Miscellanies deutlich, in denen ebenso die Gleichsetzung von Mensch und Vogel vorkommt:

jb=k tftf /
ḥ3.tj=k mḥi.y /

...

tw=k ḥry.tw m r3-^c pwy /
jw=k m r3-^c w^cr /

...

jri.y=k n=k ḥnms{.w} m-s3 n3 wnš.w /
jw=k m 3pd.w dd /
m-jri pwy m-jri ḥ3i.y /

„Dein jb-Herz ist verwirrt /
Dein ḥ3.tj-Herz ist zerstreut. /

...

Du bist bereit und im Begriff, (los)zufliegen, /
während du im Begriff bist, zu flüchten. /

...

Du machtest aus dir eine Mücke hinter den Schakalen, /
so als wärest du unter kopulierenden Vögeln. /

Lasse ab, aufzufliegen, und lasse ab, herabzufliegen! /“ (pTurin Cat. 1882, vs., I.5–10)

Nicht nur das Lexem *dd* „kopulieren“ weist auf die Kernaussage des Textes hin, sondern auch die Nennung des Schakals als Symbol für Triebhaftigkeit. Überdies wurden Vögel und deren flatterhaftes Verhalten mit Sexualität in Verbindung gebracht.⁹⁹⁹ Dem Schreiberschüler wird in pSallier I vorgeworfen, dass er sich der Begierde hingibt und dafür das Lernen unterlässt. Die Weihe und der Falke tauchen hier als Symbol der Freiheit und Wildheit auf.¹⁰⁰⁰ Sie gilt es durch Einsperren und Züchtigung zu bändigen:

tw=tw ḥr di.t drj.t r š.wt
tw=tw ḥr dnḥ bjk
jw=j ḥr di.t jri=k r(m)t p3j ^cdd bjn

„Man gibt die Weihe in ein Gehege.
Man packt den Falken.

Ich lasse dich dieser Mensch (d. h. ein richtiger Mensch) sein, schlechter Jüngling.“ (pSallier I, rt., VIII.1–2)

Zudem werden in der „Lehre des Hordjedef“ nicht nur Anweisungen zum solidarischen Verhalten gegenüber den eigenen Untertanen und Dienern erteilt, sondern auch die Aufforderungen gegeben, sich nicht lüsternd zu verhalten, um vor dem Tod, d. h. vor Verdammnis, bewahrt zu werden.¹⁰⁰¹

Obendrein zeigen die anderen oben erwähnten Beispiele, dass das den Lehren und den Liebesliedern gemeinsame Vokabular für die Frau-Mann-Beziehung gänzlich anders zu verstehen ist.

⁹⁹⁹ S. II. 4.5.2 Symbole.

¹⁰⁰⁰ Beide Vogelarten werden auch in den Liebesliedern genannt, s. II. 4.5.2 Symbole.

¹⁰⁰¹ oBerlin P. 12383, § VII, 12: *m djdj ḥft 3b=k sw /* „Sei nicht lüsternd, wenn dir der Wunsch danach steht.“ Lesung und Übersetzung nach FISCHER-ELFERT 2009, 120. Die Parallele oLouvre E 32928 wird zusammen mit oBerlin P. 12383 von GRANDDET 2012, 527–539 bearbeitet.

Das erste Bild, das die Frau mit einem Feld gleichsetzt, tritt zwar in beiden Textsorten als eine positive Darstellung auf, die Kernaussage ist jedoch nicht die gleiche. Während in den Lehren der Fokus auf der Zeugung von Kindern liegt, steht in den Liebesliedern die sexuelle Nuance des Feldbestellens im Vordergrund.

Die beschriebene „Männerjagd“ und das flatterhafte Verhalten des Mannes sind in den Lehren im Gegensatz zu den Liebesliedern negativ besetzt. Der Mann wird davor gewarnt, sich wie ein Vogel zu benehmen und sich seinen Trieben zu unterwerfen. Das Verhalten ziemt sich nicht für eine elitäre Person und widerspricht damit den sozialen Vorgaben. In der „Lehre des Ani“ wird sogar dazu aufgefordert, sich nicht das Herz von einer Frau rauben zu lassen,¹⁰⁰² dessen Auswirkungen in den Liebesliedern behandelt werden. Die ganze Passage dieser Lehre, in der das Verhalten des Mannes gegenüber seiner Frau thematisiert wird, ist gegensätzlich zu den Ausführungen in den Liebesliedern zu verstehen. Das geforderte Anschauen der Frau seitens des Mannes dient hier dazu, ihre Stärken zu erkennen,¹⁰⁰³ während in den Liebesliedern die visuelle Wahrnehmung die liebeauslösende Aktion schlechthin ist.¹⁰⁰⁴ Zudem ist das Folgen der Frau ein beiden Textsorten gemeinsames Motiv. Wird in der Lehre dazu appelliert, die Frau nicht rechtlich zu belangen oder ihr hinterherzuspionieren,¹⁰⁰⁵ ist in den Liedern von der nach Liebe dürstenden Verfolgung bzw. vom Geschlechtsverkehr die Rede.¹⁰⁰⁶ Des Weiteren tritt als gemeinsames Motiv das Hand-in-Hand-Sein auf, das Freude bereitet. Gerade im Hinblick auf die anderen Bemerkungen wird damit in der Lehre hervorgehoben, dass nur Einklang Kummer und Zwietracht entgegenwirken kann. In den Liebesliedern dient die Hand dagegen als Umschreibung für die Geschlechtsorgane, weshalb hier eine sexuelle Anspielung vorliegt.¹⁰⁰⁷

Die oben erwähnten Textpassagen zeigen, dass die Liebeslieder für das Thema der Frau-Mann-Beziehung nicht nur typische Aussagen der Lehren enthalten, sondern diese auch aufgrund ihrer entgegengesetzten Bedeutung in Form einer Parodie inkorporiert haben. Gerade darin muss der Reiz der Liebeslieder für die elitäre Zuhörerschaft gelegen haben, die ebenso das Publikum der Lehren bildete und denen die Anspielungen aufgefallen sein müssen.¹⁰⁰⁸ In dieses Bild fügt sich die Tatsache, dass nichtelitäre Personengruppen in beiden Textsorten vorkommen, diese aber konträr charakterisiert sind. Der in den Lehren wegen des Gestanks verachtete Beruf des Fischers wird wegen der damit verbundenen Tätigkeiten in der Natur von der liebenden Frau in den Liebesliedern ersehnt und somit rein positiv dargestellt. Außerdem wird der Wäscher in den Lehren herabgewürdigt, während der Mann in den Liebesliedern ein solcher sein möchte.¹⁰⁰⁹ Des Weiteren fällt auf, dass die Liebeslieder im Unterschied zu den Lehren Raum gaben, Menschen mit Fehlern und Schwächen ohne direkte Kritik in den Mittelpunkt zu rücken. Nicht nur dem sexuellen Trieb geben sich die Liebenden hin, sondern auch der Lust am Verbringen einer

¹⁰⁰² pBoulaq 4, rt. 22.6–7: *m-dy.t t3y=st <n> h3.tj=k* „Verhindere, dass sie (= die Frau) dein Herz ergreift.“ Zu *jtj jb* und *t3i jb* in den Liebesliedern s. II. 2.2 Liebe.

¹⁰⁰³ pBoulaq 4, rt. 22.4–22.5: *j:nw <m> jr.t=k jw=k gr.tj m3m=k n3y=st t(n)r* „Beobachte mit deinem Auge schweigend, damit du ihre Stärke erfährst.“

¹⁰⁰⁴ S. II. 2.3.2 Visuell.

¹⁰⁰⁵ pBoulaq 4, rt., XXII.6: *jmi=k šmi m-s3 s(t)-hm.t* „Du sollst nicht hinter einer Frau herlaufen.“; s. VOLTEN 1973, 136.

¹⁰⁰⁶ S. II. 2.3.1 Haptisch-taktil.

¹⁰⁰⁷ S. II. 2.3.1 Haptisch-taktil. Die sexuelle Komponente wird auch von QUACK 1994, 183 für eine Passage in der „Lehre des Ani“ angenommen. Er weist auf die Hand als Euphemismus für die Geschlechtsorgane in Semitischen hin und nimmt einen solchen euphemistischen Ausdruck zumindest für L35 an.

¹⁰⁰⁸ Zum Hörer-/Leserkreis der Liebeslieder s. II. 5 Die Verlautbarungssituation.

¹⁰⁰⁹ Für die negative Bedeutung dieser Berufsgruppen Anm. 922.

schönen Zeit ohne Arbeit und anderen körperlichen Bedürfnissen wie Essen und Trinken.¹⁰¹⁰ Ebenso zeigen die Metaphern für die Liebeskrankheit, dass es sich bei den Liebenden um Personen ohne Selbstbeherrschung handelt, die in den Lehren stark kritisiert wird.

Eine weitere Textstelle, die die Sexualität des Mannes betrifft, stammt zwar nicht aus den Lehren selbst, aber aus einem Text, der dieser Textsorte aufgrund seiner Thematik und Idiomatik sehr nahekommt. Es handelt sich um den „satirischen Brief des Hori“ auf pAnastasi I, dessen Funktion nach FISCHER-ELFERT darin besteht, die Art der Vermittlung von Wissen sowie die Kenntnisse des damaligen Schreiber- und Offiziersstandes zu kritisieren, um damit die Zielgruppe dieses Textes zu belehren.¹⁰¹¹ Ein Abschnitt ist dabei von besonderem Interesse, da er vielfach auf die Liebeslieder Bezug nimmt. Inhaltlich werden hier die negativen Folgen eines flüchtigen Beisammenseins zweier Liebender in der Natur aufgezeigt. Der relevante Passus beginnt folgendermaßen:

gmi=k p3 š3 3h3h r trj=f
jri.y=k wtn n jmw
gmi=k t3 šrj(.t) nfr.t n.tj hr s3w n3 k3m.w
jri.y=st sns=n k n=st r jr.w
di=st n=k j<w>n n knj=st
sj3.tw=k jw dd.w=k mtr{t}
wd3=tw m-dj mhr

*„Du bist hineingegangen nach Joppe,
 du fandest die Wiesen blühend zu ihrer (Jahres)zeit
 du machtest eine Durchbohrung wegen des Klagerufes(?).
 Du fandest das schöne Mädchen, das die Weingärten bewachte,
 sie veranlaßte, dass du dich zu ihr gesellst als Partner,
 und sie zeigte dir die Farbe ihres Schoßes,
 Du wurdest entdeckt und mußt ein Geständnis ablegen.
 Man verurteilte ich mit der (Erstattung) des Mohar.“ (pAnastasi I, XXV.3–5)¹⁰¹²*

Weitere juristische Konsequenzen schließen sich der Passage an. Das Interesse an diesem Text liegt nun in der Motivik, die den Liebesliedern gleicht. Sowohl das Gebiet des š3-Landes (L26), die Rufe nach dem Partner aufgrund der Einsamkeit (L26), als auch der Garten als Lustort (L40, L41, L42 etc.), die Frau als Gärtnerin (L41), das Vernachlässigen der Arbeit durch das Mädchen (L27), das Zeigen Körpers (L53), die Vereinigung (L47, L79, L82), die Gleichsetzung des Mädchens mit einem Garten (L35) sowie das Soldaten-Motiv (L32) ist den beiden Textsorten gemeinsam.¹⁰¹³ Diese auffälligen Berührungspunkte lassen sich damit erklären, dass der Schreiber für seinen satirischen Brief auf die Liebeslieder bewusst Bezug genommen und sie in Form einer Parodie verarbeitet hat. Dadurch wurde der angeredete Amenemope, der den gesamten angesprochenen Schreiber- und Offiziersstand präsentiert, ins Lächerliche gezogen.¹⁰¹⁴ Der Unterschied zwischen den Liebesliedern und diesem Abschnitt des satirischen Briefes besteht in

¹⁰¹⁰ In L18 wird ausgesagt, dass sich der Mann wegen seines Hungers oder Durstes von der Liebenden entfernt.

¹⁰¹¹ Für die aus der Textsorte „Lehre“ entnommenen Elemente, die in diesem Text inkorporiert wurden, s. FISCHER-ELFERT 1986, 270 f. Zur Bedeutung des Textes s. FISCHER-ELFERT 1986, 286–290.

¹⁰¹² Übersetzung nach FISCHER-ELFERT 1986, 212.

¹⁰¹³ Mit dem Soldaten-Motiv geht auch die Kritik einher, dass der Mann im Ausland ein Liebesabenteuer führt. In diese Richtung kann L32 gedeutet werden. S. dazu II. 4.5.2 Allusionen.

¹⁰¹⁴ So bereits FISCHER-ELFERT 1986, 219.

der Wertung des Liebesabenteuers. Während das Verhalten des Amenemope als eine Ungepflogenheit dargestellt wird, steht in den Liebesliedern der Moment des Beisammenseins im Fokus und wird als zufriedenstellend und bejahend vorgeführt. Konsequenzen, denen sich die Liebenden bewusst sind, werden z. T. zur Erfüllung des Glücks hingenommen.¹⁰¹⁵

Daneben treten einige Lieder auf, die gesellschaftliche Verhaltensregeln für den Umgang mit dem anderen Geschlecht aufgreifen und Bestrafungen für deren Nichtbeachtung nennen. Besonders in L3 wird die Pflicht, die eigenen Gefühle hinter den Pflichten gegenüber dem Vorgesetzten zurückzustellen, deutlich. Anders als in den Lehren wird allerdings indirekt Kritik an dieser Norm deutlich. Die Sehnsucht und die Traurigkeit des lyrischen Ichs über die verpasste Gelegenheit, mit der Liebsten zusammen zu sein, werden unmissverständlich ausgedrückt. Die oftmals erwähnte Tatsache, dass die Liebenden nicht ungestört sind, sondern unter ständiger Beobachtung von Dritten stehen sowie die Mutter als Vermittlerin in die Liebesbeziehung einbeziehen müssen und nicht selbst frei entscheiden können, gibt die realen Gegebenheiten wieder. In diesem Punkt sind die Liebeslieder wie der oben genannte „satirische Brief des Hori“ gesellschaftskritisch zu verstehen. Mithilfe einer gefühlvollen Sprache zeigen sie auf, dass die Menschen nicht frei bestimmen können, sondern den Gesetzen ihres sozialen Status gehorchen müssen. Das Verhalten der Liebenden wird an einigen Stellen sogar angeklagt.¹⁰¹⁶ Sowohl dem liebenden Mann als auch der liebenden Frau werden unrechte Handlungen zugeschrieben, die sie aufgrund der durch die physische Schönheit des Gegenübers verursachten Sehnsucht begehen. In der „Lehre des Ptahhotep“ wird darauf hingewiesen, bei der Wahl der Frau auf ihr Wesen und nicht auf das Aussehen zu achten.¹⁰¹⁷ Zudem wird der Angesprochene ermahnt, sich nicht von der Schönheit der Frauen, die zur Familie von Vertrauten gehören, umgarnen zu lassen. Er soll standhaft bleiben, da dieses Glück vergänglich ist und großen persönlichen Schaden anrichtet.¹⁰¹⁸ Das vergängliche Zusammensein ist ein zentrales Thema der Liebeslieder, da die Zeit der Trennung der Liebenden entweder explizit genannt wird oder unterschwellig mitschwingt. Soziale Konsequenzen werden gleichfalls direkt genannt, wenn auch selten, und sind dann nur auf die Frau ausgerichtet.¹⁰¹⁹ In L21 drohen ihr physische Strafen und in L4 Klatsch und Tratsch anderer, während der Mann anscheinend unbehelligt aus dem Liebesabenteuer herauskommt. Die Texte, die den Wunsch des Mannes darstellen, der Liebsten zu dienen, machen jedoch ebenso soziale Auswirkungen für ihn deutlich. Die Kernaussage ist, dass er sich beim Nichtablassen von der Liebe der Frau unterwirft und sich entgegen seines Standes zum Diener macht.

Den Liebesliedern kann damit durchaus eine belehrende Funktion zugeschrieben werden. Im „Baumgartenlied“ L40 tritt sogar das Lexem *sb3.yt* auf, das als Bezeichnung für die Lehren dient, hier aber als Form einer Bestrafung zu verstehen ist.¹⁰²⁰

Die Annahme, dass die Liebeslieder erzieherisch wirken sollten, muss nicht mit der eigentlichen Funktion dieser Lieder, der Unterhaltung,¹⁰²¹ korrelieren, wie der „satirische Brief des Hori“ und eventuell der „Erotische Papyrus Turin“ belegen. BRAWANSKI und FISCHER-ELFERT

¹⁰¹⁵ S. II. 2.8 Rechtliche Aspekte.

¹⁰¹⁶ S. II. 2.8 Rechtliche Aspekte.

¹⁰¹⁷ pPrise, XV.6–8.

¹⁰¹⁸ pPrise, IX.7–13.

¹⁰¹⁹ Eine Ausnahme bildet evtl. L80, in dem der geschlagene Leib eines maskulinen Bezugswortes erwähnt wird.

¹⁰²⁰ S. II. 2.8 Rechtliche Aspekte.

¹⁰²¹ S. IV. 3 Verwendungssituation.

sehen in diesem Papyrus eine unterhaltsame, belehrende Darstellung der sexuellen Begierde, die zu einem offiziellen Ereignis vorgetragen wurde.¹⁰²²

Die Liebeslieder sind durchaus bis zu einem gewissen Grad belehrend, da einige Aussagen den gängigen, aus den Lehren bekannten Werten entsprechen. In vielen Aspekten sind sie den Normen verhaftet, weshalb die Liebenden niemals einen unbekümmerten Zugang zueinander innerhalb eines städtischen Handlungsortes haben. Einige Formulierungen der Liebeslieder haben zudem den Charakter einer lehrreichen Sentenz. In L32 wird der Trennungsschmerz nicht in Bezug auf den Tod, sondern bzgl. der Liebe geschildert, der ebenso ein zentraler Teil des Lebens ist, aber in den Lehren keinen Patz findet. Das Lied endet mit den Worten:

p3-ḥd-jb n-{ky}-<ky.t> ḥr-ḥpp.w

„Die Kränkung des Herzens wegen einer Anderen ist befremdlich.“

Kritik an den Vorgaben zum sozialen Verhalten gegenüber dem anderen Geschlecht wird ebenfalls ausgeübt, was sich vor allem durch die Umkehrung der in den Lehren enthaltenen Aussagen und den sehnsüchtigen Ton bemerkbar macht. Die Liebeslieder bieten einen Raum, in dem sich die Liebenden frei bewegen können, wofür der Handlungsort allerdings in die Natur verlagert werden musste.¹⁰²³ Dennoch schwingen auch hier die gesellschaftlichen Regeln mit, sodass die Liebeslieder insgesamt als ein lehrreiches Spiel verstanden werden können, das der Erziehung diene. Der „satirische Brief des Hori“ macht deutlich, dass zur damaligen Zeit der Niederschrift der Liebeslieder Texte im Umlauf waren, die sich kritisch an die Gegebenheiten richteten und dies spielerisch verpackten.

¹⁰²² Bei Annahme dieser Ausführungen sind die Belehrungen jedoch gänzlich anderer Art als in den Liebesliedern. Der Turiner Papyrus warnt vor übermäßigen sexuellen Ausschweifungen, die durch das Zutun der Frau zur Impotenz führen können. Als Hauptaussage sehen BRAWANSKI – FISCHER-ELFERT 2012, 83–89 die Maxime, nicht vom Äußeren auf das Innere einer Person zu schließen.

¹⁰²³ S. II. 2.7 Handlungsort.

IV Die formprägende Verlautbarungssituation

1 Zeitliche Einordnung

Alle erhaltenen Quellen der Liebeslieder stammen aus der 19./20. Dynastie und decken damit einen sehr begrenzten Zeitraum ab. Inhaltliche Gemeinsamkeiten weisen die Lieder jedoch schon mit Texten aus dem Alten Reich auf, worauf die Annahme beruht, dass sie bereits zu dieser Zeit kursierten. Von VACHALA wird ein Text im Abusir-Grab des Inti aus der ersten Hälfte der 6. Dynastie als „ältestes“ Liebeslied bezeichnet.¹⁰²⁴ Auf der Kapellennordwand befindet sich die Darstellung eines Harfners, vor dem ein Sänger sitzt. Über ihnen ist auf der Abbildung von VACHALA eine zweizeilige Inschrift zu erkennen, von denen die erste Zeile nicht übersetzbar ist.¹⁰²⁵ Die zweite ist folgendermaßen zu übersetzen:

mri=j d.y hr nfr^{1026=t}

„Ich liebe durch deine Schönheit überwältigt (wörtl.: gesetzt).“

Aufschlussreich für die Bedeutung dieses Liedanfangs ist das Zeichen nach dem Suffix =*t*. Es handelt sich um die sitzende Frau, auf deren Schoß ein Knabe sitzt (Gardiner B6). Anders als VACHALA angibt, ist dieses Zeichen ganz untypisch für die Liebeslieder,¹⁰²⁷ da es auf die weibliche Fruchtbarkeit verweist. Zwar ist der Geschlechtsverkehr ein Motiv der Liebeslieder, doch erfährt die damit verbundene Fortpflanzung keine Erwähnung. Da die liebeauslösende Schönheit kein den Liebesliedern eigenes Motiv ist, sondern aus dem hymnischen Repertoire kommt, muss sich die Liedzeile auf eine Göttin beziehen.

Ebenfalls aus der 6. Dynastie stammt die Mastaba von Mereruka aus Saqqara (T77), deren Beischriften einer Tanzszene auf der Nordwand z. T. von DRIOTON als Liebeslied bezeichnet worden sind.¹⁰²⁸ Die Szene besteht aus fünf Registern, von denen die vorletzte von DRIOTON herangezogen wurde. Sie ist wie folgt aufgebaut: Über den ersten beiden Frauen, die als einzige das linke Bein nach oben heben, steht:

mk swt sšt3 n(.j) msw.t

„Siehe doch das Geheimnis des Gebärens!“

Die Beischrift rechts neben der ersten Tänzerin besagt:

j sšs 3

„Oh, verkünde (= wörtl. erhebe) doch!“

Rechts neben der zweiten und damit zwischen den beiden Tänzerinnen ist zu lesen:

mk m rh

„Siehe, nimm das Wissen!“¹⁰²⁹

¹⁰²⁴ VACHALA 2003, 429–431; vgl. auch ANONYMOS 2001, 641.

¹⁰²⁵ Sie gibt wohl eine „schlichte Melodie“ wieder; s. VACHALA 2003, 430.

¹⁰²⁶ Das *r* unter *d.y* gehört wohl zu dem linksstehenden *nfr* und nicht, wie VACHALA 2003, 430 annimmt, zu dem folgenden Wort *hr*. *r-hr* ist sonst nicht belegt.

¹⁰²⁷ VACHALA 2003, 430. Das Zeichen steht hier aber nicht für das Suffix der 2. Pers. Sg. fem., sondern determiniert es allenfalls. Der Verfasserin ist jedoch kein weiteres Beispiel für eine solche Funktion bekannt.

¹⁰²⁸ DRIOTON 1961, 138–141.

¹⁰²⁹ Das von DRIOTON am Ende dieser Beischrift gelesene U31 ist auf den Fotos nicht ersichtlich (DRIOTON 1961, 140); vgl. KANAWATI – ABDER-RAZIQ 2008, pls. 26; 28 (a).

Bereits hier zeigt sich, dass die Darstellungen auf ein Ritual anspielen, das im Hathorkult verankert ist. Daneben beschreiben die Beischriften der folgenden vier Tänzerinnen, die jeweils ihre linke Hand auf die Brust gelegt haben, nicht die von einigen Forschern angenommenen physischen und geistigen Eigenschaften einer Frau. Weder die Schnelligkeit eines Schakals¹⁰³⁰ noch die Wesensart einer frischen Pflanze¹⁰³¹ oder die Eigenschaft, jemanden beim Betrachten in Liebe entbrennen zu lassen¹⁰³², werden genannt. Vielmehr wird hier wiederum auf ein Ritual angespielt, das mit Opferung einhergeht, wie aus dem Szenentitel deutlich wird:

hwj (r)di w3h

„Ach, veranlasst, zu opfern!“

Alles in allem zeigt sich, dass aus dem Alten Reich keine Liebeslieder erhalten sind und Anknüpfungspunkte zu früheren Texten vielmehr mit dem Rückgriff auf bereits bekannte Motive seitens der Schreiber zu erklären sind. Dabei lassen sich einige von ihnen bis in den Totenkult des Alten Reiches zurückverfolgen. Dazu zählen das Motiv der Gliedervergottung¹⁰³³ oder das des Zurechtmachens des Bettes, das zum Bettenritual gehört.¹⁰³⁴ Die in den Liebesliedern ausgedrückte sexuelle Begierde spielt für die dämonischen *mr(r).wt* eine Rolle. Diese weiblichen Wesen, die in den Sargtexten auftreten, werden wie die *sn.t* in den Liebesliedern als Fallenstellerinnen dargestellt. Während der Verstorbene das Einfangen fürchtet und sich davor schützen will – davon zeugen auch die Fangnetzsprüche in den Sargtexten –, wird das Gefangensein aus Sicht des Mannes in den Liebesliedern als Bild der engen emotionalen Bindung gebraucht.¹⁰³⁵ Im Folgenden werden diejenigen Motive herausgegriffen, die im Laufe der Zeit einen entscheidenden Wandel in ihrer Darstellungsweise durchlebten und somit für die Frage nach der zeitlichen Entstehung der Liebeslieder relevant sind:

1 Trennung

Wiederum aus der Sphäre des Totenkults des Alten Reiches stammend, zeugen die Totenklagen der Frauen erstmals vom Kummer durch eine Trennung. Gerade das Beispiel der Klage der Frau des *K3(=j)-m-^cnh* wurde in Beziehung zu den Liebesliedern gesetzt, weshalb es hier wiedergegeben werden soll:¹⁰³⁶

snsn jri r jb<=j> p3<y=j> mr(i).y z(j)<=j> jm(.j)=k jm(.w) jr(i) nn

„Vereinige (dich)! Handle in Richtung meines Herzens! Oh, mein Geliebter! Oh, mein Mann! Du sollst nicht klagen! Tu dieses!“

¹⁰³⁰ So DRIOTON 1961, 140: *h3h3=s n s3b* „Ihre Schnelligkeit ist die eines Schakals.“ S. aber die Übersetzung im TLA (GRUNERT, Mastaba des Mereruka, Sektion B, Raum B3, Nordwand, 2. Reg. von unten, Beischriften linker Vierertrupp): *h3h=s n jnp.w* „Sie möge für Anubis werfeln.“, die viel besser in diesen Kontext passt.

¹⁰³¹ VACHALA 2003, 431 mit Anm. 10 liest *sp.t=s n.t w3d*. S. die Übersetzung von GRUNERT, in: TLA, die die komplette Beischrift berücksichtigt: *jr.j sp.t=s n.t w3d sw.t* „Ein zu ihrer ober- und unterägyptischen Tenne Gehöriger.“

¹⁰³² So DRIOTON 1961, 140 f.: *jw m33 n=s nb3[=sn] n=s* „Die, die sie sehen: Sie entbrennen zu ihr.“ S. aber die Übersetzung von GRUNERT, in: TLA. Hier wird kein *n* nach dem *b3* gelesen. Das Foto lässt keine genaue Aussage zu: *jw m33.n=s n b3=s* „Sie hat nach ihrem Leopardenfell geschaut.“ Das Leopardenfell ist wahrscheinlich eine benötigte Requisite des Rituals. Für Beispiele der Hitze als Zeichen des Verliebtseins, die jedoch durchweg jünger sind als die Liebeslieder s. QUACK 2016, 600–603 und GRAPOW 1924, 48 f.

¹⁰³³ S. II. 2.4.4 Zergliedernde Betrachtungsweise.

¹⁰³⁴ S. III. 4 Ritualanweisungen.

¹⁰³⁵ S. II. 2.6 Jagd.

¹⁰³⁶ Transkription und Übersetzung in Anlehnung an BUCHBERGER 1995, 103–106. Hier mit Angabe früherer Bearbeiter und Thesen.

Anders als in den Liebesliedern ist hierbei jedoch nicht das sehnsüchtige Bedürfnis einer Frau nach körperlicher Berührung intendiert. Vielmehr wird der verstorbene Mann nach ALTENMÜLLER aufgefordert, für die Zeit des Totenfestes zurückzukehren.¹⁰³⁷ In den Liebesliedern werden vor allem die zärtlichen Berührungen um ihrer selbst willen als diesseitige Vergnügung thematisiert. Der Wunsch nach Intimität findet dann innerhalb der Totenklagen erst in den spätezeitlichen Klagen der Isis und Nephthys seinen Platz.¹⁰³⁸

Der Trennungsschmerz über einen geliebten Partner begegnet auch in pLeiden I 371, ein bisher einzigartiger, mit Verspunkten versehener Totenbrief, der aus der Ramessidenzeit stammt. Er ist vom Schreiber Butehamun an seine verstorbene Frau gerichtet.¹⁰³⁹ Zwar steht hier gleichfalls ein Hilfesuch an die verstorbene Person im Mittelpunkt, wie es in den Briefen an die Toten üblich ist, doch wird auch dem Kummer, die Frau nicht erreichen zu können, Ausdruck verliehen.

In den zahlreichen privaten Briefen der Ramessidenzeit wird die Trennung meist mit Standardphrasen beschrieben. Dazu zählen z. B. Gebete zu den Göttern, den Adressaten zurückzubringen, oder die Phrase *jb=j r ptr=k* „ich wünsche, dich zu sehen“¹⁰⁴⁰. Es finden sich jedoch auch ungewöhnliche Ausdrucksweisen, die das sehnsüchtige Gefühl poetischer darstellen. Ein aus der 18./19. Dynastie stammender Brief beinhaltet folgende Worte einer Frau an ihren auswärts arbeitenden Mann:

jw jr.tj=j mj ʕ3 Mn-nfr p3-wn tw=j hkr.k(wj) m ptr=k

„Meine beiden Augen sind wie die Größe von Memphis“, weil ich hungrig bin, dich zu sehen.“¹⁰⁴¹

Die Trennungsthematik findet im Mittleren Reich überdies Eingang in die Literatur, wobei hier jedoch die Entfernung zur Heimatstadt beklagt wird. Zu nennen sind „Der Schiffbrüchige“ und „Sinuhe“, die ihre Eingliederung in die Gemeinschaft und das dortige Begräbnis erhoffen. Eine sehr emotionale Komponente wird dann in den im Neuen Reich auftretenden Städtehymnen deutlich. Hier wird die Stadt an sich als Objekt der Sehnsucht gepriesen und teils in langen Beschreibungen schillernd dargestellt.¹⁰⁴²

2 Aufenthalte in der Natur

Zum Repertoire der Grabdarstellungen gehörte ab dem Alten Reich das Motiv des Fisch- und Vogelfangs. Diese Tätigkeit ist bereits in der 1. Dynastie innerhalb der königlichen Riten belegt und taucht dann in den Gräbern nichtköniglicher Personen auf.¹⁰⁴³ Deutlich wird durch die Beschriften, dass dem Aufenthalt in der Natur ein vergnüglicher Charakter beigemessen wurde. Lediglich in den Berufscharakteristiken und im „Lebensmüden“ wird die Tätigkeit in der Natur mit schlechten Bedingungen und als wenig nutzbringend beschrieben, da sie die Arbeit und nicht die Freizeitbeschäftigung thematisieren. Gleichfalls wird ein sozialer Unterschied

¹⁰³⁷ ALTENMÜLLER 1978, 17.

¹⁰³⁸ Für ausführliche Ausführungen s. III. 2.3 Totenklagen.

¹⁰³⁹ ČERNÝ – GARDINER 1957, pls. 80–80a und FRANSEN 1992, 31–49. Dazu nun auch FISCHER-ELFERT 2020, 31–37, der die höfische Stellung des Adressanten und der Adressatin herausgearbeitet hat.

¹⁰⁴⁰ Wie POLIS – STAUDER 2014, 211–213 darlegen, ist die Phrase *jb=j r sdm* unabhängig von Zeit, Genre und Register. Der ausgedrückte Wunsch, das Gegenüber zu sehen, ist jedoch gerade für die Liebeslieder und Briefe typisch.

¹⁰⁴¹ BARNS 1948, 35–40, pls. IX–X.

¹⁰⁴² S. III. 4.1.3 An eine Stadt/Gebet bzgl. des Erreichens einer Stadt.

¹⁰⁴³ S. die Belege bei DECKER – HERB 1994, 388–532.

zwischen den in der Natur Arbeitstätigen – wie den Fischern und den Vogelfängern – und den Schreibern, d. h. der Elite, deutlich. Letztere müssen sich nicht den Gefahren der Natur täglich aussetzen, sondern können die Landschaft gelegentlich genießen. Während durchaus die Freude erwähnt werden konnte, die ein Aufenthalt in der Natur mit sich bringt, wird erstmals in dem modern bezeichneten Text „The Pleasures of Fishing and Fowling“ die Sehnsucht nach einem Leben in der Natur verdeutlicht und poetische Naturschilderungen gegeben. Wie in den Liebesliedern wird ein Gegenentwurf zum städtischen Leben aufgezeigt.¹⁰⁴⁴ PARKINSON beschäftigt sich eingehender mit diesem Text und nimmt ihn in das Korpus der Quellen des Mittleren Reichs auf.¹⁰⁴⁵ In seiner Untersuchung trifft er jedoch die Feststellung, dass „this expansion of subject matter and tone, the length, and the presumed structure of the poem[s] all may suggest a late date and a transitional status between the Middle Kingdom canon and later literature.“¹⁰⁴⁶

3 Lebensgenuss

Im Mittleren Reich treten erstmals Zeugnisse auf, die den Lebensgenuss thematisieren. Eine neue, skeptische Vorstellung vom Leben im Jenseits wird greifbar, die ein Verweilen auf Erden nach dem Tod ausschließt, da der Verstorbene in die Götterwelt aufgenommen wird. Aufgrund dieser Begrenzung muss das Leben auf Erden genossen werden. Daher betont der Grabherr in dieser Epoche, dass er die Lebenszeit ausnutzte.¹⁰⁴⁷ Die neue Einstellung zum Tod erfolgte nicht ohne menschlichen Zwiespalt und wurde literarisch in der Rede zwischen dem Lebensmüden und seinem Ba verarbeitet.¹⁰⁴⁸

Seit der Amarnazeit treten die sogenannten Harfnerlieder auf, deren frühester Beleg an das Ende dieser Epoche datiert, aber einem König der 17. Dynastie namens Antef zugeschrieben wird.¹⁰⁴⁹ Durch diesen Rückverweis werden die Verhältnisse und der Jenseitsgedanke dieser Zeit aufgegriffen. Beeinflusst durch die Jenseitsskepsis während der Amarnazeit und der entwickelten sinnlichen Ausdrucksweise wird das Konzept „Diesseits – Jenseits“ unter Verwendung einer gefühlvollen Sprache weiter ausformuliert. Der Refrain des Anteflieds auf dem pH 500, rt., VII.2–3 fasst die Einstellung wie folgt zusammen:

*jri hrw nfr m wrd.w n{=j}<=k> jm=f
mk nn rdi(.w).n{=j} jti<.tw>{=j} (j)h.wt=f hn^c=f{=j}
mk nn-wn šmi(.w) jwi{.t}(.w) ^cn*

„Feiere einen schönen Tag! Werde dessen nicht müde!

Siehe, es kann nicht veranlasst werden, dass man seinen Besitz mit sich nimmt.

Siehe, es gibt keinen, der wegging und der wiedergekommen ist.“

Das Hauptaugenmerk liegt auf der Unumkehrbarkeit des Todes und auf den materiellen Dingen im Diesseits, worauf die Aufforderung zum Genuss des Lebens basiert. Sehnsüchtig wird wie in den Liebesliedern zum Folgen des Herzens, d. h. zum Nachgehen der eigenen Wünsche, aufgefordert.

¹⁰⁴⁴ S. II. 1.7.3 Natur und II. 2.6 Jagd.

¹⁰⁴⁵ PARKINSON 1996, 306 f. und PARKINSON 2002, 226–232.

¹⁰⁴⁶ PARKINSON 2002, 232.

¹⁰⁴⁷ S. Beispiel bei HERMANN 1955, 27 mit Anm. 81.

¹⁰⁴⁸ S. II. 2.5 Herz.

¹⁰⁴⁹ POLZ 2003, 85 f.

4 Gebet der Persönlichen Frömmigkeit

In den Liebesliedern wenden sich die Liebenden aufgrund der Thematik vor allem an die Göttin Hathor und bitten um die geliebte Person. Diese Hinwendung zu einer persönlichen Gottheit tritt bereits vor dem Neuen Reich in einem Gebet an Hathor aus dem Mittleren Reich auf. Dieses befindet sich im thebanischen Grab der Senet (TT 60), das erstmalig eine Text- und Bildfolge enthält, die sonst nur aus königlichen Gräbern des Neuen Reichs bekannt ist.¹⁰⁵⁰ Der Anfang des in Kursivhieroglyphen wiedergegebenen Gebets lautet wie folgt:

*spr=j sdm=t <n=j> hm.t nbw
smn[h]=j phr<=t> n=j jb=t
jnd-ḥr nb.t jdḳ
sh̄m.t ʕ3.t nb.t r dr w3š.t
wt.t tp jt=s
wr.t ḥn.tt jri s(t)*

„Ich flehe, dass du mich erhörst, Majestät, Goldene.

Ich bete, dass du mir dein Herz zuwendest.

Gegrüßt seist du, Herrin des Duftes,

Große Mächtige, angesehene Allherrin,

Älteste Schlange des Kopfes ihres Vaters,

Größte, befindlich vor dem, der sie gemacht hat.“¹⁰⁵¹

Vgl. dazu L5

*dw3=j-Nbw.t sšw3=j-ḥm(.t)=st /
sk3y=j-Nb.t-p.t /
jry=j-j3.wt n-Ḥw.t-ḥr.t /
ḥkn.w n-ḥn.wt /
smi=j-n=s sdm=st-spr.w=j /
wd=st-n=j ḥn.wt /*

„Ich betete die Goldene an. Ich pries Ihre Majestät. /

Ich ließ hochleben die Herrin des Himmels. /

Ich gab Lobpreis der Hathor, /

(und) Verherrlichung der Herrin. /

Ich berichtete ihr, damit sie meine Bitten erhört /

(und) damit sie mir die Herrin anbefiehlt. /“

Daneben wird auch die geliebte Person in den Liebesliedern überirdisch erhöht und als persönliche Schicksalsgottheit aufgefasst, die Leben oder Krankheit hervorrufen kann, Gunst erweist und Anrufungen erhört.¹⁰⁵² Der/die Liebende wendet sich regelrecht flehend an das Gegenüber. Dieses persönliche, inbrünstige Sprechen, das die Spannungen zwischen den zwei Individuen zum Ausdruck bringt, findet sein Pendant in den Texten der Persönlichen Frömmigkeit der

¹⁰⁵⁰ MORENZ 1996, 59 f. Wohl durch die Stellung ihres Sohnes, einen Wesir, konnte sie auf exklusives Wissen zurückgreifen, das in späterer Zeit allgemeiner wurde

¹⁰⁵¹ Der Text ist in den Mund eines Harfners gelegt, der für Antefiker spricht. Nach einem Lobpreis an Hathor setzt das Gebet mit einer persönlichen Bitte für Antefiker fort. Für eine Abbildung des Textes s. DAVIES (et al.) 1920, pl. XXIX, lines 1–5. S. in Bezug zu den Liebesliedern bereits HERMANN 1955, 27 f. Zum ganzen Text s. MORENZ 1996, 65–70.

¹⁰⁵² S. III. 1.1 An eine Gottheit.

Nacharmanazeit, vor allem in der Ramessidenzeit.¹⁰⁵³ In dieser Zeit wird erstmalig die Beziehung zur Gottheit enger, persönlicher und die Sehnsucht nach der Gottheit gefühlsbetont ausgedrückt.

Wie sich in den wenigen aufgelisteten Beispielen zeigt, waren bedeutende Motive der Liebeslieder längst vor ihrer Abfassung gebräuchlich. Das für die Liebeslieder entscheidende Gefühl des Subjektiven lässt sich bis in das Mittlere Reich zurückverfolgen, sodass SPIEGEL die Entstehungszeit dieser Lieder in der Geisteshaltung des Mittleren Reiches vermutete.¹⁰⁵⁴ Allerdings weisen die Texte dieser Zeit noch nicht die für die Liebeslieder charakteristische gefühlvolle Sprache auf. Erst die Quellen des Neuen Reiches zeigen, dass die Motive – Trennung zum Partner/zur Heimat, Aktivitäten in der Natur, Lebensgenuss und Gebet der Persönlichen Frömmigkeit – sehr persönlich und gefühlsbetont verarbeitet wurden und sich gerade darin von den Texten zuvor unterscheiden. Im Mittelpunkt steht hierbei die sehnsüchtige Empfindung, die nicht erst eine Errungenschaft der Amarnazeit ist, sondern erstmals in der 18. Dynastie auftritt.¹⁰⁵⁵

Gerade das Gefühl der Sehnsucht musste erst entwickelt werden, damit es zur Aufzeichnung der Liebeslieder, die fast alle Lieder der Sehnsucht sind, kommen konnte. Die Zeit der 18. Dynastie stellt demnach ein Wendepunkt in der ägyptischen Geschichte dar, der den Weg zur Abfassung solcher gefühlsgeladener, diesseitsbejahender, auf körperliche Freude abzielender Lieder ebnete.¹⁰⁵⁶

Während die Epoche der 18. Dynastie zunächst von der Sorge um die innenpolitische Festigung des Staates geprägt war, machen die Darstellungen der Puntexpedition und der Geburtslegende in Deir el-Bahari eine neue Stimmung unter Hatschepsut deutlich. Die Texte und Bilder sind nicht nur neuartig, sondern auch gefühlsbetont. Die anschließende Thutmosidenzeit ist durch neue Festdarstellungen charakterisiert, die sinnliche Festgelage mit Tänzerinnen zeigen. In der folgenden Amarnazeit treten dann gefühlvolle Szenen auf, in denen die Familienmitglieder Echnatons in zärtlicher Zuneigung dargestellt sind. Während hier die Zärtlichkeit noch als Ausdruck für das Wirken Atons zu verstehen ist, wurde am Ende dieser Zeit die gefühlvolle Beziehung zwischen Mann und Frau um ihrer selbst Willen abgebildet. Diese Abbildungen scheinen der Wegbereiter der Liebeslieder gewesen zu sein und diese beeinflusst zu haben. Obendrein macht sich in der Literatur bemerkbar, dass mit dem Neuen Reich eine Zeit eingetreten ist, in der das Liebesgefühl auch sprachlich thematisiert werden musste. Sowohl im „Zweibrüdermärchen“, als auch im „Verwunschenen Prinzen“ wird die Zuneigung eines Paares ausgeführt und als Grund für das Zusammenkommen genannt. In der älteren Literatur finden sich solche Darstellungen dagegen nicht. Vielmehr waren wirtschaftliche, soziale Aspekte Auslöser für die Beziehung, wie z. B. in der „Geschichte des Sinuhe“, der die Tochter des Fürsten von Retenu heiratet und damit in der dortigen Gesellschaft aufsteigt, deutlich wird.¹⁰⁵⁷

¹⁰⁵³ Das früheste Beispiel, dass diese Haltung ausdrückt, ist am Ende der Amarnaperiode entstanden. Dies wird dadurch ersichtlich, dass der dort genannte König den Gott Aton als Namensbestandteil aufweist, aber wieder allen Göttern huldigt; s. GARDINER 1928, 10 f., pl. V. Bereits von SCHOTT 1950, 117, Nr. 58 in Ausschnitten als Dokumente zu den Liebesliedern aufgenommen. In der Ramessidenzeit häufen sich die Belege; s. dazu die gesammelten Beispiele zur Persönlichen Frömmigkeit von LUISELLI 2011.

¹⁰⁵⁴ SPIEGEL 1952, 168 mit Anm. 3 und den Verweis auf SPIEGEL 1950, 68–79.

¹⁰⁵⁵ Ebenfalls weist ein Dipinto aus Saqqara aus dieser Zeit bereits eine „romantisierte“ Beschreibung auf. Der Anblick eines Tempels führt wie das Sehen der geliebten Person zur Gemütsbewegung; s. Anm. 282.

¹⁰⁵⁶ Bereits HERMANN 1955, 36–64 betrachtete diese Zeit als Auslöser für die Entstehung der Liebeslieder, sodass auf seine Ausführungen verwiesen werden kann und diese im Folgenden Berücksichtigung erfahren.

¹⁰⁵⁷ So bereits bei QUACK 2016b, 66.

Ein wesentlicher Aspekt ist zudem die Expansionspolitik der Thutmosiden, die nicht nur die Trennung zum Mann aufgrund der vielen Kriege mit sich brachte, sondern auch die Ausdehnung der Macht bis nach Mesopotamien. Die Briefe aus der Amarnazeit zeugen vom regen Kontakt Ägyptens mit dem Vorderen Orient und von der Durchmischung dieser Kulturen durch Botschafter und der betriebenen Heiratspolitik. Dieser Kontakt ist von zentraler Bedeutung, da bereits aus der Ur-III-Zeit Mesopotamiens (2112–2004 v. Chr. nach der mittleren Chronologie) Lieder erhalten sind, in denen wie in den ägyptischen Liebesliedern Liebe und Sehnsucht besungen werden. Es handelt sich um Texte, die zum Ritus der Heiligen Hochzeit gehören und von Inanna, u. a. der Göttin der Liebe, und vom Gott Dumuzi handeln. Als Beispiel dient ein Text aus der Zeit des vorletzten Königs der 3. Dynastie von Ur namens Šu-Suen:

*“Man of my heart, my beloved man,
 your allure is a sweet thing, as sweet as honey.
 Lad of my heart, my beloved man,
 your allure is a sweet thing, as sweet as honey.
 You have captivated me (?), of my own free will I will come to you.
 Man, let me flee with you -- into the bedroom.
 You have captivated me (?), of my own free will I shall come to you.
 Lad, let me flee with you -- into the bedroom.
 Man, let me do the sweetest things to you.
 My precious sweet, let me bring you honey.
 In the bedchamber dripping with honey,
 let us enjoy over and over your allure, the sweet thing.
 Lad, let me do the sweetest things to you.
 My precious sweet, let me bring you honey.
 Man, you have become attracted to me.
 Speak to my mother and I will give myself to you;
 speak to my father and he will make a gift of me.
 I know where to give physical pleasure to your body
 --- sleep, man, in our house till morning.
 I know how to bring heart's delight to your heart
 -- sleep, lad, in our house till morning.
 Since you have fallen in love with me,
 llad, if only you would do your sweet thing to me.
 My lord and god, my lord and guardian angel,
 my Šu-Suen who cheers Enlil's heart,
 if only you would handle your sweet place,
 if only you would grasp your place that is sweet as honey.
 Put your hand there for me
 like the cover (?) on a measuring cup.
 Spread (?) your hand there for me
 like the cover (?) on a cup of wood shavings.
 It is a balbale of Inana. “¹⁰⁵⁸*

¹⁰⁵⁸ CUNNINGHAM, A *balbale* to Inana for Šu-Suen (Šu-Suen B), 1–30, in: ETCSL.

Die wesentlichen Gemeinsamkeiten zu den ägyptischen Liebesliedern sind, dass die Liebenden zunächst voneinander entfernt sind, um sich werben und der sexuelle Akt den Höhepunkt des Treffens darstellt. Dabei geht die Initiative wie im obigen Beispiel vor allem von der Frau aus. Aus weiteren Texten geht hervor, dass die Mutter, Helfer wie Boten, aber auch Musiker und Sänger einbezogen wurden, sowie das zurechtgemachte Bett, das Klopfen an der Tür seitens des Mannes mit der Bitte um Einlass und das Baden der Frau als Motive Verwendung fanden. Neben der Zusammenkunft im Haus tritt zudem der Garten als Ort des Liebesspiels auf. Während in den ägyptischen Liebesliedern die *sn.t* als Fisch- und Vogelfängerin dargestellt wird und einen rangniedrigen, mit der Natur verbundenen Beruf ausübt, tritt Dumuzi als Schafhirte auf und Inanna wird nicht sozial abgestuft. Die Bruder-Schwester-Anrede ist allen diesen Texten gemeinsam.¹⁰⁵⁹

Z. T. werden ähnliche Vergleiche und Metaphern wie in den sumerisch-akkadischen Texten verwendet, die jeweils aus den Bereichen der Flora, der Fauna, des Essens und der Edelsteine kommen.¹⁰⁶⁰ So werden z. B. das Pflügen des Landes, das Betreten des Hauses sowie das Umarmen und Zusammenliegen als Umschreibungen des Geschlechtsverkehrs verwendet.

Das oben genannte Beispiel macht vor allem deutlich, dass die Frau nach ihrem Geliebten schmachtet und die Sehnsucht in Form von Bitten und Wünschen formuliert, aber das noch keine romantische Liebe wie im heutigen Sinn das Thema war, sondern ein auf körperliche Vereinigung abzielendes Begehren. Zu den teilweise sehr eindeutig beschriebenen sexuellen Handlungen kommen Abbildungen kopulierender Paare, die bereits im 3. Jt. aus Mesopotamien greifbar sind und mit dem Ritual der Heiligen Hochzeit in Verbindung gebracht werden.¹⁰⁶¹ Im Gegensatz zu den deutlichen sexuellen Schilderungen in der sumerisch-akkadischen Dichtung des 3. bis Ende des 2. Jt. stehen die ägyptischen Liebeslieder, bei denen der Liebesschmerz ein zentrales Motiv ist und die zärtliche, gefühlsmäßige Vorstellung von Liebe ihren Ausdruck findet. Anklänge dieser Haltung lassen sich aber bereits in einem altbabylonischen Text wiederfinden, der ein Zwiegespräch zwischen Hammurabi und seiner Frau darstellt. Zwar wird ebenfalls das sexuelle Interesse der Frau herausgestellt, aber die Sehnsucht nach dem Geliebten wird in einer sehr gefühlvollen Weise beschrieben. So endet der Dialog folgendermaßen:

*„Ja, meine Augen such[ten ihn] gar sehr,
ich bleibe schlaflos, da ich immer wieder nach ih[m] ausschaue.
Er könnte doch vielleicht durch mein Stadt[viertel] gehen:
(doch,) der Tag ist jetzt vergangen, wo [ist er?].“¹⁰⁶²*

¹⁰⁵⁹ Für das Motiv „Türeinlass“ s. BLACK, A song of Inana and Dumuzid (Dumuzid-Inana C1) sowie (Dumuzid-Inana Y), in: ETCSL. Dumuzi als Schafhirte wird u. a. in BLACK, A *balbale* to Inana (Dumuzid-Inana A), in: ETCSL behandelt. Der Garten, mit dem der Geliebte metaphorisch umschrieben wird, tritt z. B. in BLACK, The song of the lettuce: a *balbale* to Inana (Dumuzid-Inana E), in: ETCSL auf. Die Mutter, für die zugunsten des Liebesabenteurers Ausreden gefunden werden müssen, ist ein Motiv in BLACK, A *tigi* to Inana (Dumuzid-Inana H), in: ETCSL.

¹⁰⁶⁰ Zu ausgewählten erotischen Metaphern in den mesopotamischen Liebesliedern s. HAAS 1999, 128–137. Bspw. wird der Körper des Mädchens wie in den ägyptischen Liebesliedern als Landschaft ausgedeutet, die vom Mann bewässert wird. Vor allem für die Vagina werden unterschiedliche Metaphern gebraucht wie die des Kanals, aus dem Wasser sprudelt. Es lassen sich jedoch auch zahlreiche Unterschiede feststellen. Bier, das in den ägyptischen Texten als Symbol für Berausung und Heiterkeit steht, tritt im Alten Orient als Metapher für die Feuchtigkeit der Vagina auf.

¹⁰⁶¹ Für eine Liste von Funden bis 1970 vgl. RIA IV (1972–1975) 259–269, hier 260–268, § 2–§ 17 s. v. Heilige Hochzeit. B. Archäologisch (J. S. COOPER).

¹⁰⁶² Übersetzung nach MUSCHE 1999, 23

Weitere Liebeslieder, die mit den Worten beginnen „*Wohin ist mein Geliebter*“, haben zwar einen erotischen Unterton, weisen aber wie die ägyptischen Liebeslieder einen starken sehnsuchtsvollen Ton auf.¹⁰⁶³ Desgleichen wird die Verliebtheit in Liebeszaubern aus der Mitte des 2. Jh. thematisiert. In einem dieser Texte soll das von der Liebe gefesselte Herz gelöst werden, um die Liebeskrankheit zu heilen. Zwei weitere Zauber, die der Erlangung der Liebe dienen, ähneln in ihrem Ausdruck z. T. dem ägyptischen Liebeszauber aus der 20. Dynastie. Das erhoffte Hinterherlaufen der Liebsten hinter dem Liebenden wird mit verschiedenen Vergleichen aus der Natur beschrieben.¹⁰⁶⁴ Den Stil und die Stimmung der akkadischen Liebeslieder verbindet REINER mit Götterhymnen und Klageliedern, die die verwüstete Stadt bzw. die Tempel betreffen.¹⁰⁶⁵ Außerdem sind Hymnen an Götter und an Städte, die einen klagend-wehmütigen Ton aufweisen können, als bedeutsame Textsorten für die ägyptischen Liebeslieder anzusehen. Während MUSCHE im Kontakt mit den ägyptischen Liebesliedern den Grund für die später auftretenden gefühlsbetonten Lieder in Mesopotamien sieht,¹⁰⁶⁶ zeigen die oben genannten Beispiele, dass das Thema der gefühlvollen Sehnsucht bereits vor der Abfassung der ägyptischen Liebeslieder im mesopotamischen Raum vorkommt, wenn auch Texte mit deutlich erotischer Komponente zu dieser Zeit überwiegen. Es gab damit bis zu einem gewissen Grad einen internationalen Stil, der sich nicht nur in der Bildlichkeit, sondern auch in der Lyrik bemerkbar macht.

Mithilfe der sich aus der bisherigen Analyse ergebenden Erkenntnisse kann die Feststellung getroffen werden, dass die Liebeslieder vor ihrer schriftlichen Anfertigung nicht, wie oftmals vermutet, als Volksgut mündlich tradiert wurden und bereits im Alten Reich geläufig waren.¹⁰⁶⁷ Hinweise gegen die Sprachschicht des einfachen Volkes geben die häufig auftretenden Fremdwörter¹⁰⁶⁸ innerhalb der Texte uns die absolut kunstvolle Form der Liebeslieder¹⁰⁶⁹. Des Weiteren zeugen die Anspielungen auf andere Textsorten von ausgebildeten Schreibern, die das ganze Konvolut im Kopf hatten, aus dem sie schöpften. Die Versiertheit der Verfasser der Liebeslieder wird zudem dadurch ersichtlich, dass die Liebeslieder zwar den Ton der Texte der Persönlichen Frömmigkeit enthalten, aber nicht wie diese Texte standardisiert und formelhaft sind. Dieser Befund zeigt die Lust der Verfasser am Spiel mit Bekanntem auf, indem sie sich von traditionellen Festlegungen entfernten.

Nachdem die 18. Dynastie die Wege für die Entstehung der Liebeslieder ebnete, die dann in der 19./20. Dynastie auftreten, setzt mit dem Ende der Ramessidenzeit wiederum ein Bruch in der Beleglage ein. Zwar wurden einzelne Motive der Liebeslieder weiter tradiert – sowohl in den Totenklagen der Isis und Nephthys als auch in Hymnen wie im Loblied auf Prinzessin

¹⁰⁶³ Für ein Beispiel, das den altbabylonischen König Amiditana nennt, s. HAAS 1999, 140.

¹⁰⁶⁴ S. die Übersetzungen bei MUSCHE 1999, 19–22. Am Ende des altakkadischen Liebeszaubers heißt es: „*Wie der Hirte die Schafe, die Ziege ihr Zicklein, das Mutterschaf sein Lamm, die Eselin ihr Füllen umkreist.*“ (MUSCHE 1999, 20.) Der ägyptische Liebeszauber beschreibt die durch den Zauber herbeigeführte Verbindung folgendermaßen: „*Kommt, damit die NN, die NN geboren hat, hinter mir her ist wie ein Rind hinter dem Futter, wie eine Magd hinter ihren Kindern, wie ein Hirte hinter seiner Herde.*“ (s. III. 3 Beschwörungen).

¹⁰⁶⁵ REINER 1978, 186.

¹⁰⁶⁶ MUSCHE 1999, 61–63.

¹⁰⁶⁷ S. I. 2 Forschungsgeschichte. Bereits SIMON 2013, 210 setzt als Entstehungszeit der Liebeslieder die Ramessidenzeit an und verwirft eine mündliche Tradierung. Als Gründe führt sie den komplexen Aufbau, den anspruchsvollen Stil und den ausgefeilten Inhalt an.

¹⁰⁶⁸ S. II. 4.4 Morphologische Stilmittel.

¹⁰⁶⁹ S. II. 2 Formale Strukturen.

Mutirdis¹⁰⁷⁰ und in verschiedenen demotischen Erzählungen¹⁰⁷¹ – doch sind keine Liebeslieder an sich erhalten. Zudem lassen sich durchaus poetische Texte aus späterer Zeit finden, die die Liebesbeziehung beschreiben. Dabei wurde jedoch, anders als in den Liebesliedern, eine sehr direkte und deftige Sprache verwendet.

Dieser Befund ist wiederum nicht der Überlieferungslage geschuldet, sondern hat seine Ursache erneut in einer veränderten Haltung. Diese ist durch die gewachsene Macht der Amun-Priesterschaft gekennzeichnet, durch die andere Götter in den Hintergrund gerückt wurden. Dazu zählt auch die Göttin Hathor, die eine wesentliche Rolle in den Liebesliedern spielt und noch eine große Verehrung in der 19./20. Dynastie genoss.¹⁰⁷² Ausgehend von der Vermutung, dass die Liebeslieder bei Festlichkeiten der Elite dargeboten worden sind,¹⁰⁷³ hätten die ägyptischen Lieder seit dem 4. Jh. bei einer griechischen Elite kein Standbein mehr gehabt.¹⁰⁷⁴ Zudem gab es aufgrund der politischen Wirrungen und Streitigkeiten sowie der territorialen Zersplitterung ab dem Ende der Ramessidenzeit keinen Platz mehr für ein Gelage wie zu Friedenszeiten und die Konzentration auf die sinnlichen Erlebnisse verschwand im Hintergrund.

¹⁰⁷⁰ sLouvre C 100. Mutirdis werden hathorische Epitheta und Aspekte zugeschrieben; vgl. QUACK 2016b, 64 f. Sie wird demnach wie die Liebenden in den Liebesliedern überirdisch erhöht.

¹⁰⁷¹ QUACK 2016b, 66–70.

¹⁰⁷² S. u. a. die zahlreichen Votivgaben und Dipinti in Deir el-Bahari sowie die Votivstelen von Assiut an die Göttin Hathor, Herrin von Medjed.

¹⁰⁷³ S. IV. 3 Verwendungssituation.

¹⁰⁷⁴ So die Vermutung bereits von QUACK 2016b, 82.

2 Aufführungspraxis

Nicht nur für die Ursache der zeitlichen sowie örtlichen Begrenzung der Liebeslieder, sondern auch für die Verwendungssituation und für die Aufführungspraxis dieser Texte lassen sich nur Vermutungen anstellen. Der mündliche Vortrag der Liebeslieder ist jedoch unbestritten und wird sowohl durch textinterne als auch textexterne Kriterien gestützt. Zum einen wird die Oralität der Liebeslieder dadurch ersichtlich, dass sie im Stil einer wörtlichen Rede aufgebaut sind und dabei das Personalpronomen der 1. Pers. Sg. als Marker des lyrischen Ichs dient. Zum anderen weisen die Texttitel *tʒs*¹⁰⁷⁵, *hs.t*¹⁰⁷⁶ und *rʒ*¹⁰⁷⁷ auf eine mündliche Performanz hin.¹⁰⁷⁸

Die gängige Übersetzung für *tʒs* lautet „*Spruch; Ausspruch*“ und impliziert ein Verständnis für die Art und Weise, wie ein Text wiedergegeben wurde, nämlich in mündlicher Form der Rede. Dies wird durch das Determinativ des Mannes mit der Hand am Mund (Gardiner Sign A2) sowie durch die häufige Verbindung dieses Lexems mit den Verben *dd* „sagen“ oder *wšb* „beantworten“ deutlich.¹⁰⁷⁹ Der Ausdruck *tʒs*, dessen etymologische Bedeutung „das Verknüpfte/Verknotete“ ist und aus dem Seiler- und Flechterhandwerk stammt, bezeichnet den Text als „Gewebe“ von mehreren Einheiten und zielt auf poetische und/oder metrische Formung ab. Wie Beispiele aus der mit *tʒs* betitelten Literatur zeigen, handelt es sich bei dem damit beschriebenen Gefüge um mindestens ein Verspaar, dessen Verse miteinander verknüpft sind.¹⁰⁸⁰ Der damit bezeichnete, in Versen strukturierte Text ist durch eine geraffte, gebundene Aussage charakterisiert, die gut zu merken ist.¹⁰⁸¹ Die Unterteilung in Verse, mit Strophenzeichen und mit Gliederungspunkten sind als Orientierungshilfe für Pausen, Betonungen etc. während der Aufführung zu verstehen. Daneben zeigt der Aufbau der Liebeslieder, der durch Kürze, den *Parallelismus Membrorum* und zahlreiche Wiederholungen geprägt ist, dass die Texte einfach zu memorieren waren und damit leicht wiedergegeben werden konnten.

Einige Liebeslieder wurden mit dem Lexem *hs.t* „*Lied; Gesang*“ bezeichnet, das mit A2 determiniert und für verschiedene Texte belegt ist, die in Verbindung mit der Darstellung von Instrumentalisten stehen. Aufgrund dessen kann auf einen melodischen Vortrag dieser Texte geschlossen werden.¹⁰⁸² Es handelt sich dabei um einen Lobgesang, mit dem eine Statuserhöhung des Gepriesenen, d. h. des Privilegierten, einhergeht. Gerade in dem damit ausgedrückten Aspekt der Bevorzugung besteht der Zusammenhang zwischen *hsi* und *mri*.¹⁰⁸³

Mit *rʒ* „*Spruch*“ sind alle Geräusche gemeint, die mit dem Mund erzeugt werden können, einschließlich des Singens, wie die Passage *rʒ.w nfr.w n hs.y* „*schöne Singsprüche*“ in pBM EA 10042, rt. I.1¹⁰⁸⁴ zeigt. Da *rʒ* nicht nur häufig als Bezeichnung für religiös-funeräre, sondern auch für rituelle Texte auftritt, ist unter diesem Lexem eine mündliche Wiedergabe der Texte

¹⁰⁷⁵ pCB, rt., XVI.9: *hʒ.t-ʕ m t(ʒ)s.y ndm gm.y{t} m tʒ.y-drʕ jri.n shʒ.w Nḥ.t-sbk n(.j) pʒ hr* „*Beginn einer lieblichen Komposition, die in einer Bücherkiste gefunden wurde und vom Nekropolenschreiber Nacht-Sobek verfasst worden war.*“

¹⁰⁷⁶ pH, IV.1: *hʒ.t-ʕ m hs.t shmḥ-jb* „*Anfang des Liedes der ‚Herzensfreude‘*“.

¹⁰⁷⁷ pCB C, I.1: *hʒ.t-ʕ m rʒ.w n.w tʒ shmḥ.t-jb ʕ.t* „*Anfang der Sprüche der ‚Großen Herzensfreude‘*“.

¹⁰⁷⁸ Dazu bereits SIMON 2013, 198–200.

¹⁰⁷⁹ Wb. V, 403.11.

¹⁰⁸⁰ FISCHER-ELFERT 2007, 30–34.

¹⁰⁸¹ BRUNNER 1957, 130. Für eingehendere Informationen s. auch den Überblick bei SIMON 2013, 104–110.

¹⁰⁸² S. dazu den Überblick bei SIMON 2013, 139–141.

¹⁰⁸³ JANSEN-WINKELN 2002, 51 f. Für *mri* s. zudem II. 2.2 Liebe.

¹⁰⁸⁴ pMag. Harris 501 rt. I.1. MATHIEU 1996, 135 zitiert diese Textstelle fälschlicherweise als Verso. Auch SIMON 2013, 147 nennt dieses Beispiel.

im Sinne von „rezitieren“ im Zusammenhang mit konkreten Handlungen zu verstehen.¹⁰⁸⁵ KÖPP-JUNK weist dabei auf die Möglichkeit hin, dass eine Rezitation im Alten Ägypten von Musik begleitet werden konnte.¹⁰⁸⁶ Demnach sind die beiden Begriffe *r3* und *hs.y* nicht gegensätzlich, sondern *hs.y* spezifiziert, in welcher Form die damit beschrifteten Texte wiedergegeben werden.

Insgesamt lassen die genannten Kriterien auf eine rhythmische, mündliche Darbietung der Liebeslieder durch Gesang schließen,¹⁰⁸⁷ die musikalisch begleitet worden sein könnte. Zu den verwendeten Musikinstrumenten kann wiederum keine genaue Aussage getroffen werden, da die Bandbreite zur Zeit des Neuen Reiches sehr groß war. In Anbetracht der bedeutenden Rolle der Göttin Hathor innerhalb der Liebeslieder – ihre Anrufung der Liebenden mit Bitte um die geliebte Person sowie die hathorischen Aspekte der Frau, deren Gunst der Mann erhofft – ist die Verwendung des Sistrums denkbar, aus akustischen Gründen wohl jedoch nur als Begleitung für die musikalischen Stücke zwischen den Liedtexten möglich. Ein Indiz dafür gibt ein hieratischer, römerzeitlicher Text, in dem das *sš.t*-Sistrum als ein wichtiges Requisite der Liebesbeschwörung erwähnt wird.¹⁰⁸⁸ Da einige Liebeslieder formal und inhaltlich den Eindruck einer Beschwörung erwecken,¹⁰⁸⁹ hätte das Spielen des Sistrums diesen Anschein für die Zuhörenden verstärkt. Im „Erotischen Papyrus Turin“, Szene III ist das Sistrum zudem eine Requisite des in die Frau eindringenden Mannes. Nicht nur die dortige Aufmachung der Frauen gleicht in vielen Aspekten der Liebsten in den Liebesliedern, sondern auch das Thema der körperlichen Lust haben die Lieder mit den Abbildungen gemeinsam. Da die meisten Liebeslieder aus der Sichtweise der Frauen berichten, sind des Weiteren die für sie typischen Saiteninstrumente – Harfe, Lyra und Laute – plausibel.¹⁰⁹⁰ Gerade die Harfe ist mit Erotik verbunden worden, wie das Harfnerlied auf pCB I, vs. C inmitten von Liebesliedern sowie Darstellungen von nackten Tänzerinnen in Gegenwart eines Harfners¹⁰⁹¹ oder die Zeichnung einer Harfe spielenden Frau und eines Mannes mit deutlich erigiertem Penis zeigen.¹⁰⁹² Die Lyra tritt zudem auf einer Abbildung des bereits erwähnten Turiner Papyrus in Zusammenhang eines kopulierenden Paares auf.¹⁰⁹³ Einen ganz anderen Hinweis geben die mesopotamischen Liebeslieder. Wie SHEHATA herausstellt, wurden diese Lieder wohl mit der Flöte instrumentalisiert, die dem umworbenen Hirtengott Dumuzi zugeordnet werden kann.¹⁰⁹⁴ Ein sehr beliebtes Blasinstrument war für die

¹⁰⁸⁵ S. die Ausführungen bei SIMON 2013, 142–149.

¹⁰⁸⁶ KÖPP-JUNK 2015, 38 f.

¹⁰⁸⁷ Das schließt nicht aus, dass die Liebeslieder auch gelesen werden konnten, jedoch war das Lesen nicht der Hauptzweck dieser Texte. Die Bezeichnung der Texte als Liebeslieder in dieser Arbeit soll den mündlichen Charakter unterstreichen. Die Verwendung des Begriffs „Liebespoesie“ verweist dagegen auf den künstlerischen Aufbau. Ebenso wäre unter diesem Aspekt und aufgrund des Themas die Anrede als Liebesgedicht möglich. Wie EYRE 2013, 110 zu bedenken gibt, ist die Unterscheidung zwischen Gedicht – gesprochenem Text – und Lied – gesungenem Text – kulturspezifisch bedingt.

¹⁰⁸⁸ S. Anm. 950. Zum Sistrum s. ELWART [2011], 37–60.

¹⁰⁸⁹ S. III. 3 Beschwörungen.

¹⁰⁹⁰ KÖPP-JUNK 2015, 42 mit weiterer Literatur. Für Beispiele, in denen Frauen erotisierend mit einer Lyra und Laute spielend dargestellt sind s. MANNICHE 1991, 110, fig. 66; VANDIER D’ABBADIE 1937, pls. LV (no. 2391, no. 2392); LXIII, no. 2390. Das oDeM 2391 greift MATHIEU 1996, 139–141, fig. 6 auf und sieht darin eine direkte Anspielung auf die Liebeslieder.

¹⁰⁹¹ VERNUS 2015, 145 f.

¹⁰⁹² MANNICHE 1988, 41.

¹⁰⁹³ pTurin 55001, XI.

¹⁰⁹⁴ SHEHATA 2009, 330. Altbabylonische Tonreliefs zeugen zudem davon, dass auch hier die Laute mit Sexualität verbunden wurde. Das Genital der spielenden, nackten Männer ist deutlich sichtbar (s. RIA IV (1972–1975) 259–269, hier 267, § 17 s. v. Heilige Hochzeit. B. Archäologisch (J. S. COOPER)).



Abb. 9: Frau mit Blasinstrument

Frauen seit der 18. Dynastie die Vorform der heutigen Oboe.¹⁰⁹⁵ Zumindest durch ein Wandfragment aus Deir el-Medina kann diesem Doppelrohrblatt-Instrument ein erotischer Unterton zugeschrieben werden. Abgebildet ist eine spielende, tanzende Frau, die mit Schmuck behangen ist und lediglich ein rotes Tuch über ihren Schultern trägt (Abb. 9).¹⁰⁹⁶ Nicht nur die Darstellung der Frau, sondern auch die von Pflanzen geprägte Umgebung ähnelt sehr den Beschreibungen in den Liebesliedern. Verschiedene Instrumente sind für die Begleitung der Liebeslieder denkbar, wobei unter Berücksichtigung der sinnlichen, erotisierenden Darstellungen musizierender Frauen vor allem Instrumentalistinnen infrage kommen. Daran schließt sich die Frage nach dem Geschlecht des „performativen Subjekts“¹⁰⁹⁷ an, die in der Forschungsgeschichte häufiger diskutiert wurde, wobei die Meinungen von der Teilnahme weiblicher und männlicher Akteure¹⁰⁹⁸ bis hin zu ausschließlich männlichen¹⁰⁹⁹ schwanken.

SIMON sieht in der Tatsache, dass sich die Lieder mit einem männlichen lyrischen Ich von denen mit einem weiblichen rhetorisch unterscheiden, einen Beweis für den Ausschluss von Frauen bei der Darbietung der Liebeslieder.¹¹⁰⁰ Sinnvoller ist es, die ungleiche Rhetorik in Zusammenhang mit den zu erwartenden Verhaltensweisen elitärer Frauen und Männer zu sehen. Auffälligerweise werden in den mesopotamischen Hochzeitsliedern sowohl die gleiche rhetorische Ausschmückung als auch eine ähnliche geschlechtsspezifische Themenauswahl verwendet.¹¹⁰¹ Somit ist weniger die Ausführungstechnik als auf ein festgelegtes Schema Grund der Rhetorik.

Die Verwendung der 3. Pers. Sg. kann des Weiteren auch Hochachtung ausdrücken, wie es bspw. in der Phrase *hm=f* „Seine Majestät“ deutlich wird. Damit wird nicht nur der elitäre Status der Frau signalisiert, sondern auch die Ehrerbietung des Mannes. Eine ähnliche Haltung wird in den Texten der Hohen Minne deutlich, in denen das männliche lyrische Ich die adlige Geliebte nie in der 2. Pers. anspricht. Die so thematisierte Hochachtung wird ebenfalls durch das Motiv des dienenden Mannes deutlich, das SIMON als Hinweis auf die Darbietung der Liebeslieder durch Sänger deutet.¹¹⁰² Allerdings zeigt eine genaue Analyse, dass der Mann der *sn.t* im urbanen Bereich dient, die Frau jedoch in der Natur das Gelage herrichten muss. Es ist somit eher eine Frage nach dem Handlungsort, der die Aktivität der beiden Geschlechter bestimmt, als eine Antwort auf den Darbietenden der Lieder.

Des Weiteren geht SIMON auf die häufige Fehlschreibung der Suffixe der 1. Pers. Sg. vor allem in pCB I, vs. C und pH 500, rt. ein, die das lyrische Ich als männlich charakterisiert, auch wenn der Kontext deutlich auf ein weibliches hinweist.¹¹⁰³ Nicht auszuschließen ist, dass die

¹⁰⁹⁵ Für Belege s. MANNICHE 1975, 26–30.

¹⁰⁹⁶ S. dazu auch MANNICHE 1988, 108 f.

¹⁰⁹⁷ S. SIMON 2013, 200.

¹⁰⁹⁸ LOPRIENO 2005, 128, MESKELL 2002, 129 und FOX 1985, 257.

¹⁰⁹⁹ MOERS – MÜNCH 2005, 147 f. Sie nennen soziologische und linguistische Gründe für die Abfassung der Liebeslieder durch Männer; s. auch KÖPP-JUNK 2015, 36 f. und LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 20 f.

¹¹⁰⁰ SIMON 2013, 202 f. Am deutlichsten wird dies dadurch, dass sich die Frau direkt an ihren Geliebten wendet und ihn anredet, während der Mann nur mit Dritten kommuniziert und über die *sn.t* in der 3. Pers. redet.

¹¹⁰¹ S. IV. 1 Zeitliche Einordnung.

¹¹⁰² SIMON 2013, 205.

¹¹⁰³ SIMON 2013, 203.

Unterscheidung einfach unwichtig war, weil sowohl Männer als auch Frauen das Lied vortragen konnten. Ansonsten ist die Verschreibung kein unbekanntes Phänomen ägyptischer Texte.

Es gibt somit keine gesicherten textinternen Beweise für das Geschlecht der Aufführenden. Gerade aus dem Kult der Götter Hathor und Amun, die eine wesentliche Rolle in den Liebesliedern innehaben, sind Sängerinnen bekannt. Aus dem Ort Deir el-Medina, aus dem bzw. dessen Umgebung die Quellen stammen, ist der Titel *hs.t ʕ3(.t) n(.t) Hw.t-hr* „große Sängerin der Hathor“ häufig belegt.¹¹⁰⁴ Textintern findet sich die belebende und erfreuende Eigenschaft der Stimme der Frauen, die auch in den Titeln der Königin und Gottesgemahlin des Amun vorkommt. Die Aufgabe der Gottesgemahlin ist es, den Gott durch ihren Gesang und durch das Spielen ihrer Instrumente zufriedenzustellen.¹¹⁰⁵ Die Rezitation der Liebeslieder durch Frauen kann somit nicht ausgeschlossen werden. Auch die von SIMON herausgegriffene Textphrase „*Der Liebste verwirrt mein Herz mit seiner Stimme.*“ (L2) ist kein Hinweis darauf, dass ausschließlich Männer diese Lieder darboten, sondern zunächst einer von vielen textinternen Belegen innerhalb des Zyklus der „Großen Herzensfreude“, der die Lieder untereinander verklammert. In diesem Fall nimmt die Aussage auf das erste Lied Bezug, in dem der Mann die Schönheit der Liebsten preist. An dieser Stelle stellt sich die Frage, ob nicht zumindest dieser Zyklus im Wechsel von einem Mann und einer Frau aufgeführt wurde. Die Angabe „*Gegengesang*“ in einigen mesopotamischen Liebesliedern bezeugt, dass zumindest diese Lieder von mehreren Parteien vorgetragen wurden.¹¹⁰⁶ Überdies kannten die Ägypter den Wechselgesang im Neuen Reich, worauf die Angabe *hn n wšb* im Grab des Paheri zur Zeit Thutmosis' III. hindeutet.¹¹⁰⁷ LOPRIENO spricht sich für einen Wechselgesang bzw. eine Wechselrede auch für die Liebeslieder aus und bezeichnet sie als „dramatic“.¹¹⁰⁸ FOX brachte auch diese Beschreibung unter Vorbehalt in Bezug auf die Liebeslieder ein, meinte damit jedoch die Art der Präsentation im Sinne einer szenischen Aufführung.¹¹⁰⁹ Aufgrund fehlender Hinweise kann die Frage nach dem dramatischen Charakter der Liebeslieder in beiderlei Hinsicht nicht befriedigend beantwortet werden. Dennoch sollen an dieser Stelle einige Überlegungen angeführt werden.

Es ist denkbar, dass nicht nur unterschiedliche Sänger für Texte mit einem weiblichen und einem männlichen lyrischen Ich verwendet wurden, sondern auch für die Passagen, die einen Sprecher außerhalb der Liebesbeziehung darstellen. Ebenso könnten die Lieder von den Gästen während eines Banketts zum Wohle des Gemeinschaftsgefühls gemeinsam vorgetragen worden sein, wie es für den Minnesang denkbar ist.¹¹¹⁰ Die Festdarstellung u. a. in dem bisher nicht lokalisierten Grab des Nebamun macht deutlich, dass die Handlung des Singens nicht durch einen offenen Mund dargestellt werden musste. Sowohl die Sängerinnen, über denen das Lied notiert ist, als auch die Gäste haben den Mund geschlossen.¹¹¹¹ Zudem konnten die Lieder von einer Person gesungen worden sein, die z. B. durch Änderung der Tonlage den Wechsel

¹¹⁰⁴ S. MATHIEU 1996, 139, n. 476.

¹¹⁰⁵ S. II. 2.3.3 Auditiv.

¹¹⁰⁶ SHEHATA 2009, 328 f. und 331.

¹¹⁰⁷ S. GUGLIELMI 1973, 41.

¹¹⁰⁸ LOPRIENO 2005, 124 f.

¹¹⁰⁹ FOX 1985, 256–258.

¹¹¹⁰ BRINKER-VON DER HEYDE 2007, 108 f.

¹¹¹¹ PARKINSON 2008, figs. 81; 88.

gekennzeichnet hat. Insbesondere in den Liedern, in denen direkt eine Wendung angezeigt wird,¹¹¹² ist ein Wechsel des Sängers unwahrscheinlich.

Bei einem wechselseitigen Vortragen der Lieder der „Großen Herzensfreude“ würden die Sänger jeweils das lyrische Ich repräsentieren und die Liebenden wären räumlich nah beieinander. Da das Ägyptische die Möglichkeit hat, innerhalb der Lexemebene mithilfe der deiktischen Demonstrativpronomina (*pn, tn, nn* „dieser, diese, diese hier“ (Nähe) und *pf, tf, nf* „dieser, diese, diese dort“ (Ferne)) auf Nähe bzw. Distanz zu verweisen,¹¹¹³ müssten sich textinterne Andeutungen auf die räumliche Dimension der Liebenden finden lassen. Es fällt jedoch auf, dass in den Liebesliedern wie in der medizinischen Magie, bei deren Ausführung der Patient dennoch anwesend ist, fast gar kein Gebrauch von diesen Formen gemacht wird. Nur ein einziges Mal tritt *tf3* im Zusammenhang mit der Entfernung der Liebenden auf und gibt einen Eindruck von der Vortragskunst der Liebeslieder:

mrw.t n-sn.t hr-tf3 {hr}-rwj3j(.t)

„Die Liebe der Liebsten war auf jener Seite!“ (L49)

Der Hinweis auf die andere Flussseite in Form des Pronomens wurde mit Sicherheit durch einen Gestus des Sprechers unterstützt. Abbildungen von beschwörenden Personen und der dazugehörige Wortlaut in Gräbern des Alten und Mittleren Reichs belegen, dass in magischen Texten die Demonstrativpronomina der Reihen *pn* und *pw* als deiktisch bzw. hinweisend zu verstehen sind und als Verbalisierung von Zeigegesten dienen.¹¹¹⁴ Das Fehlen dieser Demonstrativpronomina zeigt die nicht nötige Anwesenheit des geliebten Subjekts während der Aufführung. Zudem sind die Liebenden in vielen Liebesliedern gar nicht beieinander. Vielmehr stehen das Alleinsein und die Gefühlswelt im Mittelpunkt.

Zur dramatischen Präsentation der Liebeslieder zählte nach FOX die Unterstützung des Gesagten durch Tanz. Gleichfalls geht MATHIEU davon aus, dass die angesprochenen Tanzhandlungen (L11, L73, L97) pantomimisch vorgeführt und zur Veranschaulichung der Lieder Requisiten eingesetzt wurden. Dass eine solche Präsentation durchaus denkbar ist, macht wiederum die Bankett-darstellung im Grab des Nebamun sichtbar: Ein Lied wird gesungen, in dem die jährliche Nilüberschwemmung angesprochen wird. Nicht nur die in diesem Abschnitt auftretende Alliteration durch *m*, sondern auch die wellenförmige Bewegung der Tänzerinnen scheinen das Wasser (*mw*) nachzuahmen:¹¹¹⁵

n jb=f:

jw mr.w mh(.w) m mw m3w.t t3 bch(.w) m mrw.t=f

„Für sein Herz:

Die Kanäle sind voll von neuem Wasser (und) die Erde ist mit seiner Liebe überschwemmt.“

Insgesamt wird in den Liebesliedern eine sinnliche Atmosphäre geschaffen, die sich durch Wohlgeruch sowie durch eine berausende Stimmung auszeichnet. Gerade wenn diese Lieder,

¹¹¹² Z. B. die Einleitung der „Baumgartenlieder“, die deutlich die Rede des Baumes anzeigen. Auch die Gespräche der Herzen werden direkt gekennzeichnet. Ebenfalls ist der Sprecherwechsel in L11 markiert, in dem zuerst ein unbekannter Sprecher dem Mann Anweisungen gibt und dann die Geliebte spricht (*hr-qd=st-n=k* „So sagt sie zu dir:“). Im Gegensatz dazu L17: Hier spricht zuerst der Liebende und dann unerwartet und unmarkiert der unbekannte Sprecher.

¹¹¹³ MATHIEU 2016, 407–427 mit weiterführender Literatur. JENNI 2009, 119–137.

¹¹¹⁴ S. dazu RITNER 1995, 227–229.

¹¹¹⁵ S. PARKINSON 2008, figs. 91–92.

wie oft vermutet, zu Festlichkeiten aufgeführt wurden, sind diese Elemente sinnlich wahrnehmbar vorgefunden worden. Eine Gemeinsamkeit besteht darin mit den Harfnerliedern, die eine vergleichbare sinnliche Welt erschaffen und im Grab im Zusammenhang mit Festdarstellungen stehen, die die angesprochenen Sinne bildlich wiedergeben. Die Harfnerlieder haben somit thematisch das bearbeitet, was sie in der Realität vorgefunden haben.

Auf Begleiterscheinungen des Vortrages der Liebeslieder wird in L44 eingegangen, in dem das Werben des Mannes um die Gunst der Geliebten mit dem Zufriedenstellen eines Gottes gleichgesetzt wird. Weihrauch und Bier, das nicht nur tägliches Produkt, sondern auch Opfergabe war, sollen der Frau dargebracht werden, wofür die Gegenliebe als Gegenleistung (*do ut des-Prinzip*) erwartet wird. Von Bedeutung ist dabei, dass in diesem Text Lieder zur Unterstützung der Liebeswerbung erwähnt werden, die den gleichen Titel „*Vergessenlassen des Herzens*“ wie die Liebeslieder besitzen und in Verbindung mit einer rituellen Handlung stehen. Sowohl der Aufbau einiger Liebeslieder in Form einer Gebrauchsanweisung als auch die Verwendung der Zahl 7 sowie die Bezeichnung als *r3.w* „*Sprüche*“ weisen auf einen rituellen Charakter der Liebeslieder hin. Dies macht somit eine Unterstützung des Vortrags durch Handlungen sehr wahrscheinlich, wie es für Rituale von Nöten war. Damit soll nicht gesagt werden, dass es sich bei den Liebesliedern um rituelle Texte handelt, sondern dass sie auf diese wie auf andere Textsorten Bezug nehmen und sie formal sowie in ihrer Aufführungspraxis nachahmen, um dem Inhalt mehr Ausdruck zu verleihen. Es besteht ein Unterschied zwischen Ritualität und Theatralität, bei denen es sich beide Male um Aufführungen in Verbindung mit Handlungen und Requisiten handelt. Die Funktion des Theaters, die in der Unterhaltung besteht, ist vorübergehend. Die Zuschauer können das Verhalten anderer beobachten und zur Selbstreflexion verwenden. Die Handlungen können angekündigt, beobachtet, beurteilt und kommentiert werden. Die Transformationsfunktion des Rituals ist dagegen dauerhaft und die Anwesenden sind aktiv Beteiligte. Die Handlungen werden kommentarlos durchgeführt.¹¹¹⁶ Die zahlreichen Gefühlsregungen und Wertungen zeigen, dass die Liebeslieder nicht rituell, sondern szenisch-theatralisch aufgeführt worden sein konnten.

Requisiten wie Wohlgeruch, Pflanzen und Bier sowie musikalische Begleitung konnten die Themen unterstützen und die Sinne der Anwesenden berauschen. Allerdings sind die Texte auch ohne Hilfsmittel sehr anschaulich und entfalten ihre Vorstellung beim Hörer.¹¹¹⁷ Für eine Erleichterung des Verständnisses sorgt eine Erzählerstimme, die in einigen dieser Lieder auftritt und Hintergrundinformationen gibt. In ihrer Kohärenz unterscheiden sich die altägyptischen Liebeslieder deutlich von Minneliedern, die häufig Pronomina und Adverbien enthalten, die nicht im Text aufgelöst werden und erst durch die Aufführung der Texte verständlich sind.¹¹¹⁸ Fragliche Leerstellen kommen in L11 und L12 vor, in denen es heißt:

hr-ms=k-sw r-pr n-sn.t bzw. *<r>-wsh(.t)-sn.t /*

„*Du sollst es zum Haus bzw. Hof der Liebsten bringen.* /“

Dabei wurde das Pronomen mit der zuvor im Titel der Lieder genannten Komposition in Beziehung gebracht, weshalb MATHIEU die Vermutung aufstellt, dass eine Papyrusrolle bei der

¹¹¹⁶ DÜCKER 2004, 8.

¹¹¹⁷ Für die Sinneswahrnehmungen, die allein durch das Hören der Texte beim Rezipienten dieser Texte ausgelöst werden, s. VERBOVSEK – BACKES 2015, 114–117. Sie sehen die zahlreichen Anspielungen der Sinneswahrnehmungen als literarische Strategie, um eine sinnliche Atmosphäre zu erzeugen.

¹¹¹⁸ TERVOOREN 1996, 65.

Aufführung zum Einsatz kam.¹¹¹⁹ Denkbar ist jedoch auch, dass hier ein Schreibfehler vorliegt und der Schreiber anstelle des enklitischen Pronomens *sw* an das Pronomen *tw* gedacht hatte.¹¹²⁰ Damit wäre keine Leerstelle mehr vorhanden. Daneben ist das Bezugswort des Suffixs =*f* im Anfangsvers (*X jm=f*, „Pflanze *X* ist in ihm.“) von L35 und L36 ungewiss, meist wird der Garten, in dem sich die Frau aufhält, als Bezugsobjekt angenommen. In L35 wird der Garten sogar einige Verse später erwähnt, weshalb es sich um einen Vorverweis zu handeln scheint. L36 ist zu zerstört, um eine genaue Aussage zu treffen, ob eine textinterne Auflösung der Deixis geschah. Auffallend ist, dass in L34 lediglich der Pflanzennamen – ohne *jm=f* – genannt wird und im Text von keinem Garten die Rede ist. Eine Auflösung des Pronomens in L36 ist somit denkbar, wodurch wiederum keine Leerstelle vorliegen würde.

Dem Gesagten kann entnommen werden, dass die Vorführung vom Rezipieren mit zahlreichen Accessoires und Gesten sowie ausdrucksstarker Mimik bis hin zum einfachen Vortrag reichen konnte. Ob und inwieweit eine Interaktion zwischen den Vortragenden und dem Publikum dabei stattfand, lässt sich schwer feststellen. Für das Problem der räumlichen Verbindung der Aufführenden mit den Zuhörern kann erneut auf KÖPP-JUNK verwiesen werden, die Belege für verschiedene Möglichkeiten angibt. Zum einen kann die *face-to-face* Variante aufgelistet werden, bei der sich Sänger/Musiker und Hörer gegenüber sitzen, zum anderen die seitliche Sitzweise zu den Vortragenden. Daneben konnte das Publikum um das Aufgeführte herumsitzen.¹¹²¹ Es gibt Anhaltspunkte dafür, dass die Hörer in das Gesagte einbezogen wurden, indem sie aufgrund der rhetorischen Fragen¹¹²² innerhalb des Textes zur Meinungsbildung aufgefordert wurden. Darüber hinaus konnte sich die Hörschaft durch die Anrede einer 2. Pers. direkt in das Geschehen hineinversetzen und wurde durch die zahlreichen Aufforderungen zur Teilnahme angehalten.¹¹²³ Des Weiteren werden Handlungen und Verhaltensweisen der Liebenden hinsichtlich der Öffentlichkeit aufgezeigt, die das Publikum zum Nachdenken über die gesellschaftlichen Normen und Werte anregt. Da es sich bei den Liebesliedern um Rollenlyrik handelt,¹¹²⁴ bei der die Reden einer fiktiven Person in den Mund gelegt wurden, war die Identifikation der Zuhörer mit dem lyrischen Ich möglich und die beschriebene Liebe, das Leid und das Glück wurden zum kollektiven Erlebnis.

¹¹¹⁹ MATHIEU 1996, 141.

¹¹²⁰ Hier entgegen der Meinung von IVERSEN 1979, 79, n. 2 und ihr folgend POPKO, in: TLA an dieser Stelle die Partikel *swt* anzunehmen. *ms* ist ein transitives Verb, das ein Objekt verlangt. Die Ergänzung von *swt* würde somit ebenfalls zu einer Leerstelle führen.

¹¹²¹ KÖPP-JUNK 2015, 49.

¹¹²² S. II. 4. 6 Pragmatische Figuren.

¹¹²³ SIMON 2013, 199.

¹¹²⁴ S. I. 2 Forschungsgeschichte. Darauf, dass es sich um keine individuellen Erlebnisse handelt, deutet der Formelschatz, der die Motive und deren Ausdrucksweise vorgibt. Unterschiede werden dabei in der Art und Weise der Gestaltung dieser Motive greifbar. Verschiedene Rollen wurden realisiert, aus dem der Autor wählte: selbstreflektierende Rede der liebenden Person, die liebende Fisch- und Vogelfängerin im Gegensatz zur elitären Liebenden, der Einlass suchende oder preisende Liebende, die auffordernde Frau, der dienende Mann, der/die Verlassene, das sich trennende Paar und der klagende bzw. helfende Baum.

3 Verwendungssituation

Die Gelegenheiten, bei denen die Liebeslieder dargeboten wurden, werden in der Forschung sehr weit gefasst. Sie reichen von privaten Situationen bis hin zu öffentlich-religiösen Veranstaltungen. Da die Liebeslieder selbst keine direkten Hinweise auf die Verwendungssituation enthalten, ist zunächst zu prüfen, wann und zu welchem Zweck Liebeslieder aus anderen Kulturen zum Einsatz kamen. Anhand dessen wird dann untersucht, ob sich die Ergebnisse auf die Liebeslieder übertragen lassen könnten.

Zeitliche und thematische Gemeinsamkeiten lassen sich mit den mesopotamischen Liebesliedern feststellen,¹¹²⁵ die innerhalb des Ritus der Heiligen Hochzeit zur Anwendung kamen. Ein Hymnus über den König Iddin-Dagan (mittlere Chronologie: 1975–1954 v. Chr.) enthält einen Bericht über den Ablauf dieses Rituals, das während des Neujahrsfestes in Isin stattfand:¹¹²⁶

*„Am Neujahrstag, dem Tag des Rituals,
errichten sie ein Bett für meine Herrin.
Sie reinigen Binsen mit wohl duftendem Zedernöl.
Sie bereiten sie zu für seine Herrin, für ihr (Anm. Grünhagen: Pl., d. h. Inannas und des Königs)
Bett.
Sie legen die Decke außerhalb des Bettes zurecht.
So dass sie sich bequem ausruhen können auf der Decke, die das Herz jubeln lässt.
Meine Herrin badet ihren reinen Schoß.
Sie badet für den Schoß des Königs.
Sie badet für den Schoß von Iddin-Dagan.
Die reine Inanna wäscht sich mit Seife.
Sie sprengt Zedernöl auf den Boden.
Der König nähert sich stolz ihrem reinen Schoß.
Amašumgalanna legt sich an ihre Seite.
Er liebkost ihren reinen Schoß,
sobald die reine Herrin sich auf dem Bett niedergelegt hat in seinem reinen Schoß.
Sobald die reine Herrin sich auf dem Bett niedergelegt hat in seinem reinen Schoß,
liebt sie ihn auf ihrem Bett.
(Inanna sagt) zu Iddin-Dagan: „Du bist wirklich mein Geliebter.“
Opfer aufzuhäufen, Reinigungsriten auszuführen.
Er (d. h. der König) befiehlt ihnen (d. h. dem Volk), das Egalmah zu betreten.
Er umarmt seine geliebte Gefährtin.“*

Bei dieser Zeremonie wurde die Heirat zwischen dem König und der Göttin Inanna thematisiert. Inwieweit der Ritus aufgeführt wurde und welche einzelnen Handlungen stattfanden, ist unbekannt und für die vorliegende Frage zunächst von geringer Bedeutung. Entscheidend ist, dass es sich bei diesen mesopotamischen Liedern um rituelle Texte handelt, die z. T. mit dem Neujahrsfest verbunden werden können und der Königslegitimation dienen.

Die Frage besteht darin, ob sich die zahlreichen Gemeinsamkeiten zu den Liebesliedern durch einen gemeinsamen Kontext erklären lassen oder durch das Wissen über entsprechende Texte,

¹¹²⁵ S. III. 5 Rangstreitgespräche und IV. 1 Zeitliche Einordnung.

¹¹²⁶ SRT 1. Übersetzung nach WESTENHOLZ 1995, 49. Für die Situierung des Rituals innerhalb des Neujahrsfestes gibt es nur diesen Beleg und eine Erwähnung aus dem 1. Jt.; s. RIA IV (1972–1975) 251–259, hier 257 § 19 s. v. Heilige Hochzeit. A. Philologisch (J. RENGGER).

deren Aufnahme und Anpassung an die eigene Kultur. Für letztes spricht das Auftreten unterschiedlicher Textsorten, die sich nicht in den mesopotamischen Liebesliedern finden lassen, sowie der verwendete Sprachstil (s. u.). Ein gleicher Kontext kann damit ausgeschlossen werden. Eine abgewandelte Verwendung als Lieder für private Hochzeitsbankette wurde vermutet,¹¹²⁷ kann aufgrund der fehlenden Quellen über ägyptische Hochzeiten jedoch nicht bewiesen werden. Da jedoch nur die kurze sexuelle Zusammenkunft thematisiert wird und nicht die mit einer Ehe in Verbindung zu bringende lange Beziehung und Familiengründung, ist eine Verwendung für solche Anlässe jedoch nicht sehr wahrscheinlich. Ein weiterer Anhaltspunkt könnte das Neujahrsfest sein, das in Ägypten ebenfalls eine bedeutende Rolle spielte. Der Hauptritus kann hier in Bezug zum Mythos des wandernden Sonnenauges gesetzt werden. Die Tochter des Sonnenauges – in Theben war es Hathor – zieht nach Nubien, von wo sie zurückgeholt wird und sich schlussendlich mit ihrem Vater wieder vereint. Realweltlicher Hintergrund ist wohl das Auftauchen der Sothis, nachdem sie 70 Tage lang unsichtbar war.¹¹²⁸ Zwar stammen die frühesten Textzeugen erst aus der Spätzeit, ihre teilweise archaische Sprachform deutet jedoch auf einen früheren Urtext hin.¹¹²⁹ Auffällig ist, dass die Texte eine ähnliche Strukturierung wie die der „Großen Herzensfreude“ aufweisen, indem die Kapitel durchnummeriert sind und ein männlicher sowie ein weiblicher Sprecher in Erscheinung treten.¹¹³⁰ Die Angabe „*seine bzw. ihre Stimme ebenso*“ könnte des Weiteren auf einen dialogischen rezitativen Vortrag hinweisen,¹¹³¹ wie er bereits für die Liebeslieder vermutet wurde.¹¹³² Die hymnischen Elemente und die artistische Gliederung der Liebeslieder, die nicht nur in den Textzeugen des wandernden Sonnenauges, sondern auch im Großen Amunhymnus und im Tb 172 vorkommen,¹¹³³ könnten Hinweise auf eine Nachahmung von Praktiken aus dem religiös-rituellen Bereich geben. Auf oB 1, pCB I, oG 304 und oN 12 stehen Liebeslieder, die von sich einen hymnischen Eindruck hinterlassen und in Verbindung mit einem Hymnus bzw. Gebet stehen.¹¹³⁴

Neben den strukturellen Gemeinsamkeiten lassen sich auch thematische zwischen dem Mythos und den Liebesliedern finden. In L1 werden der mit Sothis verglichenen Frau hathorische Eigenschaften zugeschrieben. Wie die Rückkehr des entfernten Sonnenauges wird auch ihr Kommen herbeigesehnt. Zudem spielt die Zahl 7, die sich mit der Unsichtbarkeitszeit der Sothis in Bezug setzen lässt, in mehrfacher Hinsicht innerhalb der Textgliederung des Zyklus der „Großen Herzensfreude“ eine Rolle.¹¹³⁵ GUGLIELMI konnte ein Menit in Brüssel ausfindig machen, dessen Stifterin *Spd.t-jy.tj* „*Sothis ist gekommen*“ heißt.¹¹³⁶ Einerseits wird dadurch deutlich,

¹¹²⁷ Es gibt keine Bezeichnung für „Hochzeit“, für „heiraten“ jedoch durchaus, nämlich *jri hm.t* „eine Frau machen“ (mit einer Reihe von Belegen im TLA) und sehr selten in späterer Zeit auch *jri tȝy* „einen Mann machen“.

¹¹²⁸ QUACK 2005, 129 f.

¹¹²⁹ HOFFMANN – QUACK 2007, 207. Es ist umstritten, ob die Abbildungen von kopulierenden Schakalen auf Ostraka zu Tierfabeln gehören und in Verbindung zum „Mythos vom Sonnenauge“ gehören. Zu den Belegen dieser Ostraka s. FISCHER-ELFERT 1997, 162.

¹¹³⁰ FISCHER-ELFERT 1997, 196.

¹¹³¹ FISCHER-ELFERT 1997, 198 weist noch darauf hin, dass auch eine 1. Pers. Sg. erwähnt wird und der Text damit von nur einem Sprecher vorgetragen worden sein könnte.

¹¹³² S. IV. 2 Aufführungspraxis.

¹¹³³ Beide Texte zeichnen sich durch eine Gliederung in Stanzenform aus. Der „Große Amunhymnus“ weist zudem wie der Zyklus der „Großen Herzensfreude“ ein Zahlenwortspiel auf. Zum Tb 172 s. II. 2.4.4 Zergliedernde Betrachtungsweise.

¹¹³⁴ S. III. 1 Hymnen und Gebete.

¹¹³⁵ S. III. 3 Beschwörungen.

¹¹³⁶ GUGLIELMI 2006, 302, Anm. 97, 306 f. (hier mit weiteren Belegen dieses Namens, die alle späteitlich sind), Tf. V.

dass die in L1 vorgenommene Verbindung von einer Frau mit dem erscheinenden Sothis-Stern keine poetische Fiktion ist. Andererseits könnte dieser Beleg Auskunft über einen Zusammenhang zwischen dem Motiv der aufgehenden Sothis und dem Mythos des entfernten Sonnenauges geben.¹¹³⁷

Bereits DARNELL vermutete Anspielungen auf diesen Mythos innerhalb der Liebeslieder und sieht gerade darin den tieferen Bedeutungssinn dieser Texte. Übereinstimmungen lassen sich in der Bedeutung der thematisierten Natur als Ort des Zusammentreffens und der Nacht als Zeit der geschlechtlichen Zusammenkunft finden.¹¹³⁸ Das Fest zu Ehren der zurückgekommenen Göttin war geprägt von Trunkenheit, Musik, Gesang und Liebe.¹¹³⁹ Dabei handelt es sich um Schlüssel motive der Liebeslieder, die oft nicht nur eine pastorale, sondern auch eine festliche Atmosphäre schaffen.¹¹⁴⁰

Einen offensichtlichen Hinweis auf den Mythos sieht DARNELL in L24, indem er den dort bisher unklaren Begriff *kf3w.t* mit dem Wort *g(j)f.t* „Affe“ assoziierte. Thot, der mit diesem Tier in Verbindung gebracht werden kann,¹¹⁴¹ war für die Rückkehr des Sonnenauges verantwortlich, wodurch sich eine Verbindung zum Mythos der entfernten Göttin herstellen ließe. Diese Deutung ist jedoch nicht weniger unproblematisch als MÜLLERS Vorschlag *k3r.t* „Türriegel“.¹¹⁴² Die in diesem Liebeslied beschriebene Wut der Geliebten muss nicht über den Umweg der entfernten Göttin, bei der es sich um die zürnende Sachmet handeln würde, erklärt werden,¹¹⁴³ sondern kann sich genauso auf die offene Tür und den pflichtvergessenen Türhüter beziehen. Die beschriebene lebensspendende Macht der Frau bezieht sich ganz allgemein auf die Gottesmacht und ist keine spezielle Eigenschaft des Sonnenauges. Auch die anderen von DARNELL herangezogenen Beispiele machen m. E. keinen sicheren Bezug zu diesem Mythos deutlich.¹¹⁴⁴ Seine aus den Liebesliedern herausgegriffenen Passagen belegen vielmehr, dass die Liebenden überirdisch erhöht und damit als gottgleich angesehen wurden. Aufgrund der Liebesthematik bot es sich an, die Geliebte mit Hathor, der Göttin der Frauen, Liebe und Trunkenheit, zu verbinden und ihr hathorische Eigenschaften zuzuschreiben. Dennoch bedurften die Liebenden in

¹¹³⁷ Die Motive dieses Mythos werden auf den Menits dargestellt, sodass sich hier eine Verbindung ziehen lässt; s. dazu GUGLIELMI 2006, 301 f.

¹¹³⁸ Wie DARNELL 2010, 115 f. darlegt, war auch die nächtliche Begegnung der wiedergekehrten Göttin mit der Marschlandschaft verbunden. Zur Bedeutung der Natur in den Liebesliedern s. II. 2.7.2 Natur.

¹¹³⁹ LIEVEN v. 2003.

¹¹⁴⁰ DARNELL 2016, 23 f.

¹¹⁴¹ DARNELL 2010, 119 f., n. b.

¹¹⁴² MÜLLER 1899, Tf. IV, n. 12e.

¹¹⁴³ DARNELL 2010, 118.

¹¹⁴⁴ DARNELL 2010, 121 f. zählt weiterhin L11 auf und bemerkt, dass die zu vollziehenden Handlungen seitens des Liebenden in der Nachtzeit wie die Besänftigung der Sachmet dazu dienen, Frieden am nächsten Morgen zu erwarten. Nicht Besänftigung, sondern ausdrücklich Verwirrung (*thth*) soll jedoch erreicht werden. Eine Anspielung auf das Raschelgeräusch von Sistrum oder Papyrus findet sich m. E. nicht. In L58 und L59 werden Gebete an Götter erwähnt, die in die Liebesbeziehung eingreifen und die Geliebte bringen. Während in anderen Liedern Hathor einbezogen wird, ist hier ein nicht näher genannter, männlicher Gott angesprochen. Die Passage *jry[=j]-hb.w n-ntj-dj{s}-tm=st-w3y-gr* „Ich will auch Feste feiern für die Gottheit, die sie nicht fern sein ließ.“ gibt DARNELL 2010, 122 mit *jry=j hb n ntr(.t) j:di=s tm=s w3y* „I shall make festival for the goddess – may she prevent her from going away.“ wieder. Die folgende Passage beinhaltet jedoch den Wunsch des Mannes, dass er, d. h. der Gott, die Liebste immer geben möge (*di=f-n=j hn.wt m-mn.t*). Damit ist die Korrektur zu *ntr.t* nicht möglich und der Fokus liegt auf dem Kommen der Geliebten.

Viele Motive der Liebeslieder lassen sich in „The Pleasures of Fishing and Fowling“ finden und zu Recht wird von DARNELL eine gemeinsame Basis angenommen. Die folgende Passage sah er als Hinweis darauf, dass das begangene Fest zur Überschwemmungszeit und damit zur Ankunft der Sothis stattfand: *jri=n smw=n jm* „we spend our Inundation period therein“ (DARNELL 2010, 125; B2,1). QUACK 2016b, 81 f. macht bereits auf diese falsche Lesung aufmerksam und übersetzt: „Wir mögen unsere Sommerzeit dort verbringen“.

ihrer Liebesangelegenheit der Mithilfe von Göttern. Zudem enthalten viele Liebeslieder Motive, die sich nicht mit dem Mythos in Verbindung bringen lassen.¹¹⁴⁵

Ein zentrales Motiv ist das der elitären Liebenden, die nicht zueinanderkommen können bzw. deren Zweisamkeit begrenzt ist. Auffälligerweise spielt die Elite, speziell das Königtum, in allen Texten auf pCB I eine Hauptrolle. Zum einen handelt es sich um einen Königshymnus und zum anderen deutet die „Erzählung von Horus und Seth“ den Ursprung der Königsherrschaft aus. VERHOEVENS Ausführungen zufolge wäre es denkbar, dass alle drei Texte während des jährlichen Königsfests am 28. Tag des dritten Monats der Achet-Jahreszeit Verwendung fanden.¹¹⁴⁶ Sie dienten dabei der Verherrlichung des Königs und der Begründung des Königtums. VERHOEVENS These beruht auf der Angabe des genannten Datums über dem Hymnus Ramses' V., das im Tageskommentar des „Cairo Calenders“ mit der Krönung des Horus in Verbindung gebracht wird.¹¹⁴⁷ Bemerkenswert ist die Schreibung der Datumsangabe, bei der der Tag mit schwarzer Tinte geschrieben und der Rest rot notiert wurde. Damit sollte vor allem der dritte Monat der Achet-Jahreszeit hervorgehoben werden. Zu dieser Zeit wurden die Hathorfeste gefeiert, sodass VERHOEVEN diese Feste als Gelegenheit für die Darbietung der Liebeslieder vermutet,¹¹⁴⁸ die als einzige Texte des pCB I eine andere Schreiberhand zeigen und dem Papyrus später hinzugefügt wurden. Die bedeutende Rolle der Hathor in den Liebesliedern wurde bereits angesprochen. Während dieser Festlichkeiten könnten diese Texte die Macht der Hathor dargestellt haben. Es würde dann jedoch zu erwarten sein, dass Hathor bei einer solchen Verwendungssituation öfter und deutlicher gepriesen werden würde. In vielen Liebesliedern wird sie dagegen gar nicht erwähnt. Eine Verbindung der Texte des pCB I wäre im Hinblick auf die jeweils angesprochene elitäre Schicht viel verständlicher. Königsfeste bzw. Feste der Elite würden damit eine mögliche Situation für ihre Darbietung darstellen.

Für die Frage nach der Funktion im Fall einer solchen Situierung wird ein Blick auf die sozialhistorischen Erklärungen der Minne, die am Hof produziert und aufgeführt wurde, gewagt, da sie viele Gemeinsamkeiten zu den Liebesliedern enthält.¹¹⁴⁹ Bereits am Ende der 30er-Jahre sah der Soziologe ELIAS die Minne als Erziehungsprogramm, um das Ritterideal – An-sich-Halten, Versagung, Bändigung der Triebe – durchzusetzen.¹¹⁵⁰ Ebenso verankerte der bedeutende französische Mediävist DUBY die Texte der Hohen Minne innerhalb seiner sozialgeschichtlichen Betrachtung des Mittelalters und sah in ihnen die vorgegebenen sozialen und damit handlungsweisenden Strukturen der Zeit. Seiner Meinung nach waren die Lieder an junge unverheiratete Adlige mit dem Zweck gerichtet, den Männern und Frauen Verhaltensweisen außerhalb der Ehe aufzuzeigen. Ein Charakteristikum der Hohen Minne ist, dass der Mann der verheirateten und damit der unerreichbaren Geliebten dient und sich ihr ganz hingibt. Damit lehrte die hier angesprochene Liebe nach DUBY nicht nur Selbstbeherrschung, indem die eigenen Bedürfnisse kontrolliert und der sexuellen Vereinigung abgesagt wird, sondern auch Treue und Selbstlosigkeit, da die Bedürfnisse des Gegenübers in den Vordergrund rücken. Spielerisch und

¹¹⁴⁵ So bspw. das Flehen der Frau, dass der Geliebte kommen möge, die Darstellung der Frau als Fisch- und Vogelfängerin oder das Motiv der auf den Mann wartenden Frau während eines Festes in Heliopolis.

¹¹⁴⁶ VERHOEVEN 1996, 363.

¹¹⁴⁷ VERHOEVEN 1996, 358 f.

¹¹⁴⁸ VERHOEVEN 1996, 363, Anm. 55.

¹¹⁴⁹ S. bspw. bereits die in II. 2.7.3 Ergebnisse dargelegten Erkenntnisse zur Verwendung einer Gegenwelt, die das Zusammensein erlaubt.

¹¹⁵⁰ ELIAS 1997, 120.

unterhaltsam würden die Ansichten der Hohen Minne die eheliche Moral und die Lehensmoral unterstützen.¹¹⁵¹

Eine andere, etwas später auftretende Erklärung läuft darauf hinaus, dass das beschriebene Streben nach dem Unerreichbaren – hier in Form der Frau – auf der sozialen Frustration des im Dienst der Fürstenhöfe stehenden niederen Adels (die Ministerialen) basiert, dessen sozialer Aufstieg erhofft, aber aufgrund der von Geburt bestimmten Hierarchie versagt bleibt.¹¹⁵²

Den angeführten Modellen ist gemeinsam, dass sie die Funktion der Minne in der Vermittlung von sozialen Werten sehen, um die politischen Verhältnisse innerhalb der Adelsklasse zu regeln. „Öffentlich gesungener Minnesang versteht sich kaum als Rede zur Geliebten, sondern als Rede über die Rolle, die das Ideal höfischer Liebe für die Gesellschaft spielt.“¹¹⁵³ Durch den Vortrag in der Gemeinschaft kann sich die adlige Gesellschaft den Werten vergewissern, wodurch ihr Bewusstsein über die Standeszugehörigkeit gestärkt wird.¹¹⁵⁴

Einen ähnlichen Zweck könnten durchaus die altägyptischen Liebeslieder gehabt haben, die viele inhaltliche Berührungspunkte mit der Minne aufweisen. Mit der Hohen Minne ist ihnen vor allem das Dienerverhältnis gemeinsam, das die Unerreichbarkeit des eigentlichen Ziels, des Geschlechtsverkehrs, mit sich bringt. Zudem wird mehrmals direkt in den Texten erwähnt, dass die Liebenden den gesellschaftlichen Vorgaben und Pflichten unterworfen sind, die von ihnen z. T. zuungunsten der Liebe eingehalten werden. Die altägyptischen Liebeslieder scheinen damit auch den Zweck gehabt zu haben, einen Einfluss auf die elitäre Gesellschaft zu nehmen, indem den Zuhörern aufgezeigt wurde, bei einem so starken Verlangen wie dem nach Liebe die eigentlichen Aufgaben nicht zu vergessen und das Begehren unter Kontrolle zu haben. L4 zeigt am deutlichsten die Pflicht, die eigene Sehnsucht zu zügeln. Das zum Liebsten drängende Herz wird ermahnt und die Frau harrt trotz des sie verzehrenden Liebesverlangens aus, indem sie sich nicht zu ihrem Liebsten begibt. Die Konsequenzen des Nachgehens des Liebesbedürfnisses werden z. T. drastisch dargestellt, was deutlich auf den lehrhaften Charakter dieser Lieder verweist. Die Vernachlässigung der Toilette, Inaktivität und Pflichtvergessenheit führen zum sozialen Verruf der nicht rational handelnden Liebenden. Nachrede und körperliche Bestrafung werden den Liebenden angedroht, wenn sie die Kontrolle über ihr Selbst verlieren. Sie sind es zudem, deren Verhalten als unrecht klassifiziert wird.¹¹⁵⁵

Anders als in der Hohen Minne äußern beide Parteien ihre Sehnsucht, wobei die Verhaltensweisen der Liebenden geschlechtsspezifisch sind. Männer und Frauen scheinen unterschiedlichen Regeln unterworfen gewesen zu sein, die in den Liebesliedern durchschimmern. Es macht den Anschein, dass die Liebeslieder ebenso dazu dienten, allgemeingültige Normen und Werte zu kommunizieren. Diesen Liebesliedern kann damit eine regulierende und ordnende Funktion zugeschrieben werden.

Es werden die verschiedensten Facetten der Liebe dargestellt und nicht nur das bereits angesprochenen Begehren und die Treue behandelt. Gleichfalls werden der Liebeserfüllung und der Untreue, allerdings ausgehend vom geliebten Gegenüber, Platz in diesem Korpus eingeräumt. Die Hauptaussage ist, dass es sich bei dem Liebesvergnügen um ein zeitlich begrenztes Phänomen handelt und sowohl Liebe als auch Arbeit ihre Zeiten haben. Gerade in dieser Ansicht, die

¹¹⁵¹ DUBY 1993, 88–90.

¹¹⁵² KÖHLER 1966, 302 f.

¹¹⁵³ BRINKER – VON DER HEYDE 2007, 109.

¹¹⁵⁴ DARNELL 2010, 109.

¹¹⁵⁵ S. II. 2.8 Rechtliche Aspekte.

den Zeitgeist widerspiegelt, besteht die Gemeinsamkeit zum Harfnerlied auf pH 500, rt., das gleichfalls Genuss und Zerstreuung als zeitlich beschränkt angibt. Dass die Sehnsucht danach existierte, machen beide Korpora deutlich.

Während auf dem Recto des pH 500, rt. das eben erwähnte Harfnerlied und einige Liebeslieder sind, weist das Verso einen Text auf, der als der „Verwunschene Prinz“ bekannt geworden ist. SIMON bezeichnete ihn als höfischen Roman und betont damit sowohl den inhaltlichen Schwerpunkt des Textes auf das Königshaus als auch die Verwendung als Unterhaltungsliteratur. Ein Bezug zu den Liebesliedern wird durch die thematisierte Liebe hergestellt. Zwei Liebende widersetzen sich in diesem „Roman“ gesellschaftlichen Zwängen und kommen, anders als in den Liebesliedern, nicht nur für ein zeitlich begrenztes Stelldichein zusammen. Das anfängliche Hindernis der Liebe bildet der Vater des Mädchens, der Fürst von Naharina, der seine Tochter nur mit einem Mann gleichen Standes zu verheiraten gedenkt. Da der Liebende seine wahre Identität als Prinz zunächst verheimlicht und sich als Sohn eines Streitwagenfahrers ausgibt, müssen die Liebenden um ihre Liebe kämpfen. Im Resultat ist die Heirat standesgemäß, sodass kein Tabu gebrochen wird.

Auf dem Verso befindet sich daneben die „Erzählung von der Einnahme der Stadt Joppe“, in deren Mittelpunkt der ägyptische General steht, der mit einer List die syrische Stadt erobert. Ferner wird hier die Elite in Form des Generals hervorgehoben und dessen Klugheit sowie Kraft betont. Es wird daher der Eindruck erweckt, dass pH 500 ein „höfisches“ Kompendium ist. Zugleich spielt in der Geschichte von Joppe der *ʿwn.t*-Stab als Instrument der Macht eine wichtige Rolle, der auch in L21 auftritt und dort der Züchtigung der nicht von der Liebe ablassenden Frau dient.

Die Liebeslieder stehen somit auf verschiedenen Papyri in Kombination mit Texten, die über die Elite berichten und für ihre Unterhaltung oder für ihre Verherrlichung gedacht waren. Mithilfe der Liebeslieder wurden Treue zu und Dienst an einer höherstehenden Persönlichkeit, Selbstkontrolle, Pflichtbewusstsein und angemessenes Verhalten gegenüber dem anderen Geschlecht als wünschenswerte Handlungsweisen festgelegt. Sie sind dementsprechend im Sinne einer theatralen Performanz zu verstehen im Unterschied zur rituellen Performanz, die soziale Realitäten schafft. Dass es sich bei den Liebesliedern nicht um rituelle Texte handelt, wird auch durch den verwendeten Sprachstil deutlich. Die späteren Quellen, die das Liebesthema ausführen – Klagen der Isis und Nephthys sowie die demotische Liebespoesie –, lassen sich alle mit kultisch-religiösen Zeremonien verbinden. Während die erstgenannten Texte innerhalb des Totenkults zu verankern sind, nimmt QUACK für das zweite Korpus die Einbindung innerhalb der Riten um die Besänftigung des entfernten Sonnenauges an, die Trunkenheit und freies sexuelles Verhalten erlauben.¹¹⁵⁶ Beiden Textsorten ist eine direkte und deftige Sprache und damit eine niedere Stilhöhe gemeinsam, wie es sich zudem in Mythen und in dem bereits erwähnten Gebet an Hathor aus der 19. Dynastie finden lässt.¹¹⁵⁷ Außerdem wurde für den „Erotischen Papyrus Turin“, dessen Abbildungen des Geschlechtsakts mit den direkten Aufforderungen dazu als parodistisch beschrieben wurden,¹¹⁵⁸ ein Bezug zum religiösen Bereich angenommen. Gerade

¹¹⁵⁶ QUACK 2016b, 74.

¹¹⁵⁷ Zur verwendeten deftigen Sprache s. die Anmerkung von GUGLIELMI 1996a, 226 f. mit Anm. 6. Zum Hymnus an Hathor s. III. 1.1 An eine Gottheit.

¹¹⁵⁸ ASSMANN 1993, 31–57 verstand den Text als eine Parodie auf einen alten Mann, der die Dienste einer Prostituierten sucht, und verband den Bilderzyklus mit der Nachtfahrt der Sonne. BRAWANSKI – FISCHER-ELFERT 2012, 89 sehen darin einen unterhaltenden-belehrenden Text.

in der Direktheit besteht der größte Unterschied zwischen den altägyptischen Liebesliedern und den mesopotamischen, deren Ursprung im Ritual zu sehen ist. In den Liebesliedern wird die geschlechtliche Vereinigung lediglich angedeutet, was auf einen anderen Verwendungszweck hindeutet.

In Anbetracht der gewonnenen Erkenntnisse ergibt sich eine Einordnung der Liebeslieder innerhalb von Zeremonien und Festen zur Belustigung. Der intensive Bezug auf die Elite macht eine Darbietung bei privaten elitären Banketten denkbar. Die zahlreichen inkorporierten Textsorten zeigen auf, dass die Zuhörerschaft gebildet gewesen sein muss, um die Texte überhaupt in ihrer Gesamtheit verstehen zu können.¹¹⁵⁹ Die Liebeslieder können als lehrreiches Spiel verstanden werden, das vergleichbar mit Weisheitslehren gesellschaftliche Normen und Regeln thematisiert. Dabei wird jedoch auf eine gefühlvolle Sprache und auf eine witzige Bearbeitung des Themas zurückgegriffen. Während einige Liebeslieder Aussagen wie in den Weisheitslehren enthalten, zeigen andere Züge einer Parodie werden.¹¹⁶⁰ Dennoch wird auch hier die Lehre für die elitäre Zuhörerschaft deutlich geworden sein, denen das Maat-gerechte Verhalten und die Anspielungen bekannt gewesen waren. Gleichzeitig dienten die Liebeslieder somit dem Amusement, worauf ihre Bezeichnung als *shmḥ-jb* „Vergessenlassen des Herzens“, d. h. Ablenkung, hindeutet.

¹¹⁵⁹ Dieser Ansatz steht im Kontrast zur Annahme von EYRE 2013, 112, dass die Liebeslieder von Männern niederen Standes während der Arbeit am Wasser gesungen wurden. Dabei bezieht er sich auf Beobachtungen aus den 70er-Jahren in Ägypten, bei denen Männer sexuell angehauchte Lieder bei diesen Tätigkeiten vorgetragen haben. Die Verbreitung ähnlicher Lieder in den unteren Gesellschaftsschichten wird nicht angezweifelt, sind doch Liebe und Sex allgemeine menschliche Phänomene. Die Ausarbeitung der oben diskutierten Liebeslieder, insb. der Bezug zu anderen Textsorten macht jedoch eine Verwendung im Rahmen der Elite deutlich.

¹¹⁶⁰ S. II. 4.6 Lehren.

V Ergebnisse

Die rhetorische Kunstfertigkeit der Liebeslieder äußert sich nicht nur in sprachlicher Spielerei, sondern in der Anlage des Liedes als Ganzes, unabhängig von der Liedlänge. Zwar lassen sich keine allgemeingültigen Aussagen treffen, doch haben sich einige Charakteristika herauskristallisiert:

Der formale Aufbau ist oftmals durch Regelmäßigkeit bezüglich der Abfolge der Kola-Anzahl und der Strophenlänge gekennzeichnet. Die Unterbrechung dieser Gleichförmigkeit hat zumeist den Grund, inhaltliche Aussagen herauszuheben. Die Geltung des Zählens als Prozess der Textgestaltung wird dadurch ersichtlich.

Die Numerik spielt insbesondere für den Zyklus der „Großen Herzensfreude“ eine wesentliche Rolle. Sie ist durch das Spiel mit der Zahl 7 auf den Ebenen der Liedanzahl und der Gesamtversanzahl gekennzeichnet. Inhaltlich erfährt die Bedeutung dieser magisch aufgeladenen Zahl ihre Unterstützung in der Symbolik der genannten Sothis. Die Liebeslieder erwecken damit den Eindruck, eine liebesbeschwörende Funktion innegehabt zu haben.

Die strukturelle Besonderheit der Lieder dieses Zyklus wird ferner dadurch deutlich, dass eine Textklammer die Abgeschlossenheit der einzelnen Lieder markiert. Dieses formale Mittel lässt sich nur noch in einigen anderen Liebesliedern finden. Des Weiteren tritt in diesem Zyklus ein Zahlenwortspiel zwischen der Kapitelnummer und dem Anfangswort jedes Liedes auf, das sein Pendant in einigen Amunhymnen dieser Zeit hat. Die ebenfalls in einigen dieser Hymnen herausstechende auf- und absteigende Formung lässt sich zwar nicht in diesem Zyklus, aber in einem anderen Liebeslied finden. Formal besteht somit ein enger Zusammenhang zu den Hymnen.

In dieser Arbeit konnte lediglich angedeutet werden, dass die Liebeslieder eine Gestaltung aufweisen, die durch ein übergeordnetes System in Bezug auf den Satzakzent der einzelnen Verse charakterisiert ist. Die sprachrhythmische Veränderung durch eine Häufung bzw. Reduzierung von Kola korrespondiert an einigen Stellen mit der jeweiligen ausgedrückten Gefühlswelt. Weitere, den Umfang dieser Arbeit sprengende Analysen werden als vielversprechend angesehen. Da die Liebeslieder vorgetragen wurden, ist gerade dieser Faktor von entscheidender Bedeutung. Der Wechsel des sprechenden lyrischen Ichs im Zyklus der „Großen Herzensfreude“ lässt darauf schließen, dass die Lieder in Form eines Wechselgesangs dargeboten wurden, für dessen Existenz es weitere Belege aus dieser Zeit gibt.

Formal deutet auf eine mündliche Wiedergabe der Liebeslieder einerseits die zum Großteil einfach gestaltete grammatikalische Verknüpfung der Verse hin. Nur zweimal konnte eine Verschachtelung der Verse durch eine komplexe hypotaktische Struktur ausgemacht werden. Die Verbindung der Verse erfolgte zwar zumeist durch das Prinzip des *Parallelismus Membrorum*, doch bildet dies nicht das alleinige Grundgerüst des Aufbaus. Andererseits unterstützen die zahlreichen Anaphern, Epiphern, Alliterationen und bis zu einem gewissen Grad der Endreim die Einprägsamkeit der Liebeslieder.

Gleichfalls wird die Vortragsweise durch die thematische Struktur unterstrichen, die ebenfalls durch Rekurrenz charakterisiert ist und damit auf eine einfache Memorierbarkeit der Texte abzielt. Es ist festzuhalten, dass Ringe und Zentrum die formalen Hauptelemente der Liebeslieder schlechthin sind, die nach bestimmten handwerklichen Regeln zusammengefügt wurden. Leitwörter strukturieren dabei den Textverlauf. Über das Lied hinaus bildet jedoch die Gedankenassoziation das Prinzip der Entwicklung der aufeinander folgenden Lieder.

Der allen Liedern gemeinsame inhaltliche Kern ist die vom Herzen ausgehende und die Psyche sowie Physis beeinflussende Sehnsucht, die sich in der Liebe zwischen einem elitären Mann und einer elitären Frau gründet. In den wenigen Texten, in denen das sehnsüchtige Gefühl durch das momentane Zusammensein der Liebenden nicht ausgeführt wird, schwingt es aufgrund des Wissens um den sonstigen Ton der Lieder mit.

Der Fokus liegt nicht auf Treue, Umwerbung und ewigem Zusammensein, sondern auf dem momentanen erheiternden Moment. Dafür wurden Motive und Formeln verwendet, die die Anfänge einer Schematisierung aufzeigen. Die hohe Kunstfertigkeit der Verfasser wird gerade dadurch ersichtlich, dass das Thema unter Verwendung gleicher Motive verschieden ausgeführt wird und sich selten wörtliche Wiederholungen finden lassen. Dabei mussten bestimmte Spielregeln beachtet werden, die den Handlungsablauf bestimmten. Die Handlungsstruktur wird dabei vom Ziel – dem Ende der Sehnsucht – unter verschiedenen Ausgangssituationen bestimmt.

Die Hauptmotive für dieses Thema sind die Sinne, durch die das liebende lyrische Ich die liebesauslösende Kraft wahrnimmt und die Liebe erfährt. Durch die kreierte Sinnenwelt wird das Thema für den Hörer spürbar gemacht. Aufgrund des Stils der Liebeslieder sind es die Fernsinne – Sehen und Hören –, die am häufigsten direkt genannt werden. Davon ist es der Sehsinn, auf den zumeist Bezug genommen wird, schließt er doch alle Sinne in sich ein. Aufgrund des Themas wird die körperliche Berührung selten ausgeführt, bildet jedoch das oberste Ziel der Liebenden. So steht die Liebe selbst in einigen Texten als Metapher des Koitus. Da die Liebeslieder dem Hohen und Mittleren Stil angehören, wird die geschlechtliche Vereinigung bis auf eine Ausnahme nie direkt erwähnt, sondern verschleiert.

Der Handlungsort ist ein Marker dafür, wie weit die Liebenden körperlich gehen können und welche Ausarbeitung das Thema erfuhr. Während der urbane Bereich nur das Schlafzimmer als Ort der Zweisamkeit zur Verfügung hatte und somit vorrangig zum Leiden der Liebenden führt, bietet die Natur als Gegenwelt Möglichkeiten des ungestörten Beieinanderseins, das an Heiterkeit gekoppelt ist. Dabei wird die Natur an sich nie gepriesen oder dient als Stimmungsanzeiger. Sie muss vielmehr als notwendige Voraussetzung und als Metapher für das Stelldichein betrachtet werden.

Die gegenübergestellten Schlüsselbegriffe „Liebesleid“ in Form von Krankheit und „Liebeserfüllung“ in Form von Genesung sind magisch-medizinischen Ansichten entnommen worden. Die geliebte Person tritt einerseits als Dämon auf, der die Krankheit verursacht, und andererseits als Magier, der das Wohlbefinden wiederherstellt.

Zur Darstellung des geliebten Gegenübers wurde zudem auf ein architektonisches und landschaftliches Vokabular zurückgegriffen, das neben der allgemeinen Schönheit insbesondere die Intimbereiche verbildlicht. „Architektur“ und „Flora/Fauna“ bilden die zwei wesentlichsten Bildfelder, die in Verbindung zu den zwei verwendeten Handlungsorten zu sehen sind. Bei der damit gebildeten metaphorischen Umschreibung der Intimität handelt es sich zum Großteil um bereits bekannte Bilder. Die Art und Weise, wie in den Liebesliedern mit ihnen umgegangen wurde, ist ihnen jedoch eigen. Daneben gibt es laut der bisherigen Quellenlage neuartige Metaphern. Hier müssen noch weiterführende Analysen geleistet werden, um die Bedeutung der jeweiligen metaphorischen Beschreibung näher eingrenzen zu können. Ebenfalls bietet die Symbolik Möglichkeiten für nähere Untersuchungen.

Alle Liebeslieder zeichnen sich durch Mehrdeutigkeit aus, die neben Metaphern durch andere rhetorische Figuren erzeugt wird. Neben der wörtlichen Ebene gibt es immer eine verborgene,

die es zu entschlüsseln gilt. Sie stellt die Liebenden sexuell interagierend dar oder zeigt ihr Interesse daran auf. Darüber hinaus heben sie den gottgleichen Status der geliebten Person hervor, der nur einmal durch die Ansprache *ntr=j* direkt genannt wird. Somit ist nicht nur die Nennung der sexuellen Zusammenkunft ein Tabu, sondern auch die Darstellung der Liebenden als göttliche Wesen. Die Ausarbeitung der gottgleichen Menschen geschieht ferner durch die Verwendung von Phrasen, die aus Hymnen und Gebeten bekannt sind.

Die Liebeslieder enthalten zwar formale und inhaltliche Merkmale, durch die sie einer gemeinsamen Textsorte zugerechnet werden können, doch weisen sie auch in verschiedenem Umfang Anklänge an andere Textsorten auf. Diese Tatsache zeigt genauso wie ihre Zusammenstellung mit Hymnen, Erzählungen etc. auf, dass die Schreiber das ganze Konvolut beherrschten und in der Lage waren, intertextuelle Bezüge herzustellen.

Die Aufnahme der verschiedenen Textsorten beschränkt sich nicht nur auf die Übernahme einzelner Phrasen und Formen. In einigen Fällen werden sie parodistisch aufgegriffen. Dabei steht immer das in den Liebesliedern verwendete Motiv einer begehrten, persönlichen, körperlichen Liebe in Kontrast zu den inhaltlichen Aussagen der anderen Textsorten. Die Liebeslieder boten damit eine Möglichkeit, das persönliche Liebesleid mit dem religiösen Formular durch Einbeziehung der Götter zu verbinden.

Zudem wird durch Parodie der Lehren Kritik an den gesellschaftlichen Werten geäußert, die ein Nachgehen des eigenen Bedürfnisses, eine Vernachlässigung der Arbeit und den Müßiggang negativ bewerten. In den Liebesliedern werden diese Aspekte jedoch als lohnenswert angesehen, da das Unterdrücken des eigenen Begehrens zu Krankheit führt. Unterschwellig spielt allerdings auch in den Liebesliedern ein belehrender Ton eine Rolle, da andere Tätigkeiten und die Gesellschaft nicht vollkommen negiert wurden und unter die Liebe gestellt wurden. Mithilfe der Liebeslieder werden die Zuhörer unterhalten und ohne direkte Ermahnungen zum richtigen Umgang mit dem Sehnsuchtsgefühl erzogen.

Auf den erheiternden Charakter der Liebeslieder verweisen eindeutig der künstlerische formale, inhaltliche und stilistische Aufbau, die postulierte Gegenwelt, das Spiel mit dem Bekannten ohne Verwendung von ausgeprägten Standardisierungen sowie der parodistische Umgang mit anderen Textsorten. Diese Wirkung der Lieder wird durch *šmḥ-jb* ausgedrückt.

Die Liebeslieder hatten ihren Sitz innerhalb von Festlichkeiten der elitären Klassen, in denen die in den Liedern beschriebenen sinnlichen Erlebnisse durch Wohlgeruch, reichlich Essen und Trank, Musik und Gesang sowie durch Nähe zum anderen Geschlecht real erlebt werden konnten.

Die Laufzeit der Liebeslieder war sehr kurz, da sie erst im Geiste des Neuen Reiches entwickelt wurden, als Form der Versprachlichung der Gefühle aber auf bereits bekannte bildliche Darstellungen dieses Gefühls zurückgehen. In dieser Zeit entstand ein internationaler Stil, der sich nicht nur in der Bildlichkeit, sondern auch in der Lyrik bemerkbar machte. Aufgrund der Veränderungen am Ende des Neuen Reiches verschwanden die Liebeslieder wieder, ihre Motive lebten jedoch in den unterschiedlichsten Textsorten weiter.

Viele Motive haben die altägyptischen Liebeslieder mit den Minneliedern gemeinsam, bei denen es sich ebenso um zeitlich begrenzte, für die gesellschaftliche Elite gedachte Liebeslieder handelt. Dies hängt mit dem universellen Gefühl der Liebe zusammen, das an keine Zeit und Kultur gebunden ist, wodurch der Reiz dieser Lieder auch noch heute gegeben ist.

VI Appendices

A Darstellungsverzeichnis

	Seite
Abb. 1: Verfahren der Textanalyse Quelle: nach: ASSMANN 1973, 27.	19
Abb. 2: Verknüpfung des Hauptthemas mit den Motivbereichen der Liebeslieder Quelle: Verfasserin	28
Abb. 3: Verwendung von <i>jtī</i> Quelle: Verfasserin	37
Abb. 4: Darstellung des Machtverhältnisses der Liebenden Quelle: Verfasserin	43
Abb. 5: Objekte der visuellen Wahrnehmung von <i>m33</i> und <i>ptr</i> Quelle: Verfasserin	50–51
Abb. 6: Inhalte der Gespräche mit dem Herzen im Vergleich Quelle: Verfasserin	81–82
Abb. 7: Hapi Quelle: TT 123, Nordwand. Zeichnung der Verfasserin nach einer Zeichnung von A. WEBER	152
Abb. 8: Mädchen mit Vogel Quelle: Umzeichnung von Martina Grünhagen anhand von SHEDID 1994, 71.	154
Abb. 9: Frau mit Blasinstrument Quelle: nach MANNICHE 1988, 197, Fig. 6; farbliche Abbildung in: VANDIER D'ABBADIE 1938, Pl. III.	231

B Abgekürzte Zeitschriften/Reihen/Nachschlagewerke

Liste der abgekürzten Literatur in Ergänzung zum Lexikon der Ägyptologie.

ÄA	Ägyptologische Abhandlungen
ÄAT	Ägypten & Altes Testament
Aät	Altägyptische Totenliturgien
ACER	The Australian Center for Egyptology: Reports
ACES	The Australian Center for Egyptology: Studies
AegMon	Aegyptiaca Monasteriensia
ASP	American Study in Papyrology
AW	Antike Welt
BA	Bibliotheca Aegyptia
BARS	BAR International Series
BÄBf	Beiträge zur ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde
BES	Bulletin of the Egyptological Seminar
BZAW	Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft
CENiM	Cahiers « Égypte Nilotique et Méditerranéenne »
CHANE	Culture and History of Ancient Near East
CRB	Cahiers de la Revue Biblique
CRIPeL	Cahier de recherches de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de Lille
CT V	DE BUCK, The Egyptian Coffin Texts V. Texts of Spells 355–471, OIP 73 (Chicago 1954).
DE	Discussions in Egyptology
Doc. Mun	Documenta Mundi Aegyptiaca
DrogWb.	H. VON DEINES – H. GRAPOW (Hgg.), Wörterbuch der ägyptischen Drogennamen, Grundriß der Medizin der alten Ägypter VI (Berlin 1959).
DWb.	J. – W. GRIMM, Deutsches Wörterbuch, 16 Bde. in 32 Teilbänden (Leipzig 1854-1961), Quellenverzeichnis (Leipzig 1971) Zitiert nach: http://woerterbuchnetz.de/DWB/ (Stand: Januar 2018).
DVJS	Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
DZA	Digitalisiertes Zettelarchiv des Wörterbuches der ägyptischen Sprache, Berlin (http://aaew.bbaw.de/dza/index.html).
EME	Études et Mémoires d'Égyptologie
EQÄ	Einführung und Quellentexte zur Ägyptologie
EWD	W. PFEIFER, Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (Berlin 1989).
ETCSL	J. A. BLACK – G. CUNNINGHAM – E. FLUCKIGER-HAWKER – E. ROBSON – G. ZÓLYOMI, The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature etcsl.orinst.ox.ac.uk, Oxford 1998–. (Stand: 29.06.2016)
EU	Egyptologische Uitgaven
GHP	Golden House Publications
GOF	Göttinger Orientforschung
HÄB	Hildesheimer Ägyptologische Beiträge
HdO	Handbuch der Orientalistik
HWRh	V. G. UEDING (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik (Tübingen 1992–).
KHWb.	W. Westendorf, Koptisches Handwörterbuch (Heidelberg 1977).

JAC	Journal of Ancient Civilizations
LingAeg	Lingua Aegyptia
MÄU	Münchener ägyptologische Untersuchungen
MedWb.	H. von Deines – W. Westendorf (Hgg.), Wörterbuch der medizinischen Texte. Grundriß der Medizin der alten Ägypter VII, 1–2 (Berlin 1961–1962).
OBO	Orbis Biblicus et Orientalis
OBO	Ser. Orbis Biblicus et Orientalis Series Archaeologica
Arch.	
OLA	Orientalia Lovaniensia Analecta
OM	Orientalia Monspeliensia
PdÄ	Probleme der Ägyptologie
PGM	K. PREISENDANZ (ed. and trans.), Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri, 3 vols. (Leipzig 1928–1941).
PT	SETHE, Die altägyptischen Pyramidentexte I (Leipzig 1908).
RHR	Revue de l'histoire des religions
RiÉg	Rites égyptiens
RIA	D. O. Edzard (et al.) (Hgg.), Reallexikon der Assyriologie/seit 1957: Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie, Bde. 14– (Berlin (u. a.) 1928–).
SAGA	Studien zur Archäologie & Geschichte
SDAI	Sonderschriften des Deutsche Archaeologischen Instituts
Stilwörterbuch	W. SANDERS, Das neue Stilwörterbuch. Stilistische Grundbegriffe für die Praxis (Darmstadt 2007).
TLA	Thesaurus Linguae Aegyptiae (Stand: 2014)
TUAT	Texte aus der Umwelt des Alten Testaments
Urk. IV	K. SETHE – W. HELCK, Urkunden des ägyptischen Altertums Abt. IV., Urkunden der 18. Dynastie, 7 Bde. (Leipzig 1906–1958).
VicOr	Vicino Oriente-Quaderno
Wb.	A. ERMAN – H. GRAPOW (Hgg.), Wörterbuch der ägyptischen Sprache, 7 Bde. (Leipzig/Berlin 1926 – 1963), Belegstellen 5 Bde. (Leipzig/Berlin 1935–1953).
WSA	Wahrnehmungen & Spuren Altägyptens
ZA	Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie
ZGL	Zeitschrift für germanistische Linguistik

C Literaturverzeichnis

ABDALLA 2009

M. A. ABDALLA, Bemerkungen zu Papyrus Turin Nr. 55001, GM 223, 2009, 7–16.

ALBERS 2008

S. ALBERS, Lautsymbolik in ägyptischen Texten, MÄS 54 (Mainz 2008).

ALBERS 2009

S. ALBERS, Stimmen der Ma'at. Lautsymbolik in ägyptischer Liebeslyrik, in: D. KESSLER (et al.) (Hgg.), Texte-Theben-Tonfragmente. Festschrift für Günter Burkard, ÄAT 76 (Wiesbaden 2009), 8–20.

ALLAM 1973

S. ALLAM, Hieratische Ostraka und Papyri aus der Ramessidenzeit, Urkunden zum Rechtsleben im Alten Ägypten I (Tübingen 1973).

ALLAM 1973a

S. ALLAM, Hieratische Ostraka und Papyri. Transkription aus dem Nachlaß von J. Černý, Urkunden zum Rechtsleben im Alten Ägypten I – Tafelteil (Tübingen 1973).

ALTENMÜLLER 1978

H. ALTENMÜLLER, Zur Bedeutung der Harfnerlieder des Alten Reiches, SAK 6, 1978, 1–24.

ANONYMOS 2001

ANONYMOS, Liebe bis in den Tod. Tschechisches Grabungsteam entdeckt ältestes Liebeslied der Welt, in: *Odyssey*; zitiert in: *Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte* 32,6, 2001, 641.

ASSMANN 1969

J. ASSMANN, Liturgische Lieder an den Sonnengott. Untersuchungen zur altägyptischen Hymnik I, MÄS 19 (Berlin 1969).

ASSMANN 1973

J. ASSMANN, Wort und Text. Entwurf einer semantischen Textanalyse, GM 6, 1973, 9–31.

ASSMANN 1979

J. ASSMANN, Weisheit, Loyalismus und Frömmigkeit, in: E. HORNING – O. KEEL (Hgg.), *Studien zu altägyptischen Lebenslehren*, OBO 28 (Freiburg 1979), 11–72.

ASSMANN 1983

J. ASSMANN, *Sonnenhymnen in thebanischen Gräbern*, Theben 1 (Mainz am Rhein 1983).

ASSMANN 1987

J. ASSMANN, Hierotaxis. Textkonstitution und Bildkomposition in der altägyptischen Kunst und Literatur, in: J. OSING – G. DREYER (Hgg.), *Form und Mass. Beiträge zur Literatur, Sprache und Kunst des alten Ägypten*. Festschrift für Gerhard Fecht zum 65. Geburtstag am 6. Februar 1987, ÄAT 12 (Wiesbaden 1987), 18–42.

ASSMANN 1990

J. ASSMANN, *Ma'at. Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten* (München 1990).

ASSMANN 1991

J. ASSMANN, Ägyptische Hymnen und Gebete, in: TUAT II/6. *Lieder und Gebete II* (Gütersloh 1991), 827–928.

ASSMANN 1992

J. ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München 1992).

ASSMANN 1993

J. ASSMANN, Zur Geschichte des Herzens im Alten Ägypten, in: J. ASSMANN (Hg.), *Die Erfindung des inneren Menschen. Studien zur religiösen Anthropologie, Studien zum Verstehen fremder Religionen* 6 (Gütersloh 1993), 81–113.

ASSMANN 1994

J. ASSMANN, Verkünden und Verklären. Grundformen hymnischer Rede im Alten Ägypten, in: W. BURKERT – F. STOLZ (Hgg.), *Hymnen der Alten Welt im Kulturvergleich*, OBO 131 (Freiburg 1994), 33–58.

ASSMANN 1999

J. ASSMANN, *Ägyptische Hymnen und Gebete* (Göttingen 1999).

ASSMANN 2001

J. ASSMANN, *Tod und Jenseits im Alten Ägypten* (München 2001).

BAINES 1996

J. BAINES, Classicism and Modernism in the Literature of the New Kingdom, in: A. LOPRIENO (ed.), *Ancient Egyptian Literature. History and Forms*, PDÄ 10 (Leiden 1996), 158–174.

BAKIR 1970

A. EL-M. BAKIR, *Egyptian Epistolography. From the 18. to the 21. Dynasty*, BdÉ 48 (Kairo 1970).

BAKOS 2002

M. M. BAKOS, The Divine Power of Wine, in: H. GYÖRY, *Mélanges offerts à Edith Varga. "Le lotus qui sort de terre"*, in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts Suppl.* (Budapest 2002), 17–22.

BARNS 1948

J. BARNS, Three Hieratic Papyri in the Duke of Northumberland's Collection, *JEA* 34, 1948, 35–46.

BECKER 2018

A. BECKER, Status und Bedeutung der Struktur Bemerkungen aus sprachanalytischer Sicht, in: M. ENDRES – L. HERRMANN (Hgg.), *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten, Abhandlungen zur Literaturwissenschaft* (Stuttgart 2018), 61–77.

BERLEV 1972

O. Д. Берлев, Трудовое население Египта в эпоху Среднего царства (O. D. BERLEV, Die Arbeiterbevölkerung Ägyptens in der Epoche des Mittleren Reiches) (Moskau 1972).

BEYLAGE 2002

P. BEYLAGE, Aufbau der königlichen Stelentexte vom Beginn der 18. Dynastie bis zur Amarnazeit. Teil 2. Methodik und Analyse der Texte, *ÄAT* 54/II (Wiesbaden 2002).

BEYLAGE 2005

P. BEYLAGE, Elliptische Identifikationsätze als Bildungselement ägyptischer Eulogien und Hymnen, *JAC* 20, 2005, 125–146.

BINDER 2008

S. BINDER, *The Gold of Honour in New Kingdom Egypt*, ACES 8 (Oxford 2008).

BLACKMAN 1933

A. M. BLACKMAN, Rez. zu A. H. GARDINER, *The Library of A. Chester Beatty. Description of a Hieratic Papyrus with a Mythological Story, Love-Songs and other Miscellaneous Texts* (Oxford 1931), *JEA* 19, 1933, 200–204.

BLACKMAN 1953

A. M. BLACKMAN, *The Rock Tombs of Meir 6. The Tomb-Chapels of Ukhhotpe Son of Iam (A, No. 3), Senbi Son of Ukhhotpe Son of Senbi (B, No. 3), and Ukhhotpe Son of Ukhhotpe and Heny-Hery-Ib (C, No. 1)*, *Archaeological Survey of Egypt Memoir* 29 (London 1953).

BOHMS 2013

I. BOHMS, *Säugetiere in der altägyptischen Literatur*, *Ägyptologie* 2 (Münster 2013).

BORCHARDT 1895

L. BORCHARDT, Ein «ex libris» Amenophis' III., ZÄS 33, 1895, 72–73.

BORGHOUTS 1980

J. F. BORGHOUTS, The 'Hot One' (*p3 šmw*) in Ostrakon Deir el-Médineh 1265, GM 38, 1980, 21–28.

BOSSE-GRIFFITHS 1983

K. BOSSE-GRIFFITHS, The Fruit of the Mandrake, in: M. GÖRG (Hg.), Fontes atque pontes. Eine Festgabe für Hellmut Brunner, ÄAT 5 (Wiesbaden 1983), 62–74.

BRAWANSKI – FISCHER-ELFERT 2012

A. BRAWANSKI – H.-W. FISCHER-ELFERT, Der „erotische“ Abschnitt des Turiner Papyrus 55001. Ein Lehrstück für das männliche Ego?, SAK 41, 2012, 67–97.

BREWER – FRIEDMAN 1989

D. J. BREWER – R. F. FRIEDMAN, Fish and Fishing in Ancient Egypt, The Natural History of Egypt 2 (Warminster 1989).

BREYER 2004

F. A. K. BREYER, Anatolisches Sprachmaterial in ägyptisch-hieroglyphischen Inschriften – ein Vorbericht, in: Th. Schneider, Das Ägyptische und die Sprachen Vorderasiens, Nordafrikas und der Ägäis. Akten des Basler Kolloquiums zum Ägyptisch-Nichtsemitischen Sprachkontakt Basel 9.–11. Juli 2003, AOAT 310 (Münster 2004), 259–270.

BREYER 2010

F. BREYER, Ägypten und Anatolien. Politische, kulturelle und sprachliche Kontakte zwischen dem Niltal und Kleinasien im 2. Jahrtausend v. Chr., Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der Gesamtakademie [63], Contributions to the Chronology of the Eastern Mediterranean 25 (Wien 2010).

BRINKER-VON DER HEYDE 2007

C. BRINKER-VON DER HEYDE, Die literarische Welt des Mittelalters (Darmstadt 2007).

BRINKER (et al.) 2014

K. BRINKER (et al.), Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden⁸, Grundlagen der Germanistik 29 (Berlin 2014).

BRUNNER 1957

H. BRUNNER, Altägyptische Erziehung (Wiesbaden 1957).

BRUNNER 1986

H. BRUNNER, Die Geburt des Gottkönigs. Studien zur Überlieferung eines altägyptischen Mythos, ÄA 10 (Wiesbaden 1986).

BRUNSCH 1998

W. BRUNSCH, Rez. zu B. MATHIEU, La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne. Recherches sur un genre littéraire au Nouvel Empire, BdÉ 15 (Kairo 1996), Bibliotheca Orientalis 55, 3/4, 1998, Sp. 397–400.

BRUNSCH 2003

W. BRUNSCH, Und ich bin trunken auch ohne Bier. Texte zur Liebe aus dem Alten Ägypten. Aus den hieratischen, demotischen und koptischen Originalen übertragen (Stolzalpe 2003).

BUCHBERGER 1991

H. BUCHBERGER, "Htp" an 'Ipw-rs.ti' – Der Brief auf dem Gefäß München ÄS 4312 –, SAK 18, 1991, 49–87, Tf. 2–6.

BUCHBERGER 1995

H. BUCHBERGER, Das Harfnerlied im Grab des *K3(=i)-m-ḥnh* oder „Die Riten des *sn ntrw*“, in: D. KESSLER – R. SCHULZ (Hgg.), Gedenkschrift für Winfried Barta *hṭp dj n ḥzj*, MÄU 4 (Frankfurt am Main 1995), 93–123.

BUDGE 1923

E. A. W. BUDGE, Facsimiles of the Egyptian Hieratic Papyri in the British Museum II (London 1923).

BURCHARDT 1910

M. BURCHARDT, Die altkanaanäischen Fremdworte und Eigennamen im Aegyptischen 2. Listen der syllabisch geschriebenen Worte sowie der altkanaanäischen Fremdworte und Eigennamen (Leipzig 1910).

BURKARD 1977

G. BURKARD, Textkritische Untersuchungen zu ägyptischen Weisheitslehren des Alten und Mittleren Reiches, *ÄA* 34 (Wiesbaden 1977).

BURKARD 1983

G. BURKARD, Der formale Aufbau altägyptischer Literaturwerke: Zur Problematik der Erschliessung seiner Grundstrukturen, *SAK* 10, 1983, 79–118.

BURKARD 1993

G. BURKARD, Überlegungen zur Form der Form der ägyptischen Literatur. Die Geschichte des Schiffbrüchigen als literarisches Kunstwerk, *ÄAT* 22 (Wiesbaden 1993).

BURKARD 1996

G. BURKARD, Metrik, Prosodie und formaler Aufbau ägyptischer literarischer Texte, in: A. LOPRIENO (ed.), *Ancient Egyptian Literature. History and Forms*, *PDÄ* 10 (Leiden 1996), 447–463.

BURKARD 2003

G. BURKARD, „Oh, diese Mauern Pharaos!“ Zur Bewegungsfreiheit der Einwohner von Deir el Medine, *MDAIK* 59, 2003, 11–39.

BUßMANN 1990

H. BUßMANN, *Lexikon der Sprachwissenschaft* (Stuttgart 1990²).

CALLENDER 2015

V. G. CALLENDER, Case Study of Ancient Royal Woman. Queen Neith and the 6th Dynasty, in: R. LANDGRÁFOVÁ – H. NAVRÁTILOVÁ (eds.), *Sex and the Golden Goddess II. World of the Love Songs* (Prag 2015), 1–13.

CAMINOS 1954

R. A. CAMINOS, *Late-Egyptian Miscellanies*, *Brown Egyptological Studies I* (London 1954).

CAMINOS 1956

R. A. CAMINOS, *Literary Fragments in the Hieratic Script* (Oxford 1956).

CASSONNET 2000

P. CASSONNET, Les temps seconds *i-sḏm.f* et *i-iri.f sḏm* entre syntaxe et sémantique, *EME* 1 (Paris 2000).

CAVIGNEAUX 2003

A. CAVIGNEAUX, Fragments littéraires susiens, in: W. SALLABERGER – K. VOLK – A. ZGOLL (Hgg.), *Literatur, Politik und Recht in Mesopotamien. Festschrift für Claus Wilcke* (Wiesbaden 2003), 53–62.

ČERNÝ 1935

J. ČERNÝ, Ostraca hiératiques I, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*. Nos 25501-25832 (Kairo 1935).

ČERNÝ 1939

J. ČERNÝ, *Late Ramesside Letters*, *BAe* IX (Brüssel 1939).

ČERNÝ 1978

J. ČERNÝ, *Papyrus hiératiques de Deir el-Médineh I* (Nos I-XVII), *DIFAO* 8 (Kairo 1978).

ČERNÝ – GARDINER 1957

J. ČERNÝ – A. H. GARDINER, Hieratic Ostraca I (Oxford 1957).

CHABAS 1876

F. CHABAS, The Tale of the Garden of Flowers. A Story of Egyptian Social Life in the XIXth Dynasty, in: Records of the Past VI. Egyptian Texts III (London 1876), 151–156.

CHARPENTIER 1981

G. CHARPENTIER, Recueil de matériaux épigraphiques relatifs à la botanique de l'Égypte antique (Paris 1981).

CHERPION 1994

N. CHERPION, Le «cône d'onguent», gage de survie, BIFAO 94, 1994, 79–106.

CIAMPINI 2005

E. M. CIAMPINI (ed.), Canti d'amore dell'Antico Egitto, Faville 31 (Rom 2005).

CLÈRE 1968

J. J. CLÈRE, Un mot pour «mariage» en Égyptien de l'époque ramesside, RdÉ 20/1, 1968, 171–175.

COLLIER 2007

M. COLLIER, Facts, Situations and Knowledge Acquisition. *gmi* with *iw* and *r-dd* in Late Egyptian, in: Th. SCHNEIDER – K. SZPAKOWSKA (eds.), Egyptian Stories. A British Egyptological Tribute to Alan B. Lloyd on the Occasion of His Retirement, AOAT 347 (Münster 2007), 33–46.

COOPER – EVANS 2015

J. COOPER – L. EVANS, Transforming into a Swallow: Coffin Text Spell 294 and Avian Behaviour, ZÄS 142/1, 2015, 12–24.

CORTEGGIANI 1979

J.-P. CORTEGGIANI, Une stèle héliopolitaine d'époque saïte, in: Hommages à la mémoire de Serge Sauneron 1927-1976 I. Égypte Pharaonique, BdE 81, 1979, 115–153, pl. XVIII–XXV.

COUNSELL 2010

D. J. COUNSELL, Blue Lotus. Ancient Egyptian Narcotic and Aphrodisiac?, in: J. COCKITT – D. ROSALIE (eds.), Pharmacy and Medicine in Ancient Egypt. Proceedings of the Conferences Held in Cairo (2007) and Manchester (2008), BARS 2141 (Oxford 2010), 51–55.

CRUZ-URIBE 1985

E. CRUZ-URIBE, Saïte and Persian Demotic Cattle Documents. A Study in Legal Forms and Principles in Ancient Egypt, ASP 26 (Chicago 1985).

DAMBACH – WALLERT 1966

M. DAMBACH – I. WALLERT, Das Tilapia-Motiv in der altägyptischen Kunst, CdE 41/82, 1966, 273–294.

DARESSY 1901

G. DARESSY, Ostraca, Catalogue général du Caire, nos. 25001–25385 (Kairo 1901).

DARNELL 1995

J. C. DARNELL, Hathor Returns to Medamûd, SAK 22, 1995, 47–94.

DARNELL 2010

J. C. DARNELL, A Midsummer Night's Succubus. The Herdsman's Encounters in P. Berlin 3024, The Pleasures of Fishing and Fowling, The Songs of the Drinking Place, and The Ancient Egyptian Love Poetry, in: S. C. MELVILLE – A. L. SLOTSKY (eds.), Opening the Tablet Box. Near Eastern Studies in Honor of Benjamin R. Foster, CHANE 42 (Leiden 2010), 99–140.

DARNELL 2016

J. C. DARNELL, Rituals of Love in Ancient Egypt. Festival Songs of the Eighteenth Dynasty and the Ramesside Love Poetry, *WdO* 46, 2016, 22–61.

DAUMAS 1956

F. DAUMAS, La valeur de l'or dans la pensée égyptienne, *RHR* 149, 1956, 1–17.

DAUMAS 1979

F. DAUMAS, Remarques sur l'absinthe et le gattilier dans l'Égypte antique, in: M. GÖRG – E. PUSCH (Hgg.), *Festschrift Elmar Edel*. 12. März 1979, *ÄAT* 1 (Wiesbaden 1979), 66–89.

DAVIES (et al.) 1920

N. DE GARIS DAVIES (et al.), The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostri I, his Wife, *Senet* (No. 60), *TTS* 2 (London 1920).

DAVIS 1980

V. L. DAVIS, Rez. zu M. V. FOX, The Cairo Love Songs, *JAOS* 100/2, 1980, 101–109, *JAOS* 100,2, 1980, 111–114.

DAVIES – GARDINER 1915

N. DE GARIS DAVIES – A. GARDINER, The Tomb of Amenemhēt (no. 82), *TTS* 1 (London 1915).

DAEMMRICH – DAEMMRICH 1995

H. S. DAEMMRICH – I. G. DAEMMRICH, Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch (Tübingen 1995²).

DECKER 2018

J.-O. DECKER, Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik, in: M. ENDRES – L. HERRMANN (Hgg.), *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten, Abhandlungen zur Literaturwissenschaft* (Stuttgart 2018), 79–95.

DECKER – HERB 1994

W. DECKER – M. HERB, *Bildatlas zum Sort im alten Ägypten. Corpus der bildlichen Quellen zu Leibesübungen, Spiel, Jagd, Tanz und verwandten Themen*, *HdO* (Leiden (u.a.) 1994).

DEMARÉE 2002

R. J. DEMARÉE, *Ramesside Ostraca* (London 2002).

DEPUYDT 1988

L. DEPUYDT, Die „Verben des Sehens“. Semantische Grundzüge am Beispiel des Ägyptischen, *Orientalia* 57, 1988, 1–13.

DI BIASE-DYSON 2016

C. DI BIASE-DYSON, Wege und Abwege. Zu den Metaphern in der ramessidischen Weisheitsliteratur, *ZÄS* 143/1, 2016, 22–33.

DIETRICH 2016

C. DIETRICH, Wörter vorderorientalischer Provenienz im ägyptischen Lexikon des Neuen Reiches, unpubl. BA-Arbeit an der Uni Leipzig 2016.

DONKER VAN HEEL 1992

K. DONKER VAN HEEL, Use and Meaning of the Egyptian Term *W3h Mw*, in: R. J. DEMARÉE (ed.), *Village Voices. Proceedings of the Symposium "Texts from Deir El-Medīna and Their Interpretation"*. Leiden May 31 – June 1, 1991, *CNWS Publications* 13 (Leiden 1992), 19–30.

DORN 2011

A. DORN, Arbeiterhütten im Tal der Könige. Ein Beitrag zur altägyptischen Sozialgeschichte aufgrund von neuem Quellenmaterial aus der Mitte der 20. Dynastie (ca. 1150 v. Chr.), *AH* 23 (Basel 2011).

DRIOTON 1961

È. DRIOTON, Rez. zu A. Hermann, *Altägyptische Liebesdichtung* (Wiesbaden 1959), RdÉ 13, 1961, 138–141.

DUBIEL 2008

U. DUBIEL, *Amulette, Siegel und Perlen. Studien zu Typologie und Tragesitte im Alten und Mittleren Reich*, OBO 229 (Göttingen 2008).

DUBY 1993

G. DUBY, *Die Frau ohne Stimme. Liebe und Ehe im Mittelalter*, Fischer-Taschenbücher 11004 (Wagenbach 1993).

DÜCKER 2004

B. DÜCKER, *Vorbereitende Überlegungen zu einer ritualspezifischen Texttheorie*, in: DERS. – H. ROEDER (Hgg.), *Rituelle Texthandlungsklassen. Interdisziplinäre Betrachtungen zum Verhältnis von Text und Ritual*, *Ritualdynamik* 8 (Heidelberg 2004), 1–19.

DUQUESNE 1998

T. DUQUESNE, Rez. zu B. MATHIEU, *La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne. Recherches sur un genre littéraire au Nouvel Empire*, BdÉ 15 (Kairo 1996), DE 42, 1998, 135–140.

DUQUESNE 2002

T. DUQUESNE, *La déification des parties du corps. Correspondances magiques et identification avec les dieux dans l'Égypte ancienne*, in: Y. KOENIG (ed.), *La magie en Égypte. À la recherche d'une définition*, *Actes du colloque organisé par le musée du Louvre les 29 et 30 septembre 2000* (Paris 2002), 237–264.

DUQUESNE 2005

T. DUQUESNE, *The Spiritual and the Sexual in Ancient Egypt*, DE 61, 2005, 7–24.

EDEL 1955

E. EDEL, *Altägyptische Grammatik I*, AnOr 34 (Rom 1955).

EDEL 1956

E. EDEL, *Beiträge zum ägyptischen Lexikon II. 7. Nachträge zum Beginn dieser Aufsatzfolge in ZÄS 79 (1954) 86ff., ZÄS 81, 1956, 6–18.*

EDEL 1964

E. EDEL, *Zu den Inschriften auf den Jahreszeitenreliefs der „Weltkammer“ aus dem Sonnenheiligtum des Niuserre II* (Göttingen [1964]).

EGGEBRECHT 1986

A. EGGEBRECHT, *Sen-nefer. Die Grabkammer des Bürgermeisters von Theben* (Mainz 1986).

EISSA 2001

A. EISSA, *Eine methaphorische Geste der sexuellen Vereinigung*, GM 184, 2001, 7–14.

ELIAS 1997

N. ELIAS, *Über den Prozess der Zivilisation. Sozialgenetische und psychogenetische Untersuchungen 2. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 159 (Frankfurt am Main 1997²⁰).

ELWART [2011]

D. ELWART, *Sistren als Klang des Hathorkultes*, in: E. MEYER-DIETRICH (Hg.), *Laut und Leise. Der Gebrauch von Stimme und Klang in historischen Kulturen*, *Mainzer Historische Kulturwissenschaften* 7 (Bielefeld [2011]), 37–60.

ENDRES – HERRMANN 2018

M. ENDRES – L. HERRMANN, *Strukturalismus, heute. Einleitung*, in: M. ENDRES – L. HERRMANN (Hgg.), *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten, Abhandlungen zur Literaturwissenschaft* (Stuttgart 2018), 1–9.

EYRE 2013

CH. EYRE, *The Practice of Literature: The Relationship between Content, Form, Audience, and Performance*, in: R. ENMARCH – V. M. LEPPER (ed.), *Ancient Egyptian Literature. Theory and Practice* (Oxford 2013), 101–142.

FALKENSTEIN 1964

A. FALKENSTEIN, *Sumerische religiöse Texte*, ZA 56/1, 1964, 44–129.

FECHT 1963

G. FECHT, *Die Wiedergewinnung der altägyptischen Verskunst*, MDAIK 19, 1963, 54–96.

FECHT 1964

G. FECHT, *Die Form der altägyptischen Literatur. Metrische und stilistische Analyse*, ZÄS 91, 1964, 11–63.

FECHT 1965

G. FECHT, *Die Form der altägyptischen Literatur. Metrische und stilistische Analyse*, ZÄS 92, 1965, 10–32.

FECHT 1965a

G. FECHT, *Literarische Zeugnisse zur «Persönlichen Frömmigkeit» in Ägypten. Analyse der Beispiele aus den ramessidischen Schulpapyri, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 1965/1* (Heidelberg 1965).

FECHT 1970

G. FECHT, *Stilistische Kunst*, in: B. SPULER (Hg.), *Der Nahe und der Mittlere Osten. Ägyptologie, HdO I 1/2* (Leiden 1970), 19–51.

FEUCHT 1992

E. FEUCHT, *Fishing and Fowling with the Spear and the Throw-Stick Reconsidered*, in: U. LUFT (ed.), *The Intellectual Heritage of Egypt. Studies Presented to László Kákósy by Friends and Colleagues on the Occasion of his 60th Birthday*, StudAeg 14 (Budapest 1992), 157–169.

FEUCHT 1995

E. FEUCHT, *Das Kind im Alten Ägypten. Die Stellung des Kindes in Familie und Gesellschaft nach altägyptischen Texten und Darstellungen* (Frankfurt 1995).

FISCHER-ELFERT 1983

H.-W. FISCHER-ELFERT, *Morphologie, Rhetorik und Genese der Soldatencharakteristik*, GM 66, 1983, 45–65.

FISCHER-ELFERT 1986

H.-W. FISCHER-ELFERT, *Die satirische Streitschrift des Papyrus Anastasi I. Übersetzung und Kommentar*, ÄA 44 (Wiesbaden 1986).

FISCHER-ELFERT 1986a

H.-W. FISCHER-ELFERT, *Literarische Ostraka der Ramessidenzeit in Übersetzung*, KÄT [9] (Wiesbaden 1986).

FISCHER-ELFERT 1997

H.-W. FISCHER-ELFERT, *Lesefunde im literarischen Steinbruch von Deir el-Medina*, KÄT 12 (Wiesbaden 1997).

FISCHER-ELFERT 1999

H.-W. FISCHER-ELFERT, *Die Ankunft des Königs nach ramessidischen Hymnen et cetera*, SAK 27, 1999, 111–112.

FISCHER-ELFERT 2005

H.-W. FISCHER-ELFERT, *Abseits von Ma'at. Fallstudien zu Außenseitern im Alten Ägypten*, WSA 1 (Würzburg 2005).

FISCHER-ELFERT – RICHTER 2005

H.-W. FISCHER-ELFERT – T. S. RICHTER, *Altägyptische Zaubersprüche* (Stuttgart 2005).

FISCHER-ELFERT 2007

H.-W. Fischer-Elfert, Wort-Vers-Text. Bausteine einer altägyptischen Textologie, in: C. WILCKE (Hg.), *Das geistige Erfassen der Welt im Alten Orient. Sprache, Religion, Kultur und Gesellschaft* (Wiesbaden 2007), 27–38.

FISCHER-ELFERT 2009

H.-W. FISCHER-ELFERT, Ein neuer Mosaikstein im Hordjedef-Puzzle (§7) (Ostrakon Berlin P. 12383), in: M. GÖRG – ST. WIMMER (Hgg.), *Texte – Theben – Tonfragmente. Festschrift für Günter Burkard, ÄAT 76* (Wiesbaden 2009), 118–127.

FISCHER-ELFERT 2016

H.-W. FISCHER-ELFERT, Aus dem Inhalt einer *fd.t*-Bücherkiste (Pap. Berlin P. hier. 15779), in: S. L. LIPPERT – M. SCHENTULEIT – M. A. STADLER (Hgg.), *Sapientia Felicitas. Festschrift für Günter Vittmann zum 29. Februar 2016, CENiM 14* (Montpellier 2016), 149–170.

FISCHER-ELFERT 2017

H.-W. FISCHER-ELFERT, Cross-Genre Correspondences. Wisdom, Medical, Mathematical and Oneirological Compositions from the Middle Kingdom to the Late New Kingdom, in: T. GILLEN (ed.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt. Proceedings of the Conference Held at the University of Liège, 6th–8th February 2013* (Liège 2017), 149–161.

FISCHER-ELFERT 2020

H.-W. FISCHER-ELFERT, Zum sozialen und literarischen Hintergrund von Pap. Leiden I 371, in: S.-W. Hsu – V. P.-M. Laisney – J. Moje (Hgg.), *Ein Kundiger, der in die Gottesworte eingedrungen ist. Festschrift für den Ägyptologen Karl Jansen-Winkeln zum 65. Geburtstag, ÄAT 99* (Münster 2020), 31–37.

FISCHER-ELFERT – KREBERNIK 2016

H.-W. FISCHER-ELFERT – M. KREBERNIK, Zu den Buchstabennamen auf dem *Halaḥam*-Ostrakon aus TT 99 (Grab des Sennefri), *ZÄS 143/2*, 2016, 169–176.

FOLCH 1997

B. FOLCH, *Cantos de amor del antiguo Egipto, Los pequeños libros de la sabiduría 9* (Palma de Mallorca 1997).

FOSTER 1975

J. L. FOSTER, Thought Couplets in Khety's Hymn to the Inundation, *JNES 34*, 1975, 1–29.

FOSTER 1980

J. L. FOSTER, Sinuhe. The Ancient Egyptian Genre of Narrative Verse, *JNES 39*, 1980, 89–117.

FOSTER 1992

J. L. FOSTER, *Love Songs of the New Kingdom* (Austin 1992).

FOSTER 1993

J. L. FOSTER, Thought Couplets in The Tale of Sinuhe. Verse Text and Translation. With an Outline of grammatical Forms and Clause Sequences and an Essay on the Tales as Literature, *MÄU 3* (Frankfurt am Main 1993).

FOSTER 1995

J. L. FOSTER, *Hymns, Prayers, and Songs. An Anthology of Ancient Egyptian Lyric Poetry* (Atlanta, Georgia 1995).

FOSTER 2001

J. L. FOSTER, *Ancient Egyptian Literature. An Anthology* (Austin, Texas 2001).

FOX 1981

M. V. FOX, 'Love' in the Love Songs, *JEA 67*, 1981, 181–182.

FOX 1985

M. V. FOX, *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs* (London 1985).

FRANSEN 1992

P. J. FRANSEN, *The Letter to Ikhtay's Coffin*. O. Louvre Inv. No. 698, in: R. J. DEMARÉE – A. EGBERTS (eds.), *Village Voices. Proceedings of the Symposium "Texts from Deir elMedina and their Interpretation"* Leiden, May 31–June 1, 1991 (Leiden 1992), 31–49.

FRANKE 1983

D. FRANKE, *Altägyptische Verwandtschaftsbezeichnungen im Mittleren Reich* (Hamburg 1983).

GAMER-WALLERT 1970

I. GAMER-WALLERT, *Fische und Fischkulte im alten Ägypten*, ÄA 21 (Wiesbaden 1970).

GARDINER 1928

A. H. GARDINER, *Graffito from the Tomb of Pere*, JEA 14, 1928, 10–11.

GARDINER 1931

A. H. GARDINER, *The Library of A. Chester Beatty. Description of a Hieratic Papyrus with a Mythological Story, Love-Songs, and Other Miscellaneous Texts. The Chester Beatty Papyri, No. 1* (London 1931).

GARDINER 1935

A. H. GARDINER (ed.), *Hieratic Papyri in the British Museum III* (London 1935).

GARDINER 1937

A. H. GARDINER, *Late-Egyptian Miscellanies* (Brüssel 1937).

GARDINER 1988

A. H. GARDINER, *Egyptian Grammar. Being an Introduction to the Study of Hieroglyphs*³ (Oxford 1988).

GARDINER - PEET 1952

J. ČERNÝ (ed.), *A. H. Gardiner – Th. E. PEET, The Inscriptions of Sinai 1. Introduction and Plates*², *Memoir of the Egypt Exploration Society* [45/1] (London 1952).

GASSE 1990

A. GASSE, *Catalogue des ostraca hiératiques littéraires de Deir-el-Médina IV, Fasc. 1* (Nos. 1676–1774), *DFIFAO 25* (Kairo 1990).

GERMER 1985

R. GERMER, *Flora des pharaonischen Aegypten*, *SDAI 14* (Mainz 1985).

GILBERT 1943

P. GILBERT, *La poésie égyptienne* (Brüssel 1943).

GITTON 1978

M. GITTON, *Variation sur le thème des titulatures de reines*, *BIFAO 78*, 1978, 389–403.

GOEDICKE – WENTE 1962

H. GOEDICKE – E. F. WENTE, *Ostraka Michaelides* (Wiesbaden 1962).

GOODWIN 1874

CH. W. GOODWIN, *On Four Songs Contained in an Egyptian Papyrus in the British Museum*, *Transactions of the Society of Biblical Archaeology* 3, 1874, 380–388.

GÖTTERT – JUNGEN 2004

K.-H. GÖTTERT – O. JUNGEN, *Einführung in die Stilistik* (München 2004).

GRANDET 1994

P. GRANDET, *Le Papyrus Harris I (BM 9999), BdÉ 109* (Kairo 1994).

GRANDET 2012

P. GRANDET, Encore une tesselle de la mosaïque de Hordjedef (§ VII). O. Louvre E 32928, in: CH. ZIVIE-COCHE – I. GUERMEUR (eds.), «Parcourir l'éternité». Hommages à Jean Yoyotte I, BEHE 165 (Turnhout 2012), 527–539.

GRAPOW 1924

H. GRAPOW, Die bildlichen Ausdrücke des Aegyptischen. Vom Denken und Dichten einer altorientalischen Sprache (Leipzig 1924).

GRAPOW 1936

H. GRAPOW, Sprachliche und schriftliche Formung ägyptischer Texte, LÄS 7 (Glückstadt 1936).

GRAPOW 1954

H. GRAPOW, Ein neues Beispiel auf- und absteigender Formung eines Liedes, ZÄS 79, 1954, 19–21.

GRAPOW 1960

H. GRAPOW, Wie die alten Ägypter sich anredeten, wie sie sich grüßten und wie sie miteinander sprachen, Deutsche Akademie der Wissenschaften. Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft 26 (Berlin 1960).

GRAVES-BROWN 2015

C. GRAVES-BROWN, Hathor, Nefer and Daughterhood in New Kingdom Private Tombs, in: R. LANDGRÁFOVÁ – H. NAVRÁTILOVÁ (eds.), Sex and the Golden Goddess II. World of the Love Songs (Prag 2015), 15–33.

GRIMM 1989

A. GRIMM, Sonnenlauf und Vogelflug. Das Motiv der Schwalbe mit der Sonnenscheibe, ZÄS 116, 1989, 138–142.

GUGLIELMI 1973

W. GUGLIELMI, Reden, Rufe und Lieder auf altägyptischen Darstellungen der Landwirtschaft, Viehzucht, des Fisch- und Vogelfangs vom Mittleren Reich bis zur Spätzeit, TÄB 1 (Bonn 1973).

GUGLIELMI 1984

W. GUGLIELMI, Zu einigen literarischen Funktionen des Wortspiels, in: Studien zu Sprache und Religion Ägyptens. Zu Ehren von Wolfhart Westendorf überreicht von seinen Freunden und Schülern I (Göttingen 1984), 491–506.

GUGLIELMI 1991

W. GUGLIELMI, Die Göttin Mr.t. Entstehung und Verehrung einer Personifikation, PdÄ 7 (Leiden 1991).

GUGLIELMI 1996

W. GUGLIELMI, Der Gebrauch rhetorischer Stilmittel in der ägyptischen Literatur, in: A. LOPRIENO (ed.), History and Forms, PdÄ 10 (Leiden 1996), 465–497.

GUGLIELMI 1996a

W. GUGLIELMI, Die ägyptische Liebespoesie, in: A. LOPRIENO (ed.), Ancient Egyptian Literature. History and Forms, PdÄ 10 (Leiden 1996), 335–347.

GUGLIELMI 2006

W. GUGLIELMI, Das große Menit mit den Köpfen von Schu und Tefnut im Ruhrlandmuseum Essen, in: G. MOERS (u.a.) (Hgg.), *jn.t dr.w.* Festschrift für Friedrich Junge I (Göttingen 2006), 287–312.

GUGLIELMI 2012

W. GUGLIELMI, Zur Identifikation der *ʿnd(w)*-Bäume auf den Reliefblöcken des Sahure, GM 235, 2012, 19–30.

GUKSCH 1994

H. GUKSCH, Königsdienst. Zur Selbstdarstellung der Beamten in der 18. Dynastie, SAGA 11 (Heidelberg 1994).

HAAS 1999

V. HAAS, Babylonischer Liebesgarten. Erotik und Sexualität im Alten Orient (München 1999).

HAGEN 2012

F. HAGEN, An Ancient Egyptian Literary Text in Context. The Instruction of Ptahhotep, OLA 218 (Leuven 2012).

HAIKAL 1997

F. M. H. HAIKAL, Thoughts and Reflexions on the Love Songs in Ancient Egypt, in: L'impero ramesside. Convegno internazionale. In onore di Sergio Donadoni, VicOr 1 (Rom 1997), 77–85.

HAIKAL 1998

F. M. H. HAIKAL, A Gesture of Thanksgiving in Ancient Egypt, in: H. GUKSCH – D. POLZ (Hgg.), Stationen. Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens. Rainer Stadelmann gewidmet (Mainz 1998), 291–292.

HARING 1997

B. J. J. HARING, Divine Households. Administrative and Economic Aspects of the New Kingdom Royal Memorial Temples in Western Thebes, EU 12 (Leiden 1997).

HASSAN 1976

A. HASSAN, Stöcke und Stäbe im Pharaonischen Ägypten bis zum Ende des Neuen Reiches, MÄS 33 (Berlin 1976).

HAUGEN 1959

E. HAUGEN, The Analysis of Linguistic Borrowing, Language 26, 1959, 210–231.

HELCK 1963/1965

W. HELCK, Materialien zur Wirtschaftsgeschichte des Neuen Reiches 3–5. III. Eigentum und Besitz an verschiedenen Dingen des täglichen Lebens. Kapitel A–O (Wiesbaden 1963/1965).

HELCK 1971

W. HELCK, Die Beziehungen Ägyptens zu Vorderasien im 3. und 2. Jahrtausend v. Chr., ÄA 5² (Wiesbaden 1971).

HELCK 1988

W. HELCK, Der "geheimnisvolle" Mehy, SAK 15, 1988, 143–148.

HERMANN 1951

A. HERMANN, Rez. zu S. SCHOTT, Altägyptische Liebeslieder. Mit Märchen u. Liebesgeschichten (Zürich 1950), ZDMG 101, 1951, 361–366.

HERMANN 1955

A. HERMANN, Beiträge zur Erklärung der ägyptischen Liebesdichtung, in: O. FIRCHOW (Hg.), Ägyptologische Studien. [Hermann Grapow zum 60. Geburtstag gewidmet], Veröffentlichung 29 (Berlin 1955), 118–139.

HERMANN 1959

A. HERMANN, Altägyptische Liebesdichtung (Wiesbaden 1959).

HERRMANN 2010

S. HERRMANN, Vogel und Fisch – Ein sumerisches Rangstreitgespräch. Textedition und Kommentar (Hamburg 2010).

HOCH 1994

J. E. HOCH, Semitic Words in Egyptian Texts of the New Kingdom and Third Intermediate Period (Princeton, NJ 1994).

HOFFMANN – QUACK 2007

F. HOFFMANN – J. F. QUACK, Anthologie der demotischen Literatur, Einführungen und Quellentexte zur Ägyptologie 4 (Berlin 2007).

HORNUNG 1956

E. HORNUNG, Nacht und Finsternis im Weltbild der Alten Ägypter (Tübingen 1956).

HORNUNG 1990

E. HORNUNG, Dichtung am Hofe der Pharaonen. Gesänge vom Nil (München 1990).

ISRAELIT-GROLL 1992

S. ISRAELIT-GROLL, The *dj.s tm.s stp* Formations in Poetic Late Egyptian, in: U. LUFT (ed.), The Intellectual Heritage of Egypt. Studies Presented to Laszlo Kakosy by Friends and Colleagues on the Occasion of his 60th Birthday, StudAeg 14 (Budapest 1992), 229–243.

IVERSEN 1979

E. IVERSEN, The Chester Beatty Papyrus, No. I, Recto XVI, 9–XVII, 13, JEA 65, 1979, 78–88.

JANSEN-WINKELN 1994

K. JANSEN-WINKELN, Exozentrische Komposita als Relativphrasen im älteren Ägyptisch. Zum Verständnis der Konstruktion *nfr hr* „mit schönem Gesicht“, ZÄS 121, 1994, 51–75.

JANSEN-WINKELN 2002

K. JANSEN-WINKELN, Zur Bedeutung von *hzj* und *mrj*, GM 190, 2002, 47–52.

JANSSEN 1975

J. J. JANSSEN, Commodity Prices from the Ramessid Period. An Economic Study of the Village of Necropolis Workmen at Thebes (Leiden 1975).

JANSSEN – JANSSEN 2002

J. J. JANSSEN – R. M. JANSSEN, The Laundrymen of the Theban Necropolis, ArOr 70, 2–11.

JANSSEN 2008

J. J. JANSSEN, Daily Dress at Deir el-Medīna. Words for Clothing, GHP Egyptology 8 (London 2008).

JAVORSKAJA 2010

K. JAVORSKAJA, Überlegungen zu den rhetorischen Stilmitteln im Altägyptischen. Eine Untersuchung der Wiederholungs-, Positions- und Quantitätsfiguren anhand ausgewählter Beispiele aus dem Pfortenbuch, Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg (Heidelberg 2010) (10.11588/heidok.00011570; zuletzt eingesehen am: 15.04.2021).

JENNI 2009

H. JENNI, The Old Egyptian Demonstratives *pw*, *pn* and *pf*, LingAeg 17, 2009, 119–137.

JUNGE 1983

F. JUNGE, Form und Funktion ägyptischer Satzfragen, BiOr 40, 1983, 545–559.

JUNGE 1984

F. JUNGE, Zur “Sprachwissenschaft” der Ägypter, in: F. JUNGE (Hg.), Studien zu Sprache und Religion Ägyptens I (Festschrift Wolfhart Westendorf) (Göttingen 1984), 257–272.

KAHL 2012

J. KAHL, Regionale Milieus und die Macht des Staates im Alten Ägypten. Die Vergöttlichung der Gaufürsten von Assiut, SAK 41, 2012, 163–188.

KAMMERZELL 1994

F. KAMMERZELL, Zur Etymologie des ägyptischen Zahlworts “4”, *LingAeg* 4, 1994, 165–189.

KANAWATI – ABDER-RAZIQ 2008

N. KANAWATI – M. ABDER-RAZIQ, Mereruka and his Family II. The Tomb of Waatetkhetor, *ACER26* (Oxford 2008).

KANAWATI 2011

N. KANAWATI (et al.), Mereruka and his Family III.2. The Tomb of Mereruka, *ACER* 30 (Oxford 2011).

KEEL 1980

O. KEEL, Das Böcklein in der Milch seiner Mutter und Vewandtes. Im Lichte eines altorientalischen Bildmotivs, *OBO* 33 (Göttingen 1980).

KEIMER 1929

L. KEIMER., Sur un bas-relief en calcaire représentant la déesse dans le sycomore et la déesse dans le dattier, *ASAE* 29, 1929, 81–88.

KESSLER 1975

D. KESSLER, Eine Landschenkung Ramses III. zugunsten eines “Grossen der *thrw*” aus *mr-ms^cf*, *SAK* 2, 1975, 103–134.

KISCHKEWITZ 1976

H. KISCHKEWITZ, Liebe sagen. Lyrik aus dem altägyptischen Altertum, Reclams Universal-Bibliothek 545 (Berlin 1976).

KITCHEN 1999

K. A. KITCHEN, Poetry of Ancient Egypt, *Doc.Mun.* 1 (Jonsered 1999).

KLEINKE 2007

N. KLEINKE, Female Spaces. Untersuchungen zu Gender und Archäologie im pharaonischen Ägypten, *GM/Beih.* 1 (Göttingen 2007).

KOENIG 1981

Y. KOENIG, Notes sur la Découverte des Papyrus Chester Beatty, *BIFAO* 81, 1981, 41–43.

KOENIG 1985

Y. KOENIG, Notes sur un papyrus littéraire fragmentaire, P. Deir el-Médineh n° 43, *CRIPPEL* 7, 1985, 71–73.

KÖHLER 1966

E. KÖHLER, Die Rolle des niederen Rittertums bei der Entstehung der Trobadorlyrik (1966), in: A. BORST (Hg.), *Das Rittertum im Mittelalter, Wege der Forschung* 349 (Darmstadt 1989²), 293–314.

KÖHLER (et al.) 2010

I. KÖHLER (et al.), Vom Schimpfen und Schänden und vom Lügen und Betrügen ... und vom kleinen Unterschied, *GM* 227, 2010, 47–60.

KÖPP-JUNK 2015

H. KÖPP-JUNK, The Artists Behind the Ancient Egyptian Love Songs. Performance and Technique, in: R. LANDGRÁFOVÁ – H. NAVRÁTILOVÁ (eds.), *Sex and the Golden Goddess II. World of the Love Songs* (Prag 2015), 35–59.

KOURA 1999

B. KOURA, Die “7-Heiligen Öle” und andere Öl- und Fettamen. Eine lexikographische Untersuchung zu den Bezeichnungen von Ölen, Fetten und Salben bei den Alten Ägyptern von der Frühzeit bis zum Anfang der Ptolemäerzeit (von 3000 v. Chr. – ca. 305 v. Chr.), *AegMon* 2 (Aachen 1999).

KRAUSS 1993

R. KRAUSS, Drooping of Buttocks (Chester Beatty I, Verso C 5), GM 132, 1993, 73.

KROEBER 1970

B. KROEBER, Die Neuägyptizismen der Voramarnazeit. Studien zur Entwicklung der ägyptischen Sprache vom Mittleren zum Neuen Reich (Tübingen 1970).

KROPP 1931

A. KROPP, Ausgewählte koptische Zaubertexte I (Brüssel 1931).

KRUCHTEN 1989

J.-M. KRUCHTEN, Les annales des prêtres de Karnak (XXI - XXIII^{es} dynasties) et autres textes contemporains relatifs à l'initiation des prêtres d'Amon, OLA 32 (Leuven 1989).

KUCHAREK 2010

A. KUCHAREK, Die Klagelieder von Isis und Nephthys in Texten der Griechisch-Römischen Zeit, Aät 4, Suppl. zu den Schriften der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 22 (Heidelberg 2010).

KUCHAREK 2011

A. KUCHAREK, Totenklage und Osirisklage zwischen Negierung und Transzendenz, in: M. JAQUES (Hg.), Klagetraditionen. Form und Funktion der Klage in den Kulturen der Antike, OBO 251 (Göttingen 2011), 21–38.

KÜGLER 2000

J. KÜGLER, Die religiöse Bedeutung des Dufts im Alten Ägypten. Medium der Gottesnähe, in: J. KÜGLER (Hg.), Die Macht der Nase. Zur religiösen Bedeutung des Duftes. Religionsgeschichte – Bibel – Liturgie, Stuttgarter Bibelstudien 187 (Stuttgart 2000), 25–47.

KÜHN 2002

CH. KÜHN, Körper – Sprache. Elemente einer sprachwissenschaftlichen Explikation non-verbaler Kommunikation (Frankfurt am Main 2002).

KURTH 1991

D. KURTH, Über den Ursprung des Tempels von Edfu, in: U. VERHOEVEN – E. GRAEFE (Hgg.), Religion und Philosophie im Alten Ägypten. Festgabe für Philippe Derchain zu seinem 65. Geburtstag am 24. Juli 1991 (Leuven 1991), 189–202.

KURZ 1993

G. KURZ, Metapher, Allegorie, Symbol (Göttingen 1993³).

LACOMBE-UNAL 2000

F. LACOMBE-UNAL, Les notions d'acquis et d'inné dans le l'Enseignement d'Ani, BIFAO 100, 2000, 371–381.

LAMBERT 1960

W. G. LAMBERT, Babylonian Wisdom Literatur (Oxford 1960).

LANDGRÁFOVÁ 2008

R. LANDGRÁFOVÁ, Breaches of Cooperative Rules. Metaphors and Parody in Ancient Egyptian Love Songs, in: C. GRAVES-BROWN (ed.), Sex and Gender in Ancient Egypt. "Don your wig for a joyful hour" (Wales 2008), 71–82.

LANDGRÁFOVÁ 2008a

R. LANDGRÁFOVÁ, in: P. ONDERKA (et al.) (eds.), Objevování země na Nilu / Discovering the Land on the Nile (Prag 2008), 64–65.

LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009

R. LANDGRÁFOVÁ – H. NAVRÁTILOVÁ, Sex and the Golden Goddess I. Ancient Egyptian Love Songs in Context (Prag 2009).

LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2015

R. LANDGRÁFOVÁ – H. NAVRÁTILOVÁ (eds.), *Sex and the Golden Goddess II. World of the Love Songs* (Prag 2015).

LEITZ 1999

CH. LEITZ, *Magical and Medical Papyri of the New Kingdom, Hieratic Papyri in the British Museum VII* (London 1999).

LESKO 1984

L. H. LESKO, *A Dictionary of Late Egyptian II* (Providence, R. I. 1984).

LESKO 1986

B. S. LESKO, *True Art in Ancient Egypt*, in: L. H. LESKO (ed.), *Egyptological Studies in Honor of Richard A. Parker. Presented on the Occasion of His 78th Birthday December 10, 1983* (Hannover 1986), 85–97.

LESKO 1987

L. H. LESKO, *A Dictionary of Late Egyptian III* (Providence, R. I. 1987).

LICHTHEIM 1971–1972

M. LICHTHEIM, *Have the Principles of Ancient Egypt Metrics been Discovered?*, *JARCE* 9, 1971–1972, 103–110.

LICHTHEIM 2006

M. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature. A Book of Readings I. The Old and Middle Kingdoms* (Berkeley, CA (et al.) 2006).

LIEVEN v. 2000

A. VON LIEVEN, *Kleine Beiträge zur Vergöttlichung Amenophis I.' I. Amenophis I. auf schildförmigen Mumienamuletten*, *RdÉ* 51, 2000, 103–121.

LIEVEN v. 2001

A. VON LIEVEN, *Kleine Beiträge zur Vergöttlichung Amenophis' I. II. Der Amenophis-Kult nach dem Ende des Neuen Reiches*, *ZÄS* 128, 2001, 41–64.

LIEVEN v. 2003

A. VON LIEVEN, *Wein, Weib und Gesang. Rituale für die gefährliche Göttin*, in: C. METZNER-NEBELSICK (Hg.), *Rituale in der Vorgeschichte. Antike und Gegenwart. Studien zur vorderasiatischen, prähistorischen und klassischen Archäologie, Ägyptologie, Alten Geschichte, Theologie und Religionswissenschaft. Interdisziplinäre Tagung vom 1.–2. Februar 2002 an der Freien Universität Berlin, Internationale Archäologie 4* (Rahden 2003), 47–55.

LIEVEN v. 2010

A. VON LIEVEN, *Deified Humans*, in: J. DIELEMANN – W. WENDRICH (eds.), *UCLA* (Los Angeles 2010) (<http://escholarship.org/uc/item/3kk97509>; zuletzt eingesehen am: 13.02.1018).

LIEVEN v. 2018

A. VON LIEVEN, *Papyrus Harris 500 Recto 4,1–6,2*, in: A. I. BLÖBAUM (Hgg.) (et al.), *Pérégrinations avec Erhart Graefe. Festschrift zu seinem 75. Geburtstag*, *ÄAT* 87 (Münster 2018), 317–332.

LIPPERT 2008

S. LIPPERT, *Einführung in die Altägyptische Rechtsgeschichte*, *EQÄ* 5 (Berlin 2008).

LLAGOSTERA CUENCA 1995

E. LLAGOSTERA CUENCA (ed.), *La poesía erótico-amorosa en el Egipto faraónico*, *Colección Esquíu de poesia* 60 (Ferrol 1995).

LOHMANN 1998

K. LOHMANN, *Das Gespräch eines Mannes mit seinem Ba*, *SAK* 25, 1998, 207–236.

LÓPEZ 1980

J. LOPEZ, Ostraca ieratici N. 57093 – 57319, Catalogo del Museo Egizio di Torino III, Fasc. 2 (Mailand 1980).

LOPEZ 1982

J. LÓPEZ, Ostraca ieratici N. 57320 – 57449, Catalogo del Museo Egizio di Torino III, Fasc. 3 (Mailand 1982).

LÓPEZ 1992

J. LÓPEZ, Le verger d'amour, RdÉ 43, 1992, 133–143.

LOPRIENO 2000

A. LOPRIENO, Puns and Word Play in Ancient Egyptian, in: S. B. NOEGEL (ed.), Puns and Pundits. Word Play in the Hebrew Bible and Ancient Near Eastern Literature (Bethesda 2000), 3–20.

LOPRIENO 2005

A. LOPRIENO, Searching for a Common Background. Egyptian Love Poetry and the Biblical Song of Songs, in: A. C. HAGEDORN (ed.), Perspectives on the Song of Songs. Perspektiven der Hoheliedauslegung, BZAW 346 (Berlin 2005), 105–135.

LORET 1892

V. LORET, Notes sur la faune pharaonique, ZÄS 30, 1892, 24–30.

LÜCHTRATH 1988

A. LÜCHTRATH, *tj-šps*, der Kampfbaum Ostafrikas, GM 101, 1988, 43–48.

LÜCHTRATH 1999

A. LÜCHTRATH, Das Kyphirezept, in: D. Kurth (Hg.), Edfu: Bericht über drei Survey. Materialien und Studien, Die Inschriften des Tempels von Edfu/Beih. 5 (Wiesbaden 1999), 97–145.

LÜDDECKENS 1943

E. LÜDDECKENS, Untersuchungen über religiösen Gehalt, Sprache und Form der ägyptischen Totenklagen, MDAIK 11 (Berlin 1943).

LUFT 1998

U. LUFT, The Ancient Town of el-Lâhûn, in: St. QUIRKE (ed.), Lahun Studies (Reigate 1998), 1–41.

LUISELLI 2011

M. M. LUISELLI, Die Suche nach Gottesnähe. Untersuchungen zur Persönlichen Frömmigkeit in Ägypten von der Ersten Zwischenzeit bis zum Ende des Neuen Reiches, ÄAT 73 (Wiesbaden 2011).

MANNICHE 1975

L. MANNICHE, Ancient Egyptian Musical Instruments, MÄS 34 (Berlin 1975).

MANNICHE 1988

L. MANNICHE, The Erotic Oboe in Ancient Egypt, in: E. HICKMANN – D. W. Hughes, The Archaeology of Early Music Cultures. Third International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology (Bonn 1988): 189–198.

MANNICHE 1988

L. MANNICHE, Liebe und Sexualität im alten Ägypten. Eine Text- und Bilddokumentation (München 1988).

MANNICHE 1991

L. MANNICHE, Music and Musicians in Ancient Egypt (London 1991).

MARAVELIA 2003

A.-A. MARAVELIA, *ptri..st mi Spdt ḥꜣy m-ḥ3t rnpt nfrt*: Astronomical and Cosmological Elements in the Corpus of Ancient Egyptian Love Poems, *LingAeg* 11, 2003, 79–112.

MARAVELIA 2006

A.-A. MARAVELIA, *Les Astres dans les Textes Religieux en Égypte Antique et dans les Hymnes Orphiques*, BARS 1527 (Oxford 2006).

MARCINIAK 1974

M. MARCINIAK, *Deir el-Bahari 1. Les inscriptions hiéroglyphiques du temple de Thoutmosis III* (Warschau 1974).

MASPERO 1879

G. MASPERO, *Romans et poésies du Papyrus Harris n° 500 conservé au British Museum, avec fac-similé, texte, traduction et commentaire*, *Études égyptiennes* I (Paris 1879).

MATHIEU 1988

B. MATHIEU, *Études de métrique égyptienne I. Le distique heptamétrique dans les chants d'amour*, *RdÉ* 39, 1988, 63–82.

MATHIEU 1990

B. MATHIEU, *Études de métrique égyptienne II. Contraintes métriques et production textuelle dans l'hymne à la crue du Nil*, *RdÉ* 41, 1990, 127–141.

MATHIEU 1993

B. MATHIEU, *Sur quelques ostraca hiéroglyphiques littéraires récemment publiés*, *BIFAO* 93, 1993, 335–347.

MATHIEU 1994

B. MATHIEU, *Études de métrique égyptienne III. Une innovation métrique dans une «litanie» thébaine du Nouvel Empire*, *RdÉ* 45, 1994, 139–154.

MATHIEU 1996

B. MATHIEU, *La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne. Recherches sur un genre littéraire au Nouvel Empire*, *BdÉ* 15 (Kairo 1996).

MATHIEU 1997

B. MATHIEU, *Études de métrique égyptienne IV. Le tristique ennémétrique dans l'hymne à Amon de Leyde*, *RdÉ* 48, 1997, 109–163.

MATHIEU 1999

B. MATHIEU, *L'univers végétal dans les chants d'amour égyptiens*, in: S. H. AUFRÈRE (ed.), *Encyclopédie religieuse de l'univers végétal. Croyances phytoreligieuses de l'Égypte ancienne 1*, *OM* 10 (Montpellier 1999), 99–106.

MATHIEU 2000

B. MATHIEU, *L'énigme du recrutement des „enfants du kap“: une solution?*, *GM* 177, 2000, 41–48.

MATHIEU 2011

B. MATHIEU, *Les “Procès”*. Un genre littéraire de l'Égypte ancienne, in: E. BECHTOLD (et al.) (eds.): *From Illahun to Djeme. Papers presented in Honour of Ulrich Luft*, BARS 2311 (Oxford 2011), 161–166.

MATHIEU 2016

B. MATHIEU, *Linguistique et archéologie. L'usage du déictique de proximité (pn/ tn/ nn) dans les textes des pyramides*, in: Ph. COLLOMBERT (et al.) (eds.), *Aere perennius. Mélanges égyptologiques en l'honneur de Pascal Vernus*, *OLA* 242 (Leuven 2016), 407–427.

MCDOWELL 1990

A. G. MCDOWELL, *Jurisdiction in the Workmen's Community of Deir el-Medîna*, *EU* 5 (Leiden 1990).

MEEKS 1980

D. MEEKS, *Année lexicographique I* (1977) (Paris 1980).

MEEKS 1997

D. MEEKS, Les emprunts Égyptiens aux langues sémitiques durant le Nouvel Empire et la Troisième Période Intermédiaire. Les aléas du comparatisme, *BiOr* 54, 1997, 32–61.

MESKELL 2002

L. MESKELL, *Private Life in New Kingdom Egypt*, (Princeton (New Jersey) 2002).

MOERS 1999

G. MOERS, Travel as Narrative in Egyptian Literature, in: G. MOERS (ed.), *Definitely: Egyptian Literature. Proceedings of the Symposium “Ancient Egyptian Literature: History and Forms”*, Los Angeles, March 24–26, 1995, *LingAeg Studia Monographica* 2 (Göttingen 1999), 43–61.

MOERS 2001

G. MOERS, Fingierte Welten in der ägyptischen Literatur des 2. Jahrtausends v. Chr. Grenzüberschreitung, Reisemotiv und Fiktionalität, *PdÄ* 19 (Leiden 2001).

MOERS 2015

G. MOERS, Why “the” Egyptian never said I Love You, in: R. LANDGRÁFOVÁ – H. NAVRÁTILOVÁ (eds.), *Sex and the Golden Goddess II. World of the Love Songs* (Prag 2015), 61–70.

MOERS – MÜNCH 2005

G. MOERS – H.-H. MÜNCH, Kursorisches zur Konstruktion liebender Körper im pharaonischen Ägypten, in: A. C. HAGEDORN (ed.), *Perspectives on The Song of Songs/ Perspektiven der Hoheliedauslegung*, *Beih. zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 346 (Berlin (et al.) 2005), 136–149.

MÖLLER 1920

G. MÖLLER, Zur Datierung literarischer Handschriften aus der ersten Hälfte des Neuen Reichs, *ZÄS* 56, 1920, 34–43.

MORENZ 1958

S. MORENZ, Eine Wöchnerin mit Siegelring, *ZÄS* 83, 1958, 138–141.

MORENZ 1975

S. MORENZ, Wortspiele in Ägypten, in: S. MORENZ – E. BLUMENTHAL (Hgg.), *Religion und Geschichte des alten Ägypten, gesammelte Aufsätze* (Weimar 1975), 328–342.

MORENZ 1996

L. D. MORENZ, Beiträge zur Schriftlichkeitskultur im Mittleren Reich und in der 2. Zwischenzeit, *ÄAT* 29 (Wiesbaden 1996).

MORENZ 1999

L. D. MORENZ, Einem Dichter der Ramessidenzeit über die Schulter geschaut – ein *en passant* skizziertes Epigramm (?), *DE* 43, 1999, 19–26.

MORRIS 2006

E. T. MORRIS, *Düfte. Die Kulturgeschichte des Parfums* (Düsseldorf 2006).

MÜLLER 1899

M. W. MÜLLER, *Die Liebespoesie der alten Ägypter* (Leipzig 1899).

MÜLLER-WINKLER 1987

C. MÜLLER-WINKLER, *Die ägyptischen Objekt-Amulette. Mit Publikation der Sammlung des Biblischen Instituts der Universität Freiburg Schweiz, ehemals Sammlung Fouad S. Matouk*, *OBO Ser. Arch.* 5 (Göttingen 1987).

MÜLLER-WOLLERMANN 2004

R. MÜLLER-WOLLERMANN, Vergehen und Strafen. Zur Sanktionierung abweichenden Verhaltens im Alten Ägypten, PdÄ 21 (Leiden 2004).

MUSCHE 1999

B. MUSCHE, Die Liebe in der Altorientalischen Dichtung, Studies in the History and Culture of the Ancient Near East 15 (Leiden 1999).

MYSLIWIEC 2004

K. MYSLIWIEC, Eros on the Nile (London 2004).

NAVRÁTILOVÁ 2007

H. NAVRÁTILOVÁ, The Visitors' Graffiti of Dynasties XVIII and XIX in Abusir and Northern Saqqara (Prag 2007).

NEGM 1997

M. NEGM, The Tomb of Simut called Kyky. Theben Tomb 409 at Qurnah (Warminster 1997).

NEUNERT 2010

G. NEUNERT, Mein Grab, mein Esel, mein Platz in der Gesellschaft. Prestige im Alten Ägypten am Beispiel Deir el-Medine, Edition Manetho 1 (Berlin 2010).

NIMS 1936

CH. F. NIMS, The Demotic Group for 'Small Cattle', JEA 22, 1936, 51–54.

OHLOFF 2004

G. OHLOFF, Düfte. Signale der Gefühlswelt (Zürich 2004).

OHME 2018

A. OHME, Strukturalismus heute! Eine Kritik des >Ethical Criticism< aus strukturalistischer Perspektive am Beispiel der Narratologie, in: M. ENDRES – L. HERRMANN (Hgg.), Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten, Abhandlungen zur Literaturwissenschaft (Stuttgart 2018), 211–230.

OMLIN 1973

J. A. OMLIN, Der Papyrus 55001 und seine satirisch-erotischen Zeichnungen und Inschriften (Turin 1973).

OSING – ROSATI 1998

J. OSING – G. ROSATI, Papiri Geroglifici e leratici da Tebtynis (Firenze 1998).

OTTO 1969

E. OTTO, Bedeutungsnuancen der Verben *mrj* „lieben“ und *msdj* „hassen“, MDAIK 25, 1969, 98–100.

PARKINSON 1996

R. B. PARKINSON, Types of Literature in the Middle Kingdom, in: A. LOPRIENO (ed.), Ancient Egyptian Literature, PdÄ 10 (Leiden 1996), 297–312.

PARKINSON 1997

R. B. PARKINSON, The Text of *Khakheperreseneb*: New Readings of EA 5645, and an Unpublished Ostrakon, JEA 83, 1997, 55–68.

PARKINSON 2002

R. B. PARKINSON, Poetry and Culture in Middle Kingdom Egypt. A Dark Side to Perfection (London 2002).

PARKINSON 2008

R. B. PARKINSON, The Painted Tomb-Chapel of Nebamun. Masterpieces of Ancient Egyptian Art in the British Museum (London 2008).

PESTMAN 1961

P. W. PESTMAN, Marriage and Matrimonial Property in Ancient Egypt. A Contribution to Establishing the Legal Position of the Woman, *Papyrologica Lugduno-Batava* 9 (Lugdunum Batavorum 1961).

PESTMAN 1982

P. W. PESTMAN, Who Were the Owners in the 'Community of Workmen', of the Chester Beatty Papyri, in: R. J. DEMARÉE – J. J. JANSSEN (eds.), *Gleanings from Deir el-Medīna*, 155–172 (Leiden 1982), 155–172.

PETRIE 1906

W. M. F. PETRIE, *Researches in Sinai* (London 1906).

PEUST 1996

C. PEUST, Indirekte Rede im Neuägyptischen, *GOF* 33/4 (Wiesbaden 1996).

PEUST 1999

C. PEUST, Egyptian Phonology. An Introduction to the Phonology of a Dead Language, *Monographien zur ägyptischen Sprache* 2 (Göttingen 1999).

PHILIPS 1986

A. K. PHILIPS, Observation on the Alleged New Kingdom Sanatorium at Deir el-Bahari, *GM* 89, 1986, 77–83.

PIEKE 2008

G. PIEKE, Der heilsame Wohlgeruch. Zum Motiv des Salb-Riechens im Alten Reich, *SAK* 37, 2008, 298–304.

PINCH 1993

G. PINCH, *Votive Offerings to Hathor* (Oxford 1993).

PLETT 2000

H. F. PLETT, *Systematische Rhetorik. Konzepte und Analysen* (München 2000).

POLIS – STAUDER 2014

P. STÉPHANE – A. STAUDER, The Verb *ib* and the Construction *ib=fr sdm*. On Modal Semantics, Graphemic Contrasts, and Gradience in Grammar, in: E. GROSSMAN (et al.) (eds.), *On Forms and Functions. Studies in Ancient Egyptian Grammar*, *LingAeg Studia Monographica* 15 (Hamburg 2014), 201–231.

POLZ 2003

D. POLZ, «Ihre Mauern sind verfallen... Ihre Stätte ist nicht mehr». Der Aufwand für den Toten im Theben der Zweiten Zwischenzeit, in: H. GUKSCH (et al.) (Hgg.), *Grab und Totenkult im alten Ägypten* (München 2003), 75–87.

POSENER 1934

G. POSENER, *Catalogue des ostraca hiératiques littéraires de Deir el Médineh I*, Fasc. 1 (Nos. 1001–1031), *DFIFAO* 1 (Kairo 1934).

POSENER 1938

G. POSENER, *Catalogue des ostraca hiératiques littéraires de Deir el Médineh I*, Fasc. 3 (Nos. 1063–1108), *DFIFAO* 1 (Kairo 1938).

POSENER 1972

G. Posener, *Catalogue des ostraca hiératiques littéraires de Deir el Médineh II*, Fasc. 3 (Nos. 1214–1266), *DFIFAO* 18 (Kairo 1972).

POSENER 1971

G. POSENER, Amon juges de pauvre, in: *Aufsätze zum 70. Geburtstag von Herbert Ricke*, *BÄBf* 12 (Wiesbaden 1971), 59–63.

POSENER 1977

G. POSENER, *Catalogue des ostraca hiératiques littéraires de Deir el Médineh III*, Fasc. 1 (Nos. 1267–1409), *DFIFAO* 20 (Kairo 1977).

POSENER 1981

G. POSENER, Catalogue des ostraca hiératiques littéraires de Deir el Médineh III, Fasc. 3 (Nos. 1607–1675), DFIFAO 20 (Kairo 1981).

QUACK 1994

J. F. QUACK, Die Lehren des Ani. Ein neuägyptischer Weisheitstext in seinem kulturellen Umfeld, OBO 141 (Göttingen 1994).

QUACK 1995

J. F. QUACK, Dekane und Gliedervergottung. Altägyptische Tradition im Apokryphon Johannis, Jahrbuch für Antike und Christentum 38, 1995, 97–122.

QUACK 2001

J. F. QUACK, Ein neuer Versuch zum Moskauer literarischen Brief, ZÄS 128, 2001, 167–181.

QUACK 2004

J. F. QUACK, Zur Endung D im Neuhieratischen, LingAeg 12, 2004, 137–141.

QUACK 2005

J. F. QUACK, Einführung in die altägyptische Literaturgeschichte 3. Die demotische und gräko-ägyptische Literatur, EQÄ 3 (Münster 2005).

QUACK 2008

J. F. QUACK, Demotische magische und divinatorische Texte, in: B. JANOWSKI – G. WILHELM (Hgg.), Omina, Orakel, Rituale und Beschwörungen, TUAT Neue Folge 4 (Gütersloh 2008), 331–385.

QUACK 2011

J. F. QUACK, From Ritual to Magic. Ancient Egyptian Precursors of the Charitesion and Their Social Setting, in: G. BOHAK – Y. HARARI – S. SHAKED (eds.), Continuity and Innovation in the Magical Tradition (Leiden 2011).

QUACK 2015

J. F. QUACK, Liebe und Gunst – zum Sinn des Ostrakons Borchardt 1, in: R. LANDGRÁFOVÁ – H. NAVRÁTILOVÁ (eds.), Sex and the Golden Goddess II. World of the Love Songs (Prag 2015), 71–80.

QUACK 2016

J. F. QUACK, Papyrus Heidelberg Dem. 679. Ein frühdemotischer (sub)literarischer Text?, OLA 242, 2016, 593–610.

QUACK 2016a

J. F. QUACK, Sehnsucht nach der Heimat und Lob des Erbauers. Ägyptische Städtepreisungen in ramessidischen Papyri und Ostraka (Heidelberg 2016).

QUACK 2016b

J. F. QUACK, Where Once was Love, Love is no More? What Happens to Expressions of Love in Late Period Egypt?, WdO 46/1, 2016, 62–89.

RAAB 2001

J. RAAB, Soziologie des Geruchs. Über die soziale Konstruktion olfaktorischer Wahrnehmung (Konstanz 2001).

RABEHL 2006

S. M. RABEHL, Das Grab des Amenemhet (*Jmnjj*) in Beni Hassan *oder* Der Versuch einer Symbiose. So nah und doch so fern: Die Verschmelzung von Zeitgeist und lokaler Tradition im Grabprogramm von BH 2 des Amenemhet aus der Zeit Sesostris I., Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München (München 2006) (https://edoc.ub.uni-muenchen.de/5073/17Rabehl_Silvia_Maria.pdf; zuletzt eingesehen am: 9. März 2018).

RADWAN 1998

A. RADWAN, Thutmosis III. als Gott, in: H. GUKSCH – D. POLZ (Hgg.), Stationen. Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens, Rainer Stadelmann gewidmet (Mainz 1998), 329–340.

RAGAZZOLI 2008

CH. RAGAZZOLI, Éloges de la ville en Égypte ancienne. Histoire et Littérature, Les institutions dans l'Égypte ancienne 4 (Paris 2008).

RAGAZZOLI 2017

CH. RAGAZZOLI, La grotte des scribes à Deir el-Bahari. La tombe MMA 504 et ses graffiti, MIFAO 135 (Kairo 2017).

RAUE 1999

D. RAUE, Heliopolis und das Haus des Re. Eine Prosopographie und ein Toponym im Neuen Reich, ADAIK 16 (Berlin 1999).

RAUE 2005

D. RAUE, Die Sieben Hathoren von *Prt*, in: Z. HAWASS (et al.) (eds.): Studies in Honor of Ali Radwan, SASAE 34/2 (Kairo 2005), 247–262.

REICHE 1998

CH. REICHE, Ein hymnischer Text in den Gräbern des *Hwy3*, *T^h-ms* und *Mry-R^c* in El 'Amarna. Text und Textsorte, Textanalyse und Textinterpretation. Ein „sozio-kommunikativer“ Ansatz, GOF 35 (Wiesbaden 1998).

REINER 1978

E. REINER, Die akkadische Literatur, in: W. RÖLLIG (Hg.), Altorientalische Literaturen. Neues Handbuch der Literaturwissenschaften 1 (Wiesbaden 1978), 151–210.

RITNER 1995

R. K. RITNER, The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice, SAOC 54 (Chicago 1995).

ROCCATI 1975

A. ROCCATI, Scavi nel Museo di Torino. VII. Tra i papiri torensi, OrAnt 14, 1975, 243–253.

ROCHHOLZ 2002

M. ROCHHOLZ, Schöpfung, Feindvernichtung, Regeneration. Untersuchung zum Symbolgehalt der machtgeladenen Zahl 7 im alten Ägypten, ÄAT 56 (Wiesbaden 2002).

ROEDER 1996

H. ROEDER, Mit dem Auge sehen. Studien zur Semantik der Herrschaft in den Toten- und Kulttexten, SAGA 16 (Heidelberg 1996).

SABEK 2016

Y. SABEK, Die hieratischen Besucher-Graffiti *ḏsr-3ḥ.t* in Deir el-Bahari, IBAES XVIII (London 2016)

SADEK 1984

A. I. SADEK, An Attempt to Translate. The Corpus of the Deir el-Bahari Hieratic Inscriptions, GM 71, 1984, 67–91.

SADEK 1987

A. I. SADEK, Popular Religion in Egypt During the New Kingdom, HÄB 27 (Hildesheim 1987).

SAHRHAGE 1999

D. SAHRHAGE, Fischfang und Fischkult im alten Mesopotamien (Frankfurt am Main 1999).

SATZINGER 1985

H. SATZINGER, Zwei Wiener Objekte mit bemerkenswerten Inschriften, in: P. POSENER-KRIÉGER (ed.), Mélanges Garnal Eddin Mokhtar, BdÉ 97 (Kairo 1985), 249–259.

SAUSSURE 1916

F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale* (hrsg. von CH. BALLY – A. SECEHAYYA) (Paris 1916).

SCHAFFER 1971

H. SCHAFFER, *Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland* (Stuttgart 1971).

SCHENKEL 1978

W. SCHENKEL, *Die Bewässerungsrevolution im Alten Ägypten*, SDAI [6] (Mainz 1978).

SCHENKEL 1984

W. SCHENKEL, *Sonst-Jetzt. Variationen eines literarischen Formelements*, WdO 15, 1984, 51–61.

SCHENKEL 2012

W. SCHENKEL, *Tübinger Einführung in die klassisch-ägyptische Sprache und Schrift*⁵ (Tübingen 2012).

SCHIPPER 2005

B. U. SCHIPPER, *Die Erzählung des Wenamun. Ein Literaturwerk im Spannungsfeld von Politik, Geschichte und Religion*, OBO 209 (Göttingen 2005).

SCHLAFFER 1971

H. SCHLAFFER, *Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland*, *Germanistische Abhandlungen* 37 (Stuttgart 1971).

SCHNEIDER 2004

TH. SCHNEIDER, *Nichtsemitische Lehnwörter im Ägyptischen. Umriß eines Forschungsgebietes*, in: TH. SCHNEIDER (Hg.), *Das Ägyptische und die Sprachen Vorderasiens, Nordafrikas und der Ägäis. Akten des Basler Kolloquiums zum ägyptisch-nichtsemitischen Sprachkontakt*, Basel 9. –11. Juli 2003 (Münster 2004), 11–31.

SCHNEIDER 2008

TH. SCHNEIDER, *Rez. zu S. ALBERS, Lautsymbolik in ägyptischen Texten*, MÄS 54 (Mainz 2008), *LingAeg* 16, 2008, 409–416.

SCHOTT 1950

S. SCHOTT, *Altägyptische Liebeslieder. Mit Märchen u. Liebesgeschichten* (Zürich 1950).

SCHREIBER 1991

S. SCHREIBER, *“Keusch wie kaum ein anderes Volk”? Einige Anmerkungen zum Sexualvokabular der Alten Ägypter*, in: D. MENDEL – U. CLAUDI (Hgg.), *Ägypten im Afro-Orientalischen Kontext. Aufsätze zur Archäologie, Geschichte und Sprache eines unbegrenzten Raumes. Gedenkschrift Peter Behrens, Afrikanistische Arbeitspapiere, Sondernummer 1991* (Köln 1991), 315–335.

SCHRÖDER 1951

F. R. SCHRÖDER, *Sakrale Grundlagen der altägyptischen Lyrik*, *Deutsche Vierteljahrsschrift und Geistesgeschichte* 25, 1951, 273–293.

SCHROTT 2010

R. SCHROTT, *Die Blüte des nackten Körpers. Liebesgedichte aus dem Alten Ägypten* (München 2010).

SCHULMAN 1965

A. R. SCHULMAN, *Military Rank, Title and Organization in the Egyptian New Kingdom*, MÄS 6 (Berlin 1965).





SCHULZ 1996

R. SCHULZ, *Ein Stelenpektoral aus der Zeit Ramses' II.*, in: M. SCHADE-BUSCH (Hg.), *Wege öffnen. Festschrift für Rolf Gundlach zum 65. Geburtstag* (Wiesbaden 1996), 306–314.

SCHWEITZER 1956

U. SCHWEITZER, Das Wesen des Ka im Diesseits und Jenseits der alten Ägypter, ÄF 19 (Glückstadt 1956).

SCHWEITZER 2011

S. D. SCHWEITZER, Zum Lautwert einiger Hieroglyphen  [D1],  [U23],  [F25] und  [W19], ZÄS 138, 2011, 132–149.

SCHWITALLE 1984

J. SCHWITALLA, Textliche und kommunikative Funktionen rhetorischer Fragen, ZGL 12, 1984, 131–155.

SEIBERT 1967

P. SEIBERT, Die Charakteristik. Untersuchungen zu einer altägyptischen Sprechsitte und ihren Ausprägungen in Folklore und Literatur I. Philologische Bearbeitung der Bezeugungen, ÄA 17 (Wiesbaden 1967).

SEIDEL – SHEDID 1991

M. SEIDEL – A. G. SHEDID (Hgg.), Das Grab des Nacht. Kunst und Geschichte eines Beamtengrabes der 18. Dynastie in Theben West (Mainz 1991).

SETHE 1918

K. SETHE, Ein altägyptischer Fingerzählreim, ZÄS 54, 1918, 16–39.

SHEDID 1994

A. G. SHEDID, Das Grab des Sennedjem. Ein Künstlergrab der 19. Dynastie in Deir el Medineh (Mainz am Rhein 1994).

SHEHATA 2009

D. SHEHATA, Musiker und ihr vokales Repertoire. Untersuchungen zu Inhalt und Organisation von Musikerberufen und Liedgattungen in altbabylonischer Zeit, Göttinger Beiträge zum Alten Orient 3 (Göttingen 2009).

SHEIKHOESLAMI 2015

C. M. SHEIKHOESLAMI, pTurin 1966. Songs of the Fig Trees, in: R. LANDGRÁFOVÁ – H. NAVRÁTILOVÁ (eds.), Sex and the Golden Goddess II. World of the Love Songs (Prag 2015), 81–103.

SILVERMAN 1980

D. P. SILVERMAN, Interrogative Constructions with jn and jn-jw in Old and Middle Egyptian, BA 1 (Malibu 1980).

SIMON 2013

H. SIMON, »Textaufgaben«. Kulturwissenschaftliche Konzepte in Anwendung auf die Literatur der Ramessidenzeit, SAK/Beih. 14 (Hamburg 2013).

SIMPSON 2003

W. K. SIMPSON, The Literature of Ancient Egypt. An Anthology of Stories, Instructions, Stelae, Autobiographies and Poetry (New Haven 2003).

SMITHER 1947

P. SMITHER, A Ramesside Love Charm, JEA 27, 1947, 131–132.

SOWINSKI 1991

B. SOWINSKI, Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen, Fischer-Taschenbücher 6147 (Frankfurt am Main 1991).

SPIEGEL 1950

J. SPIEGEL, Soziale und weltanschauliche Reformbewegungen im Alten Ägypten (Heidelberg 1950).

SPIEGEL 1952

J. SPIEGEL, Poesie und Satire, in: HdO I 1/2 (Leiden 1952), 158–169.

STAEHELIN 1978

E. STAEHELIN, Zur Hathorsymbolik in der ägyptischen Kleinkunst, ZÄS 105, 1978, 76–84.

STERNBERG-EL HOTABI 1992

H. STERNBERG-EL HOTABI, Ein Hymnus an die Göttin Hathor und das Ritual ‘Hathor das Trankopfer darbringen’. Nach den Tempeltexten der griechisch-römischen Zeit, RiÉg 7 (Brüssel 1992).

STIERLE 2018

K. STIERLE, Ist der Strukturalismus überholt? Zur Aktualität einer strukturalen Literaturwissenschaft, in: M. ENDRES – L. HERRMANN (Hgg.), Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten, Abhandlungen zur Literaturwissenschaft (Stuttgart 2018), 139–148.

STOCK – DE RACHEWILTZ 1978

N. STOCK – B. DE RACHEWILTZ, Love Poems of Ancient Egypt (New York 1978).

STOLBERG-STOLBERG 2004

A. ZU STOLBERG-STOLBERG, Untersuchungen zu Antilope, Gazelle und Steinbock im Alten Ägypten (Berlin 2004).

STRECK 1999

M. P. STRECK, Die Bildersprache der akkadischen Epik, Alter Orient und Altes Testament 264 (Münster 1999).

SWEENEY 1991

D. SWEENEY, What’s a Rhetorical Question?, LingAeg 1, 1991, 315–331.

SWEENEY 2002

D. SWEENEY, Gender and Language in the Ramesside Love Songs, BES 16, 2002, 27–50.

TACKE 2001

N. TACKE, Verspunkte als Gliederungsmittel in ramessidischen Handschriften, SAGA 22 (Heidelberg 2001).

TE VELDE 1972

H. TE VELDE, The Swallow as Herald of the Dawn in Ancient Egypt, in: J. BERGMANN (et al.) (eds.), Ex orbe religionum. Studia Geo Widengren, XXVI mense apr. MCMLXXII quo die lustra tredecim feliciter explevit oblata ab collegis, discipulis, amicis, collegae magistro amico congratulantibus 1 (Leiden 1972), 26–31.

TERVOOREN 1996

H. TERVOOREN, Die ›Aufführung‹ als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik, in: J.-D. MÜLLER (Hg.), ›Aufführung‹ und ›Schrift‹ in Mittelalter und früher Neuzeit. DFG-Symposium 1994 (Stuttgart 1996), 48–66.

THEIS 2014

CH. THEIS, Magie und Raum. Der magische Schutz ausgewählter Räume im alten Ägypten nebst einem Vergleich zu angrenzenden Kulturbereichen, Orientalische Religionen in der Antike 13 (Tübingen 2014).

TOIVARI-VIITALA 2001

J. TOIVARI-VIITALA, Women at Deir el-Medina. A Study of the Status and Roles of the Female Inhabitants in the Workmen’s Community during the Ramesside Period, EU 15 (Leiden 2001).

TORO RUEDA 2003

M. I. TORO RUEDA, Das Herz in der ägyptischen Literatur des zweiten Jahrtausends v. Chr. Untersuchungen zu Idiomatik und Metaphorik von Ausdrücken mit *jb* und *h3tj*, Dissertation an der Universität Göttingen (Göttingen 2003) (<http://hdl.handle.net/11858/00-1735-0000-000D-F260-3>; zuletzt eingesehen am: 15.02.2018).

VACHALA 2003

B. VACHALA, Das älteste Liebeslied?, in: N. KLOTH – K. MARTIN – E. PARDEY (Hgg.), Es werde niedergelegt als Schriftstück. Festschrift für Hartwig Altenmüller zum 65. Geburtstag, SAK/Beih. 9 (Hamburg 2003), 429–431.

VAN DE WALLE 1985

A. VAN DE WALLE, Formules et poèmes numériques dans la littérature égyptienne, CdÉ 60, 1985, 371–378.

VAN DER PLAS 1989

D. VAN DER PLAS, “Vois Dieu”. Quelques observations au sujet de la fonction des sens dans le culte et la dévotion de l’Égypte ancienne, BSFE 115, 1989, 4–35.

VANDIER D’ABBADIE 1937

J. VANDIER D’ABBADIE, Catalogue des ostraca figurés de Deir el-Médineh II. Nos 2001–2722 (Kairo 1937).

VANDIER D’ABBADIE 1938

J. VANDIER D’ABBADIE, Une fresque civile de Deir el Médina, RdÉ 3, 1938, 27–35.

VERBOVSEK – BACKES 2015

A. VERBOVSEK – B. BACKES, Sinne und Sinnlichkeit in den ägyptischen Liebesliedern, in: R. LANDGRÁFOVÁ – H. NAVRÁTILOVÁ (eds.), Sex and the Golden Goddess II. World of the Love Songs (Prag 2015), 105–119.

VERHOEVEN 1996

U. VERHOEVEN, Ein historischer „Sitz im Leben“ für die Erzählung von Horus und Seth des Papyrus Chester Beatty I, in: M. SCHADE-BUSCH (Hg.), Wege öffnen. Festschrift für Rolf Gundlach zum 65. Geburtstag, ÄAT 35 (Wiesbaden 1996), 347–363.

VERHOEVEN 2009

U. VERHOEVEN, Die wie Kraniche balzen. Männerphantasien zur Zeit Amenhoteps III. in Assiut, in: D. Kessler (et al.) (Hgg.), Texte – Theben – Tonfragmente. Festschrift für Günter Burkard, ÄAT 76 (Wiesbaden 2009), 434–441.

VERNUS 1993

P. VERNUS, Chants d’amour de l’Égypte antique (Paris 1993).

VERNUS 1995

P. VERNUS, Essai sur la conscience de l’histoire dans l’Égypte pharaonique, BEHE, Sciences historiques et philologiques 332 (Paris 1995).

VERNUS 2003

P. VERNUS, La piété personnelle à Deir el-Médineh. La construction de l’idée de pardon, in: G. ANDREU (ed.), Deir el-Médineh et la Vallée des Rois. La vie en Egypte au temps des pharaons du Nouvel Empire. Acts du colloque organisé par le Musée du Louvre, les 3 et 4 mai 2002 (Paris 2003), 309–347.

VERNUS 2005

P. VERNUS, Le Cantique des Cantiques et l’Égypte pharaonique. Etat de la question, in: A. C. HAGEDORN (ed.), Perspectives on the Song of Songs, Beih. zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft 346 (Berlin 2005), 150–162.

VERNUS 2012

P. VERNUS, Le verbe *gm(j)*. Essai de sémantique lexicale, in: E. GROSSMANN – ST. POLIS – J. WINAND (eds.), Lexical Semantics in Ancient Egyptian, LingAeg Studia Monographica 9 (Hamburg 2012), 387–438.

VERNUS 2015

P. VERNUS, Afterword l’amour en question, in: R. LANDGRÁFOVÁ – H. NAVRÁTILOVÁ (eds.), Sex and the Golden Goddess II. World of the Love Songs (Prag 2015), 145–157.

VINSON 2015

S. VINSON, Behind Closed Doors, Architectural and Spatial Images and Metaphors in Ancient Egyptian Erotic Poetic and Narrative Literature, in: R. LANDGRÁFOVÁ – H. NAVRÁTILOVÁ (eds.), Sex and the Golden Goddess II. World of the Love Songs (Prag 2015), 121–143.

VOLTEN 1937

A. VOLTEN, Studien zum Weisheitsbuch des Anii (Kopenhagen 1937).

WAHLBERG 2011

E.-L. WAHLBERG, The Mysterious Beverage Called Shedeh – *šdh*, GM 230, 2011, 73–82.

WALKER 1996

J. H. WALKER, Studies in Ancient Egyptian Anatomical Terminology, ACES 4 (Warminster 1996).

WATTLER 2016

M. WATTLER, Menschliche Körperteile in der Architektur und Landschaft des Alten Ägypten, in: S. BECK (et al.) (Hgg.), Gebauter Raum: Architektur – Landschaft – Mensch. Beiträge des fünften Münchner Arbeitskreises Junge Aegyptologie (MAJA 5) 12.12. bis 14.12.2014, GOF 62 (Wiesbaden 2016), 211–222.

WEBER 2020

A. Weber, ÜBERlebensmittel. Die Darstellung von Opfergaben auf den Opfertischen des Neuen Reiches in Theben-West unter besonderer Berücksichtigung ihrer symbolischen Bedeutung und der Opfertischszene, Dissertation an der Freien Universität Berlin (Berlin 2017), Berlin 2020 (<https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/27487>; zuletzt eingesehen am: 14.04.2021).

WEINRICH 1963

H. WEINREICH, Semantik der kühnen Metapher, DVJS 37/3, 1963, 325–344.

WENTE 1967

E. F. WENTE, Late Ramesside Letters, SAOC 33 (Chicago 1967).

WESTENDORF 1999

W. WESTENDORF, Handbuch der altägyptischen Medizin, HdO I 36,1/2 (Leiden 1999).

WESTENHOLZ 1995

J. G. WESTENHOLZ, Heilige Hochzeit und kultische Prostitution im Alten Mesopotamien. Sexuelle Vereinigung im sakralen Raum?, Wort und Dienst. Jahrbuch der Kirchlichen Hochschule Bethel 23, 1995, 43–62.

WETTENGEL 2003

W. WETTENGEL, Die Erzählung von den beiden Brüdern. Der Papyrus d’Orbiney und die Königsideologie der Ramessiden, OBO 195 (Göttingen 2003).

WHITE 1978

J. B. WHITE, A Study of the Language of Love in the Song of Songs and Ancient Egyptian Poetry (Missoula 1978).

WIDMAIER 2009

K. WIDMAIER, Landschaften und ihre Bilder in ägyptischen Texten des zweiten Jahrhunderts v. Chr., GOF IV/47 (Wiesbaden 2009).

WILCKE 1989

C. WILCKE, Die Emar-Version von „Dattelpalme und Tamariske“. Ein Rekonstruktionsversuch, Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie 79, 1989, 161–190.

WILLEITNER 1996

J. WILLEITNER, Rätselhafter Gottkönig. Ein Statuenfund in Giza wirft ein neues Licht auf die Vergöttlichung Ramses’ II., AW 27/5, 1996, 359–364.

WIMMER 2000

ST. WIMMER, Ancient Egyptian Love Songs. Papyrus Harris 500. New Insights into an Old Problem, in: K. MODRAS (ed.), *The Art of Love Lyrics. In Memory of Bernard Couroyer, OP and Hans Jacob Polotsky. First Egyptologists in Jerusalem, CRB 49 (Paris 2000)*, 25–33.

WINAND 1986

J. WINAND, Champ sémantique et structure en Égypte ancienne. Les verbes exprimant la vision, *SAK 13*, 1986, 294–314.

WINKLER 1840

E. WINKLER, *Vollständiges Real-Lexikon der medicinisch-pharmaceutischen Naturgeschichte und Rohwaarenkunde I (Leipzig 1840)*.

WÖLFEL 1983

K. WÖLFEL, Die Kostbarkeiten der Geliebten. Über Pretiosenmotivik in der Liebeslyrik des 17. Jahrhunderts, in: R. KROHN (Hg.), *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland (München 1983)*, 209–231.

ZANDEE 1992

J. ZANDEE, Der Amunhymnus des Papyrus Leiden I 344, verso I, *Collections of the National Museum of Antiquities at Leiden 7 (Leiden 1992)*.

ZEIDLER 1996

J. ZEIDLER, Ein neuer Vorschlag zur ägyptischen Metrik, Vortrag auf der SÄK 1996 am 14.07.1996 in Würzburg.

ZIMMERN 1918

H. ZIMMERN, Der Schenkenliebeszauber Berl. VAG 9728 (Assur) = Lond. K. 3464 + Par. N. 3554 (Nineve), *ZA 32*, 1918, 164–184.

ZONHOVEN 1980

L. ZONHOVEN, A Possible Solution for the Word *srgḥ* (P. Ch.Beatty I, ro, 16,11), *GM 38*, 1980, 85–87.

D Anhang

1 Quellen

Quelle	Liednr. hier verwendet	Datierung	Herkunftsort	Anzahl der LL	Bemerkungen
Gesicherte Quellen					
pCB I	L1–L17	20. Dyn.	DeM	17 (rt. XVI.9–XVII.13; vs. C I.1–V.2; vs. G I.1–II.5)	Verspunte (rt. XVI.9–XVII.13; vs. C I.1–V.2); weitere Texte: Erzählung vom „Streit zwischen Horus und Seth“ (rt. I.1–XVI.8); fragmentarischer Hymnus (vs. A, 1–9) ¹¹⁶¹ ; Hymnus auf Ramses V. (vs. B 1–33); Notizen ¹¹⁶² (vs. D 1–4; E 1–3; F 1–3; vs. H 1–3)
pH 500	L18–L38	19. Dyn.	Theben	21 ¹¹⁶³ (rt. I.1–VI.2; rt. VII.3–VIII.12)	Weitere Texte: Harfnerlied des Antef (rt. VI.2–VII.3); Erzählung von der „Einnahme von Joppe“ (vs. I.1–III.14); „Prinzenmärchen“ (vs. IV.1–VIII.14)
pT Cat. 1966	L39–L42	20. Dyn.	DeM (?)	3 (rt. I.1–II.15) + mehrere Fragmente	Verspunte; weitere Texte: Aktennotizen (Notiz über Kupferverteilung (rt. II.15–16); Rechnung (vs. I.1); Gerichtsprotokolle (vs. I.2–II.20); Eid (vs. III); Weiteres auf den Fragmenten)
oÄMUL 1896	L43	19.-20. Dyn.	Theben	1	/
oB 1	L44	19.-20. Dyn.	Theben	1 (rt. 1–vs. 4)	Verspunte; Palimpsest; weitere Texte: Hymnus auf Amun-Re ¹¹⁶⁴ bzw. Ritualnotizen ¹¹⁶⁵ (vs. 4–10); Parallele auf oTurin CG 57367, rt. 1–3.

¹¹⁶¹ Nach VERHOEVEN 1996, 352 entweder ein Hymnus auf Chons oder auf den jungen König.

¹¹⁶² VERHOEVEN 1996, 361 f.; sieht darin Vermerke bzgl. der Übergabe dieser Papyrusrolle.

¹¹⁶³ LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 223 f. und MATHIEU 1996, 56–65 geben 22 Lieder an, indem sie L19 in zwei Lieder teilen. Im ersten Lied wird die Liebesverbundenheit mithilfe von Vergleichen beschrieben. Im zweiten Lied folgt der durch Vergleiche ausgedrückte Wunsch, dass der Geliebte schnell kommen möge. Aufgrund einer Zerstörung an der fraglichen Stelle ist eine dortige Trennung durch das sonst gebrauchte *grh*-Zeichen seitens des Schreibers fragwürdig. L24 zeigt, dass der von MATHIEU rekonstruierte *hnr*-Anfang des zweiten Textes auch innerhalb eines Textes auftreten kann. Nimmt man nur einen Text an, so ergibt sich eine Gesamtanzahl von 21 Texten auf diesem Papyrus, die wie andere Liebesliedkompositionen auf ein Vielfaches von Sieben verweist. 21 Lieder nehmen auch FOX 1985, 7–29; KITCHEN 1999, 355 und POPKO, in: TLA an.

¹¹⁶⁴ MATHIEU 1996, 120 f., n. 398.

¹¹⁶⁵ QUACK 2015, 72.

oBTdK 734	L45	20. Dyn. (?)	Tal der Kö- nige; Arbeiter- hütte	min. 1	/
oC CG 25218 + oDeM 1266	L46–L59	19. Dyn.	DeM	14 ¹¹⁶⁶	/
oC CG 25761	L60–L61	19. Dyn.	DeM	2 ¹¹⁶⁷	Palimpsest; ursprünglich „Lehre eines Mannes für seinen Sohn“
oDeM 1078	L62–L65	19.–20. Dyn.	DeM	4 ¹¹⁶⁸	Verspunte
oDeM 1079	L66	19.–20. Dyn.	DeM	1?	/
oDeM 1635 + oT CG 57319	L67	19.–20. Dyn.	DeM	1	Verspunte
oDeM 1636	L68	19.–20. Dyn.	DeM	1	/
oG 186	L69	20. Dyn.	Theben (An- kauf)	1 (rt. 6–10)	weitere Texte: Verwaltungstext (rt. 1–5)
oG 304	L70	19.–20. Dyn.	Theben	1 (rt. 1–7)	weitere Texte: Hymnus auf Amun (rt. 7–vs.15); Recto ist ein Palimpsest

¹¹⁶⁶ LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 224 und MATHIEU 1996, 97–102 geben 13 an, wobei sie L58 und L59 als ein Lied ansetzen. Da die Zahl 7 für diese Liederzusammenstellung von Bedeutung ist, ist die Annahme von zwei Liederzyklen mit jeweils sieben Liedern durchaus sinnvoll. So wurde dies bereits von FOX 1985, 31–39 sowie KITCHEN 1999, 389 f. gesehen. Aufgrund der starken Zerstörung bleibt die genaue Liedanzahl jedoch unsicher.

¹¹⁶⁷ LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 225 bemerken, dass L60 kein Liebeslied sein muss, weil es inhaltlich nichts dazu klassifiziert.

¹¹⁶⁸ Die Unterteilung der Texte auf dem Recto und dem Verso dieses Ostrakons wurde in der Literatur verschieden durchgeführt. Zum einen wurden die Texte auf dem Recto und dem Verso je als ein Lied angesehen (HERMANN 1955, 8; SCHOTT 1950, 68 und FOX 1981, 79 f.). Zum anderen ging auch MATHIEU 1996, 117 von zwei Liedern aus, trennte die beiden Liebeslieder aber erst mit dem Beginn von *wrš=j* auf dem Verso. Daneben wurden beide vorgeschlagenen Liedtrennungen angenommen, wodurch sich drei Lieder ergeben würden (KITCHEN 1999, 397 und POPKO, in: TLA).

Hier werden aus inhaltlichen und formalen Gründen vier Lieder angesetzt, wobei sich zwei Lieder jeweils auf dem Recto und auf dem Verso befinden. In rt. 2 ist fraglich, ob das Zeilenende zerstört ist, da der Satz vollständig sein könnte. Wäre an dieser Stelle keine Lücke anzunehmen, so hat der Schreiber das neue Lied einfach in einer neuen Zeile beginnen lassen. Während das erste Lied das momentane Zusammensein und die bevorstehende Trennung thematisiert, ist die jetzige Trennung Thema des zweiten Liedes. Auf dem Verso trennt die Phrase *wrš=j* die beiden Lieder.

oG 339	L71–L73	19.–20. Dyn.	Theben	3 ¹¹⁶⁹	Verspunte
oN 12	L74	19.–20. Dyn.	Theben	1 (1–5)	weitere Texte: Gebet (5–7)
oT CG 57367	L75	19.–20. Dyn.	DeM	1 (rt. 1–3)	weitere Texte: ungewisser Text (rt. 4–11)
Unsichere Quellen					
pA II, vs.	L76	19. Dyn.	Saqqara	1	/
pDeM 43	L77	19.–20. Dyn.	DeM	unbekannt	Verspunte; Palimpsest des Verso ¹¹⁷⁰
oBTdK780	L78	19.–20. Dyn.	Tal der Kö- nige; Arbeits- hütte	1(?)	Schülerhandschrift; Patina auf dem Verso; lediglich rote Linien auf dem Verso zu erkennen
oDeM 1646	L79–L80	19.–20. Dyn.	DeM	unbekannt ¹¹⁷¹	/
oDeM 1647	L81–L82	19.–20. Dyn.	DeM	2	/
oDeM 1648 ¹¹⁷²	L83–L84	19.–20. Dyn.	DeM	min. 2? ¹¹⁷³	/

¹¹⁶⁹ Die Aufteilung des sehr fragmentarischen Textes wird unterschiedlich vorgenommen. MATHIEU 1996, 115 f. und LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 225 geben vier Lieder an. Sie trennen L73 noch einmal, indem sie *t3y=k mrwt 3bh.tj* „deine Liebe ist verbunden“ ergänzen, das in L19 und L46 als Liedanfang auftritt. Diese Ergänzung ist jedoch nicht über jeden Zweifel erhaben. KITCHEN 1999, 401 erkennt nur zwei Lieder (L71 und L72–L73 stimmt). Die hier vorgenommene Trennung von L72 und L73 hat inhaltliche Gründe. Es wird angenommen, dass sich die *sn.t* in L72 in der Nähe ihres Geliebten befindet, während in L73 Trennung herrscht, weshalb sie ihn als Fisch- und Vogelfängerin ruft.

¹¹⁷⁰ S. den Kommentar von POPKO, in: TLA zum Verso dieses Papyrus.

¹¹⁷¹ Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands ist sowohl die Anordnung der Fragmente als auch die genaue Anzahl der Lieder unbekannt. Ein *grh*-Zeichen ist erhalten, sodass mindestens zwei Lieder angenommen werden können. Die von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 136–137; 153–154; 169–170; 181–182; 216–217; 227 angenommene Anzahl von vier Liedern ist rein spekulativ.

¹¹⁷² Nach POSENER 1980, 93, n. 1 stammt oDeM 1652 vom selben Gefäß.

¹¹⁷³ Aufgrund der starken Textzerstörung ist vollkommen unklar, wie die Anordnung der Fragmente ist und wie viele Lieder einst auf dem Ostrakon standen. Das erhaltene Pausenzeichen zeigt, dass mindestens zwei Lieder angenommen werden können. LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 227 gehen von drei aus.

oDeM 1650	L85–L89	19.–20. Dyn.	DeM	min. 5 ¹¹⁷⁴	/
oDeM 1651	L90–L91	19.–20. Dyn.	DeM	2	/
oDeM 1652	L92–L94	19.–20. Dyn.	DeM	3 ¹¹⁷⁵	/
oDeM 1653	L95	19.–20. Dyn.	DeM	1	/
oDeM 1716	L96	19.–20. Dyn.	DeM	1 (?)	Verspunte
oDeM 1733	L97	19.–20. Dyn.	DeM	1 (?)	/
oM 86	L98	19.–20. Dyn.	DeM (?)	1 (?)	/
oP NpM P 3827	L99–L100	19.–20. Dyn.	DeM (?)	2 (?)	Verspunte

¹¹⁷⁴ Die Aufteilung der Lieder ist aufgrund der fragmentarischen Erhaltung unsicher. Nach Ansicht von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 215 f. handelt es sich um mindestens vier Lieder. Dabei fassen sie L85 und L86 zu einem Lied zusammen. Für zwei Lieder spricht das zweimal auftretende Verb *gmi*, das in L87 und L88 als liedeinleitende Phrase *gmi.n=j sn.t* verwendet wird (s. auch L15, L44, L69 und L71). Da dem Verb beide Male eine Zerstörung folgt, ist die Ergänzung allerdings nicht über jeden Zweifel erhaben. Während *gmi=j.sn* lediglich einmal auch innerhalb eines Textes vorkommt (L31), tritt *gmi* in Verbindung mit einem anderen Objekt öfter im Textverlauf auf. Auch das fehlende Pausenzeichen vor dem zweiten *gmi*, wie es in L87 und L88 vorkommt (L3, L6, L17, L29, L32 und L49), macht den Eindruck eines Liedes. Der Inhalt von L85 und L86 scheint jedoch verschieden zu sein, sodass eine Zweiteilung wiederum wahrscheinlich ist. Das erste Lied scheint eine Beschreibung der Geliebten zu enthalten, während im zweiten der Gott Geb zur Erlangung der Gunst der geliebten Person einbezogen wird. Diese Trennung wurde auch von KITCHEN 1999, 408 f. vorgenommen. L85–L87 bilden m. E. mindestens drei Strophen auf dem Recto der beiden Fragmente. L88 beginnt auf dem Recto des Fragments 2 und endet auf dem Verso desselben. Wie die Faksimiles bei POSENER 1934, pls. 72 f. zeigen, wurden die Fragmente zur Beschriftung des Versos horizontal gedreht. Die Erwähnung von *htb ht* „Holz fällen“ auf dem Recto und *knkn n3 wd3.w* „grüne Äste zerkleinern“ auf dem Verso lassen ein einheitliches Lied vermuten. Die angedeutete landschaftliche Umgebung trennt dieses Lied vom nächsten, das sich auf dem Verso von Fragment 1 befindet. S. eine andere Aufteilung bei LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 216. Sie lassen L88 auf dem Recto enden und sehen den Versotext beider Fragmente als ein Lied.

¹¹⁷⁵ Die genaue Liedanzahl ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustands ungewiss. L93 wird vom Lied zuvor durch ein Pausenzeichen getrennt. L94 befindet sich auf einem anderen Fragment und wird der besseren Übersicht halber als neues Lied aufgeführt.

2 Liebesauffassung in Abhängigkeit vom Handlungsort

Handlungs- ort Merkmale	urbaner Bereich	Natur
Liednummer ¹¹⁷⁶	L2, L3, L4, L6, L7, L11, L12, L16, L17, L18, L22, L23, L24, L30, L31, L32, L52, L53, L54, L55, L56, L69, L43, L83, L86 = 25 ¹¹⁷⁷	L10, L13, L15, L20, L21, L25, L26, L27, L28, L34, L35, L36, L37?, L38?, L40, L41, L42, L48, L49, L64, L66?, L67, L73, L74 = 24
Bezeichnung der/s <i>sn.t/sn</i>		
<i>hn.wt</i> „Herrin“	L86, L69 = 2	L41, L64 = 2
<i>p3y=j/=st hnms</i> „mein/ihr Freund“	/	L10, L40 (hier: <i>hnms=st</i>), L42 = 3
<i>mry.t</i> „die Geliebte“	/	L40, L41, L49 = 3
Diverses	- <i>ms n p3 (j)m(.j)-r(3) njw.t</i> / „Sohn des Bürgermeisters“ /“ (L17) - [<i>p3</i>]y=j ʕ3 „mein Großer“ (L30)	- <i>p3y=j t3 n wnš</i> „mein junger Schakal“ (L21) - <i>špsw.t (n.jt) nb t3.wj</i> „Edelfrau des Herrn der beiden Län- der“ (L25) - <i>p3y=j ntr p3y=j sšnj</i> „mein Gott, mein Lotos“ (L48)
Sinneswahrnehmung		
<i>gmi</i> „finden“	L3, L6, 2xL17, L31, L32, L51, L69, L43, L86 = 10 (9L)	L15, L41, L49 = 3
<i>nw</i> „blicken“ <i>gg</i> „staunend blicken“ <i>gmh</i> „erblicken“	1/1/3: L56/L32/2xL6 = 4 (3L) ¹¹⁷⁸	/

¹¹⁷⁶ Die nicht aufgeführten Lieder konnten aufgrund ihres Erhaltungszustandes oder aufgrund der fehlenden Angabe des Handlungsortes nicht zugeordnet werden.

¹¹⁷⁷ In L3, L4 und L22 will sich das liebende lyrische Ich in einen urbanen Bereich begeben, um dort mit der geliebten Person zu agieren.

¹¹⁷⁸ Die erste Zahl gibt an, wie oft das Lexem genannt wird. Die in Klammer befindliche Zahl zeigt, in wie vielen unterschiedlichen Liedern darauf Bezug genommen wird.

<i>m33/ptr</i> „sehen“ ¹¹⁷⁹	7/2: 2xL2, L3, L6, L7, L55, L56/L7, L23 = 9 (7L)	4+[1]/10: L34, 2xL42, [L47], L49/2xL10, 2xL25, L34, 2xL35, 2xL40, L48 = 15 (8L)
<i>hpt/knj</i> „umarmen“; „Umarmung“	3/1: L2, L7, L18/L11 = 4	0/2: L34, L38? = 2
<i>gmgm</i> „betasten“	L18 = 1	L36 = 1
<i>g3b.t hr g3b.t</i> „Arm auf Arm“ <i>dr.t m-dj dr.t</i> „Hand in Hand“	1/1: L31 = 2	0/1: 0/L35 = 1
<i>sn</i> „küssen“	L6 (+ ^c m), L52 = 2	L10 (<i>snn</i> ^c =k) = 1
Reden ¹¹⁸⁰	<i>sn.t</i> an <i>sn</i> : L11, L16, L17 = 3 <i>sn.t</i> + <i>sn</i> : L31 = 1 <i>sn.t</i> + ihr Herz: L4, L30 = 2 <i>sn/sn.t</i> + Dritte: L2, L3, L4, L7, L22, L31, L32, L52 = 8 = 14 (12L)	<i>sn.t</i> an <i>sn</i> : L26 = 1 <i>sn</i> an <i>sn.t</i> : L42 = 1 <i>sn.t</i> + <i>sn</i> : L64 = 1 <i>sn.t</i> + ihr Herz: L66? = 1 <i>sn.t</i> und Dritte: L21, L27 = 2 = 6
<i>hrw</i> „Stimme“	L2, L24, L31 = 3	L26, L27, L35, L66?, L73 = 5
<i>sdm</i> „hören“	L24, L32 = 2	L21, L26, 2xL35, L42, L73 = 6 (4L)
Verben der Lautäuße- rung (<i>mdwj</i> ; <i>wšb</i> ; <i>wšs</i> ; <i>smj</i> ; <i>swnwn</i> ; <i>sgb</i> ; <i>sbh</i> ; <i>wdj r3</i>), <i>gr</i> „schweigen“	L7, L16, L31 = 3	L26, L27, 2xL40, L41, 3xL42 = 8 (5L)

¹¹⁷⁹ S. Abb. 5: Objekte der visuellen Wahrnehmung von *m33* und *ptr*.

¹¹⁸⁰ S. Anh. 4: Interaktionspartner und Inhalte der textinternen Reden.

Diverses (<i>mdw.t</i> ; <i>ḥs.t</i> ; <i>ḥsy.w</i>)	L11, L83, L86 = 3	/
Jubel	2xL2, L54 = 3 (2L)	L36, L38?, L66? = 3
Öle/Salben/Harze	<i>b3k</i> „Behenöl“ (L54), <i>tjšps</i> „Kampferöl“ (L52) = 2	<i>b3k</i> „Behenöl“ (L40), <i>sgnn</i> „Salbe“ (L40), <i>ḳmy</i> -Öl (L25, L40), <i>ḳmy.t</i> -Harz (L26), <i>tjšps</i> „Kampferöl“ (L48), <i>ʿnt.jw</i> „Öl der Myrrhe“ (2xL26) = 8 (4L)
<i>ršrš</i> „sich freuen“ <i>ršw</i> „sich freuen“ <i>rš.wt</i> „Freude“ <i>ḥntš</i> „sich erfreuen“	0/3/1/2: 0/L2, L6, L56/L54/L6, L52 = 6 (5L)	1/0/1/0: L42/0/L35/0 = 2
<i>stj</i> „Duft“ <i>ḥnm</i> „Geruch“	2/1: L51, L12/L12 = 3 (2L)	2/0: L35, L26/0 = 2
<i>wrḥ</i> „salben“ <i>thb</i> „befeuchten“	L4 = 1	L40 = 1
<i>sšnj/nḥm.t</i> „Lotos- knospe“ <i>rrm.t</i> -Pflanze und - Früchte	L22/L22/L22 = 3 (1L)	L40, L48/L20, L40 = 4 (3L)
andere Pflanzen	L53, L86 = 1	L20, L26, L34, L35, 2xL42, [L66] = 7 (5L)
Schilfrohr	L17, L2x22, L69 = 4 (3L)	L40, L48 = 2
<i>mrw.t</i>-Konzept		
<i>mrw.t</i> als Gefühl	L2, L3, L4, L6, L30 = 5	L21, L26, L27, L28, L40, L41, L42, L49 = 8
<i>mrw.t</i> Anziehungskraft	L4, L32, L55 = 3	L10, L27, L34, 2xL49 = 5 (4L)
<i>jtj</i> „ergreifen“ <i>jt3</i> „nehmen“	3/2: L2, L3, L6/L55, L43 = 5	2/0: L25, L26 = 2

<i>jb/h3.tj</i>	20/4: 3xL2, 2xL3, 2xL4, 4+[1]xL6, 2xL7, L18, 3xL30; 2xL32/L4, 2xL31, L55 = 24 (10L)	12/4: L21, 3xL26, L28, 3xL34, L35, L37?, L49, L66?/2xL25, L28, L49 = 16 (9L)
Krankheit (<i>mr; h3y.t</i>)	L2, L7, L23 = 3	L34, L74 = 2
Konzept des hrw nfr		
<i>sd3/sd3.y-hr</i> „sich vergnügen“	0/1: L18 = 1	3/0: L35, L40, L41 = 3
<i>swtw</i> „sich ergehen; rei- sen; lustwandern“	L31 = 1	L35, L42 = 2
<i>ndm/bnj</i> „angenehm (sein); süß (sein)“	L31 = 1	2xL35, L40, L48, L66? = 5 (4L)
<i>th</i> „Rauschtrank“ <i>th.t</i> „Trunkenheit“ <i>thj</i> „trunken sein; sich betrinken“	L12 = 1	L20, L21, L40, 2xL42, L64, L66? = 7 (6L)
<i>swr</i> „trinken“	/	L35, 2xL41, L42 = 4 (3L)
Bier	L11, L52 = 2	L15, L40, L42 = 3
Zeitdimension		
<i>hrw</i> „Tag“ <i>hrw nfr</i> „schöner Tag“ <i>wrš</i> „Tag verbringen; verweilen“	4/0/0: 2xL3, 2xL7, L18, L55 = 6 (4L)	8/1/2: 2xL27, L38?, L40, 4xL42/L40/L15, L67 = 11 (6L)
<i>grh</i> „Nacht“	L6, L11, L16, L17, L22, L30 = 6	L74 = 1
<i>h^c.w</i> „Lebenszeit“ <i>nhh</i> „Ewigkeit“ <i>r^c nb/m-mn.t/tnw hrw</i> „täglich“	2/0/0/0/1: L12, L56/0/0/0/L55 = 3	0/1/1/0/0: 0/L34/L74/0/0 = 2
<i>hn^c/m-dj</i>	6/2: L3, L6, L17, L18, L31, L83/L23, L31	9/3: L10, 2xL26, L34, L40, L42, L48, 2xL74/2x25, L35

	= <i>sn hn^c sn.t</i> : 4 (3L) (L17, L18, L31)	= <i>sn hn^c sn.t</i> : 10 (8L) (alle außer L10)
Dynamik ¹¹⁸¹		
<i>sn</i>	L3, L16, L17, L18, L31, L32 = 6	L40, L49, L74 = 3
<i>sn.t</i>	L6, L16, L31 = 3	L25, L26, L37? = 3
Soll ausgehen vom <i>sn</i>	L2, L4, L11, L12 = 4	L10, L25, L26, L37? = 4
Soll ausgehen von der <i>sn.t</i>	L4, L7, L23 = 3	/

¹¹⁸¹ Ein ähnliches Schema wurde bereits von MATHIEU 1996, 157 angelegt. In Einzelheiten wurden jedoch Veränderungen und Ergänzungen vorgenommen. So wurden die Lieder hier nach ihrem Handlungsort geordnet. Da in dieser Liste das dynamische Verhalten der Liebenden untereinander dargestellt werden soll, wurden auch die Lieder hinzugefügt, in denen sich die Liebenden voneinander wegbewegen (L16, L18, L62). Zudem bildet das Wort *swtwt* „sich ergehen; reisen“ eine Bewegungsart, sodass L31 zugefügt wurde. L40 und L25 wurden von MATHIEU vergessen, aufzulisten, obwohl hier der Geliebte zum einen kommt (*pri*) und zum anderen das Sehen des Eintretens des *sn* gewünscht wird. In L37 wird nicht nur der Wunsch nach dem Herbeieilen des Geliebten geäußert, sondern das Kommen der *sn.t* (*jwi=j*) ersehnt. Ferner wurde L3 in diese Liste eingefügt, da hier der Geleibte auf dem Weg zum Mädchen ist. Allerdings wird seine Bewegung durch Mehy gestoppt. Eine letzte Änderung wurde für L32 vorgenommen. Nicht der Wunsch nach dem Ankommen des *sn* wird dargestellt, sondern die anfängliche Sicherheit der Frau, dass ihr Geliebter zu ihr kommen wird. Insgesamt kommt es durch diese Veränderungen zu keiner großen Verschiebung der von MATHIEU gemachten Beobachtungen zur Dynamik der Liebenden.

3 Verwendung von *mrw.t*

Liebe als Gefühl		Liebe als beeinflussende Kraft			
<i>mrw.t</i> + Suffix <i>mrw.t=j/k/f/st</i>		Possessivartikel + <i>mrw.t</i> <i>t3y=k/st mrw.t{=j}</i>	<i>mrw.t</i> + indirekter Genitiv <i>mrw.t n.t sn/sn.t</i>		
L2	<i>jtt-wj mrw.t=f /</i> „Die Liebe zu ihm hat mich ergriffen. /“	L27	<i>t3y=k-mrw.t{=j} (hr)-shtht=j</i> „Deine Liebe treibt mich zurück.“	L10	<i>j:jri=k-spr r-t3y=st-rwrw.t r-snn ^c=k r-sp-4</i> <i>jw=k-m-s3-mrw.t n-sn.t</i> „Du gelangst zu ihrer Höhle, um deine Hand viermal zu küssen, indem du hinter der Liebe der Geliebten (her) bist.“
L4	<i>jfd-sw jb=j 3s / dr-sh3=j-mrw.t=k /</i> „Eilends rast es, mein Herz, / sooft ich an die Liebe zu dir denke. /“	L29	[...] <i>n-t3y=k-mrw.t{=j}</i> „[...] wegen deiner Liebe {zu mir}.“	L32	<i>di=j-t3-mrw.t n-sn m-hr.t=j-w^ci{=j}.kwj</i> <i>hr<=j>-n.tj-n=f</i> „Ich erlegte (mir) die Liebe des Liebsten als meinen einzigen Wunsch auf.“
L5	<i>mk-jy-<n>=st mry.w {/} m-ksy.w / n-^c3.w-mrw.t=st /</i> „Schau, die Liebenden kommen zu ihr {/} in Verbeugung, / wegen der Größe der Liebe zu ihr. /“	L34	<i>jw=j-hnj.kwj-n=k n-m33-t3y=k-mrw.t{=j} r(m)t{.w}-^c3 n{.t}-jb=j</i> „nachdem ich an dich herangetreten bin, um deine Liebe zu sehen. Oh mein großer Herzensmensch.“	L49	<i>mrw.t n-sn.t hr-tf3 {hr}-rwj3j(.t)</i> „Die Liebe der Liebsten war auf jener Seite!“
L6	<i>mrw.t=f hr-jti.t-jb /²</i> „Die Liebe zu ihm ergriff das Herz / ² “	L45	<i>njm-jri.t-{w3i}-<w3.t> hr-mh3 n-jb{=k}=j wpw-t3y=k-mrw.t</i> „Was ist in der Lage, mir gewogen zu sein außer deiner Liebe?“	L70	<i>mr(w.t) (n)-sn.t m-t3 [...]</i> „Die Liebe der Liebsten ist in [...]“
L19	<i>mrw.t=k-3bh.tj m-h.t=j</i> „Die Liebe zu dir ist mit meinem Leib verbunden“	L47	<i>t3y=k-mrw.t-3b[h.tj m-h.t=j]</i> „Deine Liebe ist mit meinem Leib verbunden“		
L19	<i>jw-di-t3-p.t mrw.t=st</i> „nachdem der Himmel die Liebe zu ihm/ihr gegeben hat“	L49	<i>m-t3y=st-mrw.t{=j}-j:dd rd=j</i> „Ihre Liebe ist es, was mich gedeihen lässt.“		
L26	<i>sn mry.t=j jb=j m-s3{=j}-mrw.t=k-{tw}</i> „Oh Liebster, mein Geliebter, mein Herz ist hinter der Liebe zu dir her.“	L55	<i>jw=j-hr-m33 t3y=st-mrw.t{=j}</i> <i>r-tnw-hrw</i> „indem ich ihre Liebe jeden Tag sehen würde“		

L27	$(j)ti\{.t\}-(w)j\ mrw.t=k$ „Die Liebe zu dir hat mich ergriffen.“	L63	$m-t3y=st-mr[w.t]-hrp-<wj> /$ „Ihre Liebe ist es, die mich leitet. /“
L28	$jw=j-hr-msbb\ hr-mrw.t=j\ w^ci.kwj$ „während ich mich meiner Liebe ein- sam zuwende“		
L30	$phr-n=k\ mrw.t=k$ „Die Liebe zu dir möge sich dir zuwenden.“		
L33	$jb=j\ (hr)-sh3-mrw.t=k$ „Mein Herz gedachte der Liebe zu dir.“		
L46	$[...] mrw.t=k\ m-hrw.w\ grh.w\ wnw.wt$ „[...] die Liebe zu dir tage-, nächte- und, stundenlang“		
Possessivartikel + Infinitiv von mrj + Suffix			
L21	$bw-n^ci\{=j\}-jb=j\ n-p3y=k-mri.t=j$ „Nicht mitleidig ist mein Herz damit, dass du mich liebst.“		
L70	$^cm=w-p3y=j-mrw.t[=st]$ „Sie sollen von meiner Liebe zu ihr er- fahren.“		
Diverses		Diverses	
L3	$gmi\{.w\}=j-\{mhj\}-<Mhy>\ hr-htrj\ hr-w3.t / hn^c-n3y=f-mry.w /$ „Auf dem Weg begegne ich Mehy auf dem Pferdegespann / zusammen mit sei- nen Liebenden. /“	L4	$s.t-th.tj\ m-mry(.t)/$ „Die Frau ist durch Liebe falsch handelnd. /“
L40	$jry.tw-sb3.yt\ n-mry.tj(t) /$ „(damit) der Liebsten eine Lehre erteilt wird /“	L37	$[...]=st\ ns\ n-mrw.t\ [...]$ „[...] der Liebe [...]“
L41	$\{t3-mry.tj(t)\}-<p3-mry>$ „Oh Liebster!“		

L42	<i>di=st-hnw=s n-mry.tj(t) /</i> „Sie ließ es (= Mädchen) zur Geliebten eilen. /“	
L49	<i>jw=j-hr-m33 t3-mr.y(t)-jb=j</i> „Ich sah die Geliebte meines Herzens.“	

4 Interaktionspartner und Inhalte der textinternen Reden

wer spricht zu wem	<i>sn.t</i>	<i>sn</i>	Dritte
<i>sn</i>	<ul style="list-style-type: none"> – <i>jmi-wj m-knj.w=k</i> „Nimm mich in deine Arme“ (L11, <i>dd n</i>) – <i>wh^c=k nfr</i> „Du mögest gut heimkehren!“ (L16, <i>dd n</i>) – <i>hw.t-tni(t) </> n(j)-{/}-msi n(j)-p3-(j)m(j)-r(3)-njw.t</i> „Das ausgezeichnete Haus des Sohnes des Vorstehers der Stadt (ist es).“ (L17, <i>dd n</i>) – <i>m33-jri.wt</i> „Siehe das, was getan wurde!“ (L26, <i>dd n</i>) 	<p><i>sn</i> spricht mit (<i>dd jrm</i>) seinem Herz: <i>m-s3=st-{n=j} knj.w=st</i> „(Sei) hinter ihr! Umarme sie!“ (L14)</p>	<ul style="list-style-type: none"> – <i>mk-{sw}-<st></i> „Schau, sie (ist hier)!“ (L7, <i>dd n</i>) Menket spricht zum (<i>dd n</i>) <i>sn</i>: <i>jmm-pk3(t) r-jm.wtj-h^c.wt=st m-nm^cw-n=s m-sšr-nswt s3w-tw-hd.t-shkr.w(t)</i> „Gib Leinenstoff zwischen ihre Glieder und beziehe (es) (= das Bett) für sie mit Königsleinen. Achte auf den dekorativen weißen Stoff.“ (L52) Diverses: – <i>dr-dd<.w> jh-mk-{sw}-<st> / sooft</i> gesagt wurde: „Auf! Schau, sie (ist hier)!“ (L5)
<i>sn.t</i>	<ul style="list-style-type: none"> – <i>m-jri-^ch^c (r)-ph=j-hnw<=f></i> „Halte nicht an, damit ich seinen Wohnort erreiche!“ (L4, <i>hr n</i>, Herz der <i>sn.t</i> an <i>sn.t</i>) – <i>m-h.t{=k}<=j></i> „(Bleib) in meinem Leib!“ (L30, <i>dd n</i>, <i>sn.t</i> an das eigene Herz) – (L66 - Rede ist nicht erhalten) 	<ul style="list-style-type: none"> – <i>jw=[st]-[...]</i> <i>hr-šms j:dd.t=f</i> „Sie [...] folgt sein Gesagtes.“ (L42) 	<ul style="list-style-type: none"> – <i>^cd3{.t}=f-wj</i> „Er hat mich betrogen!“ (L32, <i>dd n</i>) – <i>nfr{.t}-mw.t m-hn=j m-{nfj}-<nf> / j:h3^c-m33{=st}<=f></i> Gut ist die Mutter darin, mir unge-rechterweise anzuordnen: „Lasse ab, ihn zu sehen!“ (L2) – <i>sdm n3y=sn-shr.w r-h3^c-p3-3bw=j</i> Ratschläge hören, abzulassen von dem, was/den ich wünsche. (L21) – <i>sw-hr-dd-p3-t3-hd(.w)</i> Sie (= die Schwalbe) sagt: „Das Land ist hell geworden!“ (L31)
	<p><i>sn.t</i> und <i>sn</i> sagen zueinander (<i>dd=n</i>):</p> <ul style="list-style-type: none"> – <i>nn-jw=j-r-w3i(t)=j jw-dr.t=j m-dj-dr.t{=j}<=t></i> „Ich werde mich nicht entfernen, während meine Hand in deiner Hand ist!“ (L31) – ([L64] - Rede ist nicht erhalten) 		

Dritte	– <i>bw-grg<=j>-p^h3{.t} m-p3-hrw{=j}</i> „Nicht konnte ich die Vogelfalle heute aufstellen!“ (L27, k3 n, Mutter)	– <i>mk-jw=j-n=k</i> „Schau, ich gehöre zu dir!“ (L3, k3 n, Mehy)
Gottheit		<i>jmi-n=j sn.t m-p3-grh</i> „Gib mir die Liebste in der Nacht!“ (L22, <i>dd n Pth</i> , sprechen an Ptah)
Unbekannt		<i>hr-dd=j r-tnw [...]</i> so sage ich jedes Mal [...] (L46 – Kontext ist zerstört) – <i>s.t-th.tj m-mry(.t)</i> / „Die Frau ist durch Liebe falsch handelnd.“ (L4, <i>dd r sn.t</i>)

5 Beschreibungen und Auswirkungen der sinnlichen Wahrnehmung

	Sehen	Hören	Riechen	Tasten
Leben	<i>ptr<=j>-st k3-snb<=j></i> / „Sehe ich sie, dann werde ich gesund.“ (L7)	<i>mdwi{.t}=st k3-rd=j</i> / „Redet sie, dann gedeihe ich.“ (L7)	<i>jw-jnk-j:jri{.t}-j^ci n3-b3k{3}</i> – ... – [<i>h</i>] ^c .w=j (<i>hr</i>)- <i>rnpj</i> „während ich derjenige bin, der das Moringabaumöl (aus)wäscht, ... Mein Leib würde sich verjüngen!“ (L54)	<i>hnm{=j}-fnd=k-w^ci.tj t3-n.tj-hr-s^cnh-jb=j</i> „Der Geruch deiner Nase (= Kuss) ist das, was mein Herz belebt.“ (L29)
	<i>wn=st-jr.t(j)=st rnp{tr}.y-h^c.t=j</i> / „Öffnet sie ihre beiden Augen, so verjüngt sich mein Leib.“ (L7)	<i>p3-dd-n=j mk-{sw}-<st> p3-n.tj-(hr)-s^cnh=j</i> / „Das Sagen zu mir: ‚Schau, sie (ist hier)!‘, ist das, was mich belebt.“ (L7)		
	<i>p^hr.t jr.t=f</i> „Heilmittel ist sein/Heilmittel seines Auges“ (L83)	<i>s^cnh=j n-sdm=f{=j}</i> „Wegen ihres (= Stimme) Hörens lebe ich.“ (L35)	... <i>dr-sdr<=j>-hn^c=k tsi.n=k-jb=j jw-g3s.y jw-wn=f m-h3.w(t){=j}</i> „... solange ich die Nacht mit dir zubringe. Du erhobst mein Herz, nachdem (es) traurig war, nachdem (es) in Krankheit war.“ (L34)	
	<i>p^hr.t jr.tj</i> „Heilmittel sind die Augen/Heilmittel der beiden Augen“ (L87)	[...]s.j.y <i>hrw=k j:dd rdw h^c.t=j</i> / „[...] deine Stimme, die meinen Leib fest sein lässt“ (L46)		... <i>jw-dr.t=k{=j} hr-dr.t=j h.t=j-sd3.tj</i>

				<p>„ ... während deine Hand auf meiner Hand ist. Mein Leib ist vergnügt. (L35)</p> <p><i>sky=j-h^c.t=j m-p3y=st-nfr.w</i> – ... – [h]^c.w=j (hr)-<i>rnpj</i> „Ich würde meinen Leib an ihrem nfr.w-Stoff abwischen ... Mein Leib würde sich verjüngen.“ (L54)</p>
Freude	<p><i>gmh=f-r=j ... / tw=j-w^c.kwj r-nhm / hntš.wj jb m-tħ.w / sn dr-m33=j- <tw> /</i> „Er blickte zu mir ... / Ich war alleine, um zu jubeln. / Oh, wie freute sich das Herz vor Freude, / Liebster, als ich dich sah. /“ (L6)</p>	<p><i>h^c{.wt}.kwj hntš.kwj wr.kwj / dr-dd<.w> jh-mk-{sw}-<st> /</i> „Ich war jubelnd, ich war erfreut, ich fühlte mich erhaben, / sooft gesagt wurde: „Auf! Schau, sie (ist hier)! /“ (L5)</p>		<p><i>jb=j m-rš.wt{=j} n-p3y=n-šmi.t n-sp</i> „Mein Herz ist in Freude wegen unseres gemeinsamen Gehens“ (= nämlich <i>dr.t hr dr.t</i>). (L35)</p>
	<p><i>n3y=t-k3m.w (hr)-ršrš{-w} [/] (hr)-d^cd{.w} n-p3-m33=j [/]</i> „Deine Gärtner freuen sich [/] (und) jauchzen bei meinem Anblick. [/]“ (L42)</p>		<p><i>jw-jnk-j:jri{.t}-j^ci n3-b3k{3}</i> – ... – [tw=j-m]-<i>rš.wt thh.wt</i> [...]</p> <p>„ ..., indem ich derjenige bin, der das Moringabaumöl (aus)-wäscht, ... Ich wäre in Freude und Jubel [...]“ (L54)</p>	<p><i>sky=j-h^c.t=j m-p3y=st-nfr.w</i> – ... – [tw=j-m]-<i>rš.wt thh.wt</i> [...]</p> <p>„Ich würde meinen Leib an ihrem nfr.w-Stoff abwischen, ... Ich wäre in Freude und Jubel [...]“ (L54)</p>
	<p><i>ršw{.t}-t3y=st-wn.t-hr j:jri.t=st-nw(3)-[jm=st]</i> „Erfreut ist ihr Spiegel, in den sie blickt.“ (L56)</p>		<p><i>sny<=j>-sw m-b3h-n3y=f-jr.w / – ... – / ršw{.t}=j n-p3y=sn-^cm /</i> „Ich will ihn in Gegenwart seiner Gefährten küssen. / ... / Ich würde mich wegen</p>	<p><i>ršw{.t}-hpt.y-st-nb{.t} /</i> „Erfreut ist jeder, der sie umarmt. /“ (L1)</p>
	<p><i>mj-n=j m33=j-nfr.w=k / ršw{.t}-jt mw.t / nhm-n=k r(m)t.w=j-nb.<w>{t} m-bw-w^c/ nhm=sn-n=k sn /</i> „Komm zu mir, damit ich deine Schönheit sehe / (und) damit Vater und Mutter sich freuen. / Alle meine Verwandten mögen dir zusammen</p>			

	zujubeln. / Sie mögen dir zujubeln, Liebster. /“ (L2)		ihres Wissens freuen. /“ (L6)	
Diver- ses	<i>j:jri{.t}=st-jni<.t>.tw<=j> m- jr.t=st /</i> „Mit ihrem Blick holt sie mich (heran). /“ (L13)	<i>bnj-sp.t(j)=st (hr)-mdwi.{w}t /</i> „Lieblich sind ihre redenden Lippen. /“ (L1)	<i>stj-b^ch dj{.t}-thw{.tj} /</i> „Ein überwältigender Ge- ruch (ist es), der betrunken sein lässt /“ (L12)	<i>jw=j-(hr)-hpt=st shri=st- dw.t-hr=j /</i> „Umarme ich sie, so vertreibt sie Böses von mir. /“ (L7)
	<i>gmi.n=j-sn m-t3y=f-hnk.yt{=j} h3.tj[=j]-[nd]m(.w) m-h3.w</i> „In seinem Schlafgemach fand ich den Liebsten. Mein Herz war im Übermaß froh.“ (L31)	<i>k3.sdm=j-hrw=st knd{.t}.tj hrd<.kwj> n-hr.yt=st</i> „Dann würde ich ihre Stimme hören, indem sie wütend ist (und) ich ein Kind wegen ihres Schreckens bin.“ (L24)	<i>jni.tj-stj=f m-Pwn.t ^cn.wt=f- mh(.w) m-kmy.t jb=j-r-r=k</i> „Sein Duft wurde aus Punt gebracht. Seine Nägel wa- ren mit Harz gefüllt. Mein Herz sehnt sich nach dir.“ (L26)	<i>šsp{=j}-n=k mnd.{t}<wj>=j b^chi{=j}-n=k (j)h.t=s{t}n</i> „Ergreife meine beiden Brüste. Ihre Sache wird für dich überfließen.“ (L18)
	<i>wbh{.t=j}<=k> n-jr(.tj)<=j>-{wj}</i> „Du warst strahlend hell für meine beiden Augen.“ (L34)	<i>šdh.w p3y=j-sdm{=j}-hrw=k</i> „šdh-Wein ist mein Hören deiner Stimme.“ (L35)		
	<i>jr-ptr.tw=j m-ptr-nb 3h-s(w)-n=j r- wnm{=j} r-swr{=j}</i> „Wenn ich angeschaut werde mit je- dem Blick, ist es nützlicher für mich als zu essen und zu trinken.“ (L35)			<i>3h-hrw n-hpt[=j] [...]</i> „Nützlich ist ein Tag des mich Umarmens [...]“ (L18)
	<i>jmi-wd.tw-n3y=t-hm.w r- h3.t=j [/]- ... - [/] thi.tj m-hpj-r=j /</i> <i>jw-bw-jri(.t)=tw-swr /</i> „Lass deine Diener vor mich bringen, [/] ... [/] (und) trunken beim Laufen zu mir, / (obwohl) man noch nichts ge- trunken hat. /“ (L42)			
	<i>... hsy.(t)-^c3(.t) p3-m33=k /</i> „... Eine große Gunst ist das Dich-An- blicken. /“ (L44)	<i>jr-n3-d(d).w-[pri] m-r3=st /</i> <i>stf n(j)-bj.t /</i> „Was die Worte angeht, die aus ihrem Mund kamen, / Honig- tropfen (sind sie). /“ (L42)		<i>p3-nfr p3-šmi.t r-sh.t n-p3-n.tj- mrr.t(w)=f</i> „Das Gute ist das Gehen aufs Feld für den, der geliebt wird.“ (L26)
<i>hrw-nfr p3y=j-ptr=k /</i>				

	<p>„Ein schöner Tag ist mein Dich-Sehen.“ (L44)</p> <p><i>k3-jry=st-n=j hsi-mw jw=j-hr-m33 t3-mr.y(t)-jb=j</i></p> <p>„Dann machte sie mir einen Wasserspruch. Ich sah die Geliebte meines Herzens mir gegenüber stehen.“ (L49)</p> <p><i>j3-mntst-jt3-jb=j {r}-m-dr-nw3=s-r=j kb</i></p> <p>„Oh, sie ist es, die mein Herz ergriffen hat, als sie zu mir blickte. Erfrischend (war es).“ (L70)</p>			
Krankheit	<p><i>jr-jry=j-3.t n-tm-m33[=st] [...] [jb]=j-(hr)-phr m-hnw h.t=j</i></p> <p>„Wenn ich einen Augenblick bringe, ohne sie zu sehen [...] Mein Herz wendet sich im Inneren meines Leibes um.“ (L58)</p>	<p><i>sn hr-st3h-jb=j m-hrw{.w}=f/dj=f-t3y{.tj-{n}-(w)j h3y.t/</i></p> <p>„Der Liebste verwirrt mein Herz mit seiner Stimme. / Er bewirkt, dass mich Krankheit ergreift.“ (L2)</p>		
	<p>... <i>bw-m33=j-sn.t / k^ck.n{=j}-h3y.t-jm=j /</i></p> <p>„... Nicht habe ich die Liebste gesehen. / Mich hat Krankheit völlig durchdrungen.“ (L7)</p>			<p><i>ndm{=j}-^c{.tt}-jm=f n(.j)-šdi-dr.t=k</i></p> <p>„Lieblich ist der Kanal in ihm, den deine Hand gegraben hat.“ (L35; ^c{.tt} = Vulva)</p>

6 Wortschatz syllabisch geschriebener Lexeme nichtägyptischer Provenienz

Bereich		Lexem ¹¹⁸²	Schreibweise
Machtinsignie		<i>šbd</i> „ <i>šbd-Stock</i> “ (L21, L40) (HOCH 1994, no. 397) ¹¹⁸³	<i>š3-bw-d.t/š3-bd.t</i>
		<i>bʕj</i> „ <i>Palmenrippen-Stock</i> “ (L21) ¹¹⁸⁴	<i>b3-ʕ3-y-.t</i>
		<i>srsr</i> „ <i>srsr-Stock</i> “ (L21)	<i>s3-rj-s3-rj</i>
Militär		<i>jsbr</i> „ <i>Peitsche</i> “ (L9) (HOCH 1994, no. 28; SCHNEIDER 2004, 18; BREYER 2010, 354)	<i>jsbw-jr3</i>
		<i>mhr</i> „ <i>Offizier</i> “ (L32) (HOCH 1994, no. 190)	<i>m-y-h3</i>
		<i>twhr</i> „ <i>Asiatischer Krieger</i> “ (L9) (SCHULMAN 1965, 22; ¹¹⁸⁵ BURCHARDT 1910, Nr. 1124)	<i>tw-h3-jr.t</i>
		<i>wrry.t</i> „ <i>Wagen</i> “ (L8) (BREYER 2004, 267; BREYER 2010, 356)	<i>wr-jr-y.t</i>
Natur	Fauna	<i>kr̥(?)</i> „ <i>junger Vogel?</i> “ (L20) (MEEKS 1997, 50 f.; HOCH 1994, nos. 450; 493)	<i>k3-r3-t3</i>
		<i>gw</i> „ <i>gw-Pferd</i> “ (L9) (MEEKS 1997, 53, no. 507; HOCH: Semitic Words, no. 507)	<i>g3-wj.w</i> ¹¹⁸⁶
		<i>mnrws</i> „ <i>Nest(?)</i> “ (L73) (HOCH 1994, no. 164; POPKO, in: TLA) ¹¹⁸⁷	<i>mʕ-n-jr-w3-sw.w</i>
	Flora	<i>prḥ</i> „ <i>aufblühen</i> “ (L22, L40, L57) (HOCH 1994, no. 151)	<i>pw-ršw</i> (aber auch: <i>prḥ</i>) ¹¹⁸⁸
		<i>mḥmḥ.t</i> „ <i>mḥmḥ.t-Pflanzen</i> “ (L34) (GERMER 1985, 29 f.) ¹¹⁸⁹	<i>m-h3-m-h3.wt</i>
		<i>kt</i> „ <i>Färberdiestel</i> “ (L57) (GERMER 1985, 173-175) ¹¹⁹⁰	<i>k3-t3</i>
		<i>tj.t</i> „ <i>Thymian</i> “ (L36) (CHARPENTIER 1981, 826–827, no. 1421 mit weiterer Literatur; BURCHARDT 1910, Nr. 1142)	<i>t3-j-tj</i>
		[...]rst „[...]rst-Pflanze“ (L77)	[...]jr3-s3-tj
		<i>srp.t</i> „ <i>Lotosblatt</i> “ (L22) (QUACK 2004, 140 mit weiterführender Literatur)	<i>sj-r3-p3.tj</i>
		<i>ḥrr.wt</i> „ <i>Pflanzen</i> “ (L35, L57; [L66], L70, L71, L77, L78) ¹¹⁹¹	<i>ḥ-rw-rw</i>
	<i>jrbb</i> „ <i>jrbb-Pflanzen</i> “ (L57) ¹¹⁹²	<i>ju-jr3-bb</i>	
	<i>rw.tj/rwrw.t</i> „ <i>Höhle</i> “ (L10, L11) ¹¹⁹³ (LESKO 1984, 66)	<i>rw-rʕ/ rw-rw-y.t</i>	

¹¹⁸² Die fett geschriebenen Begriffe sind *Hapaxlegomena*. Lediglich die Literatur wurde angegeben, in der die Herkunft des Wortes behandelt wird.

¹¹⁸³ Die exakte Bedeutung des Wortes ist nicht klar, doch kann es wie die ebenfalls genannten Palmenrippenstöcke mit dem Ort Syrien verbunden werden, in dessen Zusammenhang es erwähnt wird.

¹¹⁸⁴ Nicht nur in L21 wird der Stock dieser Pflanzenart mit Fremdvölkern in Verbindung gebracht. In pSallier I, VI.6 sind es die Nubier, die damit ausgerüstet sind.

¹¹⁸⁵ Obwohl die von ihm angeführte syllabische Schreibweise für ein Lehnwort nicht immer ein Indiz dafür sein muss.

¹¹⁸⁶ MEEKS 1997, 53 ist der Meinung, dass hier eine syllabische Grafie eines ägyptischen Wortes vorliegt. Nach HOCH handelt es sich hier jedoch um ein Lehnwort, das auf einen Ortsnamen zurückgeht.

¹¹⁸⁷ POPKO, in: TLA: „Aufgrund der Wortbildung handelt es sich um ein Nomen, die Determinierung mit dem Finger und schlagenden Arm erinnert an ein Verb“.

¹¹⁸⁸ *prḥ* „*Blüte*“ (L40, L48) (HOCH 1994, no. 152) wurde ebenfalls nicht syllabisch geschrieben.

¹¹⁸⁹ Zur Identifikation als Portulak s. MATHIEU 1999, 100, n. 4 mit weiterführender Literatur.

¹¹⁹⁰ Nach GERMER 1985, 174 lässt die Fundlage die Schlussfolgerung zu, dass diese Pflanze spätestens im Neuen Reich kultiviert wurde.

¹¹⁹¹ Das Wort tritt bereits am Beginn der 18. Dynastie auf; s. CHARPENTIER 1981, 486 f., no. 776.

¹¹⁹² Bedeutung unbekannt; s. CHARPENTIER 1981, 98 f., no. 166.

¹¹⁹³ Genaue Bedeutung ist unbekannt.

Topo- grafie	<i>dd.t</i> „Liebesgarten“ (L25) (CAMINOS 1954, 425; Fox: 1985, 15 no. m)	<i>djdj.t</i>
	WASSER	
	<i>bḵ3</i> „Pool“ (L77) (KOENIG 1985, 71 und 73)	<i>b3-k3-ʕ3</i>
	<i>ym</i> „Meer“ (L22) ¹¹⁹⁴ (HOCH 1994, no. 52)	<i>yt-mw</i>
	<i>hr^c</i> „Wasserverlauf“ (L11) (POPKO, in: TLA; HOCH 1994, 350)	<i>ḥj-r3-ʕ3</i>
Diverses	<i>ḥdj</i> „Westwind“ (L64) (KHWb., 408)	<i>ḥ-d3-y</i>
Diverses	<i>jnr/jl</i> „Lasso“ (L13) (IVERSEN 1979, 82, no. 1 und MEEKS 1980, 33 f., no. 77.0343 und 25, no. 79.0261)	<i>jw-n-r3</i>
	<i>bw-ḥl</i> „Verlegenheit; Scham“ (L23) (MEEKS 1997, 41)	<i>bw-ḥw-n-r^c</i>
	<i>šrgh</i> „Gefühle“ (L11) (HOCH 1994, no. 410; ZONHOVEN 1980, 85 f.)	<i>š3-r3-gj-hy</i>
	<i>ḥg3.t</i> „Klinke“ (L22) (IVERSEN 1979, 81, no. 2)	<i>ḥw-g3-jw(.t)</i>
	<i>ḥnr</i> „heiser ein“ (L66) (HOCH 1994, no. 338)	<i>ḥ3-n-r3</i>
	<i>tbs</i> „Ferse“ (L64) (Wb. V, 262.9)	<i>tb-s3</i>
	<i>trr</i> „wetteifern(?)“ (L77) (HOCH 1994, no. 532; MEEKS 1997, 54; SCHNEIDER 2004, 22; BREYER 2010, 367)	<i>tj-jr3-r</i>
	<i>tr.t</i> „tr.t Schiff (L66) ¹¹⁹⁵ (BURCHARDT 1910, Nr. 1171 (linke Spalte))	<i>t3-jr.t</i>
	<i>dd</i> „kopulieren“ (L21) (FOX 1985, 11 no. d; HOCH 1994, no. 569)	<i>d3d3</i>
	<i>m-bnr (r-bl)</i> „außerhalb; von außen“ (L7)	<i>m bw-n-r3</i>

¹¹⁹⁴ Die Lesung ist unsicher.

¹¹⁹⁵ Die Lesung ist unsicher. *tr.t* „tr.t-Festung“ (BURCHARDT 1910, Nr. 1158) wäre auch möglich.

- *jw=j-mj [...] t3 [...]*
„Ich bin wie [...] das [...]“ (L39)
- *js-wn-špsj(.t) mj-ḳd=j /*
jw-bn-n=j-hm.t /
„Gibt es einen Edlen meinesgleichen, /
indem ich keine Dienerschaft habe? /“ (L41)
- *sw-mj-p3-H[ʔj]-hwi(.w) n3y=f-hp(.t)*
„Er ist wie Hapi, der seine Herde bewässert.“ (L45)
= Bewässern = Ejakulieren
- *gmi.n=j-hntj mj-pnw*
„Wie eine Maus fand ich den Gierigen.“ (L49)
= Ungefährlichkeit
- *h3.tj=j (hr)-wnf hr-mk.t=f*
mj-w3d{.w} m-p3y=f-mš3
„Mein Herz freut sich an seinem Platz
wie ein Barsch in seinem Sumpf.“ (L50)
= Freude an dem naturgemäß zugehörigen Ort
- *wrš=j-hr-{grg}-<grg>=f mj-3pd.w </>*
h(3)m=f [...] mj-rm.w /
„Ich will den Tag verbringen, ihn wie Vögel zu jagen </>
(und) ihn wie Fische zu fangen [...]. /“ (L67/L68)
= Fang
- *tw=j-mj [...]*
„Ich bin wie [...]“ (L68)
- *[...] m-hʕ.t=j /*
mj-js.w hr-ʕ.wj-t3w [/]
„[...] in/an meinem Körper /
wie Schilfrohr unter dem Wind [/]“ (L72)
= eine von außen verursachte rhythmische Bewegung
- *[...] mj [...]t[...] j[...] [...]*
„[...] wie [...]“ (L82)
- *[...] bj.t*
mj-šdh.w-dd [...]
„[...] Honig wie šdh.w -Wein, der gegeben wurde [...]“ (L98)
- *[...] mj-hty(.t) r-hh [...]*
„[...] wie die Kehle zum Hals [...]“ (L98)

8 Belegstellen der herausgearbeiteten Stilmittel

Stilmittel und stilistische Auffälligkeiten	Angewandte Definition	Belegstelle
Alliteration	<p>lautliche Wiederholung – hier: Beschränkung auf Konsonanten</p> <p>a. gleicher Auslautkonsonant und Wortanfangskonsonant des folgenden Wortes</p> <p>b. gleicher Wortanfangskonsonant bei in unmittelbarer Nähe stehenden Begriffen</p> <p>c. Wiederholung mehrerer Konsonanten in unmittelbarer Nähe stehender Begriffe</p> <p>d. Wiederholung mehrerer Konsonanten verteilt auf in unmittelbarer Nähe stehender Begriffe</p>	<p>a. L1 (<i>wn nħb.w</i>), L3 (<i>n=k k3</i>), L5, L29 (<i>nħħ ħn^o</i>), L40 (<i>ħnms=st; sgnn ndm</i>), L48 (<i>w3d dšr</i>), L49 (<i>rħn=j <m>^(c) nw.yt</i>), L58 (<i>tm m33[=st]</i>), L86 (<i>m^cn n3y</i>)</p> <p>b. L1, L2, L3, L4, L5, L6, L7, L8, L9, L10, L12, L14, L17, L18, L21, L22, L26, L30, L31, L35, L40, L41, L42, L44, L45, L48, L49, L50, L54, L56, L57, L58, L59, L60, L64, L66, L74, L78, L80, L83, L85, L86, L97</p> <p>c. L1, L2, L4, L6, L9, L11, L18, L27, L32, L33, L40, L52, L60</p> <p>d. L4, L5, L6, L8, L40, L42</p>
Allusion/Anspielung	<p>implizite Bezugnahme durch Schlagworte auf ein literarisches Werk, auf Geschichtliches, auf Personen etc.</p> <p>hier auf:</p> <p>andere Textsorten, Texte auf demselben Textträger, geläufige Texte, medizinisches und religiöses sowie magisches Gedankengut, Zeremonien, Feste</p>	s. III Inkorporierte Textsorten und II. 4.5.4 Allusionen
Anadiplose	<p>Wiederholung des letzten Wortes/der letzten Wortgruppe eines Verses am Anfang des folgenden Wortes/folgender Wortgruppen</p> <p>a. zwei Verse hintereinander</p> <p>b. Verse auf Distanz</p>	<p>a. L5 (<i>mk st - mk jy</i>), L22 (Wortspiel: <i>m nfr – Mn-nfr</i>), L62 (<i>m-jri</i>)</p> <p>b. L3 (<i>wstn</i>), L2 (<i>st3ħ – s3ħ t3</i>), L4 (<i>jr.t</i>); [L24] (<i>sn.t</i>), L26 (<i>jb</i>)</p>
Anapher	Wiederholung eines Worts/einer Wortgruppe am Beginn von Versen	<p>a1. L2 (<i>sn</i>), L4 (<i>5x bw</i>), L13 (<i>j:jri=st</i>), L16 (<i>jw=st</i>)¹¹⁹⁸, L17 (<i>gmi=f</i>), L18 (<i>3x jn-jw j:šmi=k + 1x jn-jw</i>)¹¹⁹⁹, L19 (<i>7x mj</i>), L21 (<i>6x r (2x r +</i></p>

¹¹⁹⁸ Nicht alle Belege wurden hier aufgeführt, in denen die Partikel *jw* am Versbeginn wiederholt wird, da sie keine semantische Aussagekraft hat und damit nicht als Anapher angesehen werden kann. Wenn ihr mehrmals das gleiche Suffixpronomen oder Nomen folgt, wurde sie dagegen aufgeführt.

¹¹⁹⁹ Wenn keine Zahl weiter angegeben wurde, dann wurde das Lexem nur einmal in anaphorischer Stellung wiederholt.

	<p>a. aufeinanderfolgende Verse a1: absolute Wiederholung¹¹⁹⁷ a2: verschiedene Ableitungsmusters eines Stammes bzw. Wechsel zwischen <i>Status nominalis</i> und <i>pronominalis</i> b. Textabschnitt dazwischen (unreine Anapher) b1: absolute Wiederholung b2: s. a2 c. Durchbruch der Anaphernkette durch einen Vers</p>	<p><i>h3^c</i> und 4x <i>r</i> + Possessivartikel + Nomen), L22 (<i>ju=j r</i>), L23 (3x <i>k3</i>), L25 (4x <i>ju=j</i>), L28 (<i>ju=j</i>), L36 (<i>ju</i>), L41 (<i>bu</i>), L47 ([8x] <i>mj</i>; 3x <i>su mj</i>), L74 (<i>ntk; ju</i>), L76 (<i>ju ju.t</i>) a2. L6 (<i>su – su.w</i>) b1. L4 (<i>m-ju</i>), L5 (<i>ju=j</i>), L7 (<i>bu</i>), L11 (<i>hu</i>), L15 (<i>su</i>), L17 (3x <i>tu</i>), L18 (<i>bu</i>), L40 (<i>juk; tu=j</i>), L41 ([<i>bu</i>]), L42 (3x <i>su; mj ju=tj</i>; [<i>di</i>]=<i>st</i>), L57 (<i>mj w3du3d m3hj</i>), L86 (<i>ju=f</i>) b2. L7 (<i>ʕk – p3 ʕk</i>), L11 (<i>ju.tw – ju=k</i>), L26 (<i>nfr – p3 nfr</i>), L32 (<i>ju:di=j – di=j</i>), L40 (<i>ju.w – ju – ju=tu; pu.tw=j – pu=tu</i>) c. L4 (<i>bu</i>), L19 (<i>mj</i>), L47 (<i>mj</i>)</p>
Anfangsellipse	Wegfall eines Satzteils, meist bestehend aus mehreren Gliedern, der sich auf mehrere Ausdrücke bezieht	L2, L3, L4, L5, L15, L17, L21, L25, L26, L40–L44, L67/L68, L70, L74
Anfangsreim	<p>Versanfänge mit einem ähnlichen Klang a. Wortspiel b. gleicher Anfangskonsonant</p>	<p>a. L3 (<i>hmt ju=j – hmi tu</i>), L22 (<i>Nfr-tm – Mn-nfr</i>) b. L6 (1. Strophe: <i>su3i – su – su.w</i>), L43 (<i>hmsi.tj – hni.tj</i>), L52 (<i>hntš – hu</i>), L59 (<i>sšw3 – sm3^c</i>)</p>
Aposiopese	Gedankenauslassung durch Satzabbruch oder grammatikalisch unvollständigen Satz	L2
Apostrophe	Abwendung des Redners vom bisherigen Adressaten und Hinwendung an einen neuen Gesprächspartner	L2 (<i>su</i>), L3 (<i>ju</i>), L4 (<i>ju</i>), L6 (<i>su; hu.t-hu</i>), L17 (<i>k3r; tu</i>), L25 (<i>su</i>), L40 (<i>su</i> ; Publikum (3. P. Pl.)), L41 (Publikum oder <i>su.t</i> (2. P. Sg.); <i>su</i>), L50 (Nacht), L62 (<i>su.t</i>)
Archaismus	<p>Rückgriff auf ein Wort, das während der Niederschrift der Texte nicht mehr zum aktuellen Wortschatz der Sprache gehörte Mittelägyptizismen vs. „Neuägyptizismen“¹²⁰⁰ a. <i>m33</i> vs <i>pu</i> b. <i>mk</i> vs <i>pu</i></p>	<p>a. L1, L2(2), L3, L5, L6, L7, L19, L26, L34, L42(2), L44; [L48], L49, L55, L56, L58(2) vs. L7, L10(2), L23, L25(2), L29(2); L34, L35(2), L40(2), L44(2), L48, L77, L97 = 19:18 b. L2(2), L3(2), L5(2), L7, L32, L40 vs. L1, L4, L20; [L40] = 9:4 c. Titel pCB, vs. C 1,1, L1(2), L2(3), L3(2), L4(2), L6(5), L7(2), L8(2), L9, L18, L21, L24; Titel pH, rt. 4,1, L26(3), L28, L29(2), L30(2),</p>

¹¹⁹⁷ Aufgelistet wurden hier auch solche Fälle, in denen das Lexem mindestens dreimal in aufeinanderfolgenden Versen auftritt, aber die Anaphernkette durch einen Vers mit einem anderen Beginn getrennt wurde. S. c.

¹²⁰⁰ Es handelt sich im Gegensatz zu den mittelägyptischen Archaismen nicht um Neologismen, da neuägyptische Formen und deren Bedeutung bereits vor der Abfassung der Liebeslieder verwendet wurden. Für g, h, l, p und den Artikel s. KROEBER 1970, 4 f.; 32–35; 59–67; 57–58. und 1–30. Zur Datierung der Liebeslieder s. II. 5.1 Zeitliche Einordnung.

	<p>c. <i>jb</i> vs. <i>h3.tj</i> d. <i>hn^c</i> vs. <i>r-hn^c</i> vs. <i>m-di</i> e. <i>r^c nb</i> vs. <i>m-mn.t</i> f. Suffix- vs. Possessivpronomen¹²⁰¹ f1. Soziales¹²⁰² f2. Personenkonstituente¹²⁰³ f3. Sinnliche Wahrnehmung¹²⁰⁴ f4. Natur¹²⁰⁵ f5. Architektur f6. Sonstiges¹²⁰⁶ f7: Possessivpronomen + Körperteil¹²⁰⁷ g. =<i>sn</i> vs. =<i>w</i> h. Negation h1. <i>nn</i> vs. <i>bn</i> h2. <i>n</i> vs. <i>bw</i> h3: <i>nn-wn</i> vs. <i>mn</i> i. Demonstrativpronomen (<i>pw/tw/nw - pn/tn/nn</i> vs. <i>p3y/t3y/n3y - p3-n/t3-n/n3-n</i>) j. <i>dr</i> vs. <i>m-dr</i> k. <i>mjn</i> vs. <i>p3 hrw</i> l. <i>sdm.n=f</i> m. <i>wh3</i> vs. <i>hn</i></p>	<p>L32(2), L33; Titel pH, rt. 7,3, L34(3), L35; Titel pH, rt. 8,4, L37, L44, L46, L49, L50; [L58], L59, L61, L66, L70, L77 vs. Titel pCB, vs. C 1,1, L4, L8, L12, L24(2), L28, L31(2), L46, L49, L50, L55; [L67], L68, L95 = <u>52</u> (+ 5x als Verb L25, L30, L48, L97(2)): <u>16</u> d. L18, L26(2), L29, L31, L34, L40, L42, L75(2), L77, L86(2), L87 vs. L6, L10, L17, L47, L48 vs. L25(2), L31, L35 = <u>14:5:4</u> e. L47, L74, L81, L98 vs. L57(2), L58 = <u>4:3</u> f. f1. L1, L5, L6(2), L8(2), L9, L19, L26, L27, L30, L40(2), L60(2), L82, L86 vs. L2(2), L3, L6, L7, L10, L17, L23, L37, L42, L77 = <u>17:11</u> f2. L1, L2(2), L3, L5, L6, L12, L17, L24, L35, L66, L86 vs. L44, L96 = <u>12:2</u> f3. L1(2), L26, L35, L43, L51(2), L86 vs. L44, L72 = <u>8:3</u> f4. L11, L40, L63 vs. L11(3), L16, L17, L21, L22(5), L36, L40(2), L48, L70 = <u>3:15</u> f5. L6(2), L16, L17(2), L24, L86 vs. L12, L18, L24(2), L31, L36, L52, L69 = <u>7:8</u> f6. L3, L4, L5, L7, L8, L11, L12(2), L15, L18(2), L24, L31, L32, L35, L40(2), L66; [L72] vs. L2, L4(2), L6, L7(3), L9(2), L10, L11(2), L13, L14, L17, L21(2), L23, L26(3), L27(2), L30, L33(2), L34(2), L35, L38, L48, L55, L66, L70(2), L73, L74 = <u>19:37</u> f7. L4, L13, L86, L92 g. L2, L6, L7(2), <L17>, L18, L21, L23, L35, L40, L42(2), L44, L77, L80(2); [L89](?) vs. L8, L10; {L11}; <L12>, L17, L26, L40(2); <L42>, L42, L52, L70, L73, L77(4), L78, L80, L89 = <u>17:20</u></p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

¹²⁰¹ Nicht aufgeführt wurde die Verbindung zwischen *mrw.t* + Suffixpronomen bzw. Possessivpronomen + *mrw.t* aufgrund ihrer unterschiedlichen Bedeutung.

¹²⁰² Z. B. Mutter, Vater, Bote, Türhüter, Großer.

¹²⁰³ Z. B. Ka-Macht, Schrecken (*hr.yt*), Schönheit (*nfrw*), Färbung. (*jnm*), Name (*rn*), Heißer (*šmw*), Stimme (*hrw*), Lebenszeit (**h^c*), Wissen (**m*).

¹²⁰⁴ Anblick, Rede, Umarmung, Hören, Duft.

¹²⁰⁵ Z. B. Nacht, Lotos, Wasser.

¹²⁰⁶ Wunsch (*3bw*), Schutz (*k3pw*), Seite (*gs*), Platz (*mk*), Heilmittel (*phr.t*), Fächer (*bhn*), Krankheit (*h3y.t*), Siegel, *mss*-Gewand

¹²⁰⁷ Körperteil + Suffixpronomen tritt zahlreich auf, sagt aber aufgrund der Normierung wenig über den archaisierenden Charakter aus, weshalb sie hier nicht aufgenommen wurde.

		<p>h.</p> <p>h1. L1, L2, L3, L6, L9, L12(2), L13, L21, L28, L31, L42, L52, L58, L61, L99 vs. L1, L7, L8, L18(2), L25, L30, L40, L41 = <u>16:9</u></p> <p>h2: L8 vs. L2, L3, L4(5), L6, L7(3), L10, L16, L17, L21; [L21], L27(2), L31, L32, L40, L41(3), L42, L66; [L86] = <u>1:27</u></p> <p>h3. L9 vs. 0 = <u>1:0</u></p> <p>i. 0/0/0 - [L38]/0/0 vs. 0/0/0 – 0/0/L23, L25(3+{1})</p> <p>j. L4, L5(2), L6, L34 vs. L6, L14, L50, L70 = <u>5:4</u></p> <p>k. 0 vs. L27, L40, L42(2) = <u>0:4</u></p> <p>l. L6, L7, L8; {L9}, L10(2), L26, L28, L29, L31, L34, L35; {L41}, L49, L67, L68, L43; [L85]; [L86], L87; <L88> = <u>21</u></p> <p>m. L4</p>
Brachylogie	knappe, gedrängte, aber uneindeutige Ausdrucksweise durch elliptische Struktur	L62
Chiasmus	Überkreuzstellung entsprechender Satzglieder	L4: <i>jfd-sw jb=j 3s – jb=j jmi=k-jfd</i>
Dialogismus	Rede mit Fragen des Redners an sich selbst	L16, L27, L41
Einschub	Verlängerung des Satzes durch Einschub einer Apposition	L2, L3, L4(2), L10, L11, L26, L29, L31
Ellipse	Wegfall eines für den Inhalt eines Satzes entbehrlichen Satzteils, der durch den Kontext oder durch die Sprachkenntnis erschlossen werden kann <p>a. Wegfall des Subjekts</p> <p>b. Wegfall des Objekts</p> <p>c. Wegfall des verbalen Prädikats</p> <p>d. Wegfall des adverbialen Prädikats</p>	<p>a. L1, L5, L6(3), L9, L17(2), L26, L34(2), L35, L42, L52, L70</p> <p>b. L41</p> <p>c. L22, L25, L77</p> <p>d. L5, L7, L34</p>
Endreim	Versenden mit einem ähnlichen Klang <p>a. Begriffe mit gleichen Anfangskonsonanten</p> <p>b. Wortspiel</p> <p>c. gleiche Suffixpronomen</p> <p>d. gleiche Genusendung¹²⁰⁸</p>	<p>a. L1, L2, L4, L5, L11, L12, L14, L31, L33, L35, L41, L42, L49, L50</p> <p>b. L10 (<i>w3j – w3.t</i>), L11 (<i>šrgh – grh</i>), L22 (<i>mhn.t – rmn=j – nb-m3^c.t – nhm(.t) – m nfr=st – n rrm.t – m b3h Nfr-hr</i>)</p> <p>c. L1, L2, L3, L5, L6, L7, L9, L10, L13, L14, L33, L35, L41, 42, L44</p> <p>d. L1, L2</p>

¹²⁰⁸ Solche Verbindungen lassen sich in fast allen Liedern finden, weshalb hier nur Lieder aufgeführt sind, in denen solche Formen auffällig häufig vorkommen.

Epimone	Gedankenwiederholung	- <i>dw3=j-Nbw.t sšw3=j-hm(.t)=st / sk3y=j-Nb.t-p.t / jry=j-j3.wt n-Hw.t-hr / hkn.w n-hnw.t / (L5)</i> - <i>h.t=j-sd3.tj jb=j m-rš.wt{=j} (L35)</i> - <i>m-j3w.t n-hr=k / (m)-sni-t3 (.j)n-ptr=k (L44)</i>
Epipher	Wiederholung eines Worts/einer Wortgruppe am Ende von Versen a. aufeinanderfolgende Verse a1: absolute Wiederholung a2: verschiedene Ableitungsmusters eines Stammes bzw. Wechsel zwischen <i>Status nominalis</i> und <i>Status pronominalis</i> bzw. verschiedene Flexionsformen b. Textabschnitt dazwischen (unreine Epipher) b1: absolute Wiederholung b2: s. a1	a1. L9 (<i>sn.t</i>), L57 (<i>m mn.t</i>) a2. L8 (<i>3s.tj – m 3s</i>), L26 (<i>mry.t=j – mrw.t=k</i>), L31 (<i>nfr – nfr.wt</i>) b1. L2 (<i>mw.t</i>), L3 (<i>m-b3h=f; w3.t</i>), L4 (<i>r tnw sh3=j/k sw</i>), L5 (<i>hnw.t</i>), L20 (<i>p3 ph3 n mry.w</i>), L24 (<i>knd.tj</i>), L25 (2x <i>P3-R^c</i> und <i>R^c</i> ; <i>r3 n jtj; pr.wt-^c</i>), L26 (<i>Pwn.t</i>), L27 (<i>hrw</i>), L33 (<i>nbd</i>), L34 (<i>jb<=j></i>), L35 (<i>dr.t=</i>), L40 (<i>^c.t-n.t-ht; nb</i>), L42 (2x <i>hr=; m33=j</i>) ¹²⁰⁹ , L44 (<i>ptr=k</i>), L49 (<i>mw</i>), L62 (<i>m-jri</i>) b2. L1 (<i>nb.wt – nb.w</i>), L4 (<i>mrw.t=k – mry(.t)</i>), L6 (3x <i>jb</i> (2x <i>jb=</i>)), L17 (<i>wn</i> (Verb im Passiv und als Stativ)), L41 (<i>mry.tj.t – p3 mry; swr</i> (Infinitiv + Negativkomplement)), L42 (<i>hrw=f</i> und <i>hrw; mdw.t – mdw; thj – th</i>)
Eponomasie	bekannte Figur als Stellvertreter für die damit verbundene Eigenschaft	Mehy für die Liebe störenden Tätigkeiten im Militär: L3, L64, L66, L69
Exclamatio	effektiv gestalteteter Ausruf, der eine Gefühlsregung zum Ausdruck bringt, z B. durch die Verwendung einer Interjektion	L2, L5, L6, L7, L52, L70, L74
Figura etymologica	Verbindung von zwei Wörtern, die den gleichen Wortstamm aufzeigen, aber sich in der Flexionsform unterscheiden ¹²¹⁰	L73(?)
Geminatio	unmittelbare Wiederholung des gleichen Begriffs	L73(?)
Grafische Figur	Verdeutlichung doppeldeutiger Begriffe durch Determinierung	L1, L3, L5, L8, L11, L26, L35, L43, L72, L82
Uneindeutiges Bezugsobjekt	unbekanntes Bezugsobjekt eines Pronomens wodurch Doppeldeutigkeit erzeugt wird	L5, L12, L15, L18, L19, L21, L22, L27

¹²⁰⁹ Der Unterschied der Angabe von Wort= und Wort=f besteht darin, dass sich die Suffixpronomen unterscheiden, während im zweiten Fall auch dieses Pronomen wiederholt wird.

¹²¹⁰ Da für das Ägyptische häufig der Komplementsinfinitiv in dieser Verbindung verwendet wird, handelt es sich bei dieser Figur um einen Sonderfall des Polyptoton, während sie in der Rhetorik zu der Paronymie geordnet wird. S. hierzu bereits JAVORSKAJA 2010, 146.

Hapaxlegomenon ¹²¹¹	einmalig vorkommendes Lexem (hier: bezogen auf das gesamte altägyptische Korpus)	L2, L11, L13, L17, L20, L21(2), L23, L27, L32, L34, L73, L77
Häufung	Aufzählung mehrerer Fakten, meist syntaktisch paralleler Glieder	L17, L19, L21, L25, L42, L43, L40, L47, L57, L70, L74
Hyperbaton	Trennung syntaktisch zusammengehöriger Satz-teile durch Veränderung der Wortstellung	L3, L13
Hypotaxe	zahlreiche Nebensätze und kunstvolle Verschachtelung dieser	insb. L44
Inclusio	Absolute Wiederholung eines markanten Wortes/einer Wortgruppe im ersten und letzten Vers eines Textabschnittes (Verspaar; Strophe, Lied) an uneinheitlicher Stelle a. Wiederholung im ersten und letzten Vers eines Textabschnittes (reine Inclusio) b. Wiederholung innerhalb des ersten und letzten Verspaares eines Textabschnittes (unreine Inclusio)	a. L5 (<i>hrw – hrw</i>), L10 (<i>sn.t</i>), L21 (<i>h3^c</i>) b. L5 (<i>mry.w – mrw.t=st</i>), L7 (<i>s^cnh=j – s^cnh</i>), L26 (<i>mr.yt – mrr.t=f</i>), L35 (<i>p3y=j sdm – n sdm=f</i>), L50 (<i>jy.tj – jwi</i>), L53 (<i>jni.tj – jni.t</i>), L61 (<i>jb=j</i>)
Kyklos	Wiederholung eines Begriffs zu Beginn eines Verses und am Ende dieses Verses a. reine Form b. unreine Form b1. dem ein Wort vorgeschaltet wurde b2. Konsonantenähnlichkeit	a. L30 (<i>g3b.t=</i>), L31 (<i>dr.t=</i>), L35 (<i>dr.t=</i>) b1. L26 (<i>mry.t=j – mrw.t=k</i>) b2. L1 (<i>nfr – nb.wt; k3i – k3by.t</i>), L22 (<i>Shm.t – srp.t</i>), L24 (<i>hnr – hndn, hnr – hr.yt</i>), L35 (<i>s^c3m – =sn, s.t – swtwt=j</i>), L52 (<i>s3w – shkr.w(t)</i>)
Lehnwort ¹²¹²	Begriffe einer anderen Sprache, die in Lautung, Schriftbild und Flexion an das neue Schriftbild angepasst sind	L7, L8(2), L9(4), L10, L11(3), L13, L14, L20, L21(4), L22(4), L23, L25(2), L27, L32, L34, L35(2), L36, L40(3), L48, L57(4), L63(2), L64(2), L66(3+[1]), L70, L73, L77(4)
Leitwort/Stichwort	sinnreiche absolute oder nichtabsolute Wiederholung eines markanten Wortes/einer Wortgruppe	L1 (<i>jti.t – jtt; hr.j-jb – jb=j</i>), L2 (<i>mw.t – s. Epipher; jb=j – jb=j – jb=f; nfr – nfr.w=k</i>), L3 (<i>snnj=j</i>), L4 (<i>sh3 – s. Epipher</i>), L5 (<i>3y – 3.w; jy.tj – jy; spr.w=j – spr=j</i>), L6 (<i>5x.jb (2x.jb; 2x.jb=j; jb=st) = s. Epipher</i> ;

¹²¹¹ Bei den meisten *Hapaxlegomena* handelt es sich um Lehnwörter. S. daher. Anh. 6: Wortschatz syllabisch geschriebener Lexeme nichtägyptischer Provenienz.

¹²¹² S. Anh. 6: Wortschatz syllabisch geschriebener Lexeme nichtägyptischer Provenienz.

	<p>bei uneinheitlicher Position und gleicher semantischer Kohärenz</p>	<p><i>rh.tj – rh</i>; <i>sn s.</i> Anapher, Epipher und Textklammer; <i>gmh=</i>; <i>mw.t= und mw.t</i>)¹²¹³, L7 (<i>sn.t</i>; <i>h3y.t</i>; 3x <i>ʕk</i> (<i>ʕkʕk.n – p3 ʕkʕk</i>); <i>hʕ.t=j</i>; <i>jb=j</i>), L8 (<i>nhb.tj – nhb</i>; <i>sn.t</i>; <i>jb=f</i>), L9 (<i>dp.j</i>; <i>rh=f – rh wsj</i>), L10 (<i>m-s3</i>; <i>ptr</i>), L13 (<i>h3ʕ jnr.w</i>), L17 (<i>pr=st</i>; 3x <i>wn</i>; <i>j3w</i>; <i>ʕrjw.t</i>; 3x <i>k3r</i>), L18 (<i>hp.t</i>), L19 (<i>3bh.tj – 3bh.t</i>; <i>bjk</i>; <i>mrw.t=</i>), L22 (<i>Pth</i>; <i>jsj.y – jsj</i>), L23 (<i>mr=j – p3y=j mr</i>), L24 (<i>ʕ3.wj – jr.j-ʕ3</i>), L25 (<i>ʕk.kwj – p3 ʕk</i>; <i>h3.tj=j</i>), L26 (<i>jb=j</i>; <i>ju.n=j – jw.t</i>; <i>hr grg p3y=j ph3</i>; <i>wrh.w m ʕnt.jw – wrh.w <m> ʕnt.jw nfr.t</i>; <i>nfr.w – nfr – p3 nfr</i>), L27 (<i>mrw.t – mrw.t=k</i>), L29 (<i>jb – jb=j</i>), L30 (3x <i>jb=j</i>; <i>p3 snb – n snb=k</i>), L31 (<i>hr dd – dd=n</i>), L32 (<i>sn</i>; <i>k.tt – ky.t</i>), L34 (3x <i>jb</i>; <i>jr.t=j</i>; <i>wnw.t</i>), L40 (<i>hrw</i>; <i>jrp</i>), L41 ([<i>jni.y</i>] – <i>jni=tw</i>; [<i>mw</i>]), L42 (<i>dd.w – dd</i>; <i>nfr.tj – m nfr</i>; 3x <i>hrw</i>; <i>dr.t=st – dr.t</i>; <i>r3=st</i>; <i>sn-sn.t</i>), L44 (<i>hnk.t</i>), L48 (<i>h3y – h3y=j</i>; <i>ptr – ptr=k</i>; <i>jwi – my</i>), L49 (3x <i>mri</i> (2x <i>mrw.t</i> und 1x <i>mry.t</i>); <i>ʕhʕ.w – ʕhʕ.tj</i>), L54 (<i>hʕ.t=</i>), L57 (<i>hrr.wt</i>; <i>w3dw3d – w3d-w3d.w s.</i> Anapher), L58 (<i>m33=</i>), L59 (<i>hʕ.t – ?</i>), L60 (<i>h3ʕ.tj – p3 h3ʕ</i>), L70 (<i>mrw.t – mrw.t=st</i>), L77 (<i>ptr</i>), L80 (<i>h.t=st mh m</i>), L87 (<i>jr.t=f – jr.tj</i>)</p>
<p>Metapher</p>	<p>Ausdrucksübertragung, bei der Ähnlichkeit zwischen der lexikalischen und der metaphorischen Bedeutung erzeugt wird</p>	<p>a. Liebessehnsucht - redende, sich regende, entfernte, verärgerte, denkende Herz (z. B. L2–L4, L14, L33) - Krankheit (L2, L7, L23, L34, L74) b. Liebesergriffenheit - Jagd (z. B. L13, L26–L28, L67/L68, L73) c. Körper, insb. Geschlechtsteile - Architektur: L11, L12, 16, L17, L18, L24, L25, L30 - Natur: L20, L25, L28, L35 - Architektur und Natur: L22 - Sonstiges: <i>sp.t</i> „(Scham)lippen“ (L1), <i>hr.j-jb</i> „Mitte“ für „Vagina“ (L1), <i>nfr.w</i> „Schönheit“ für „Vagina“ (L1) d. Gottesähnlichkeit</p>

¹²¹³ Zwei Strophen werden verbunden, die aber durch das Wenn-Dann-Gefüge miteinander verbunden sind.

		<p>- Strahlkraft für Anziehungskraft: <i>šsp</i>, <i>wbh</i> „hell“, „leuchtend“ (L1), <i>sdmw</i> „Augenschminke“ (L34), <i>sb3.t ʕnh.t</i> „lebende Sternenhafte“ für Geliebte (L99)</p> <p>- <i>p3y=j ntr</i> „mein Gott“ (L48)</p> <p>- belebende Wirkung: <i>wḏ3</i> „Amulett“ (L7), <i>p3y=j sšnj</i> „mein Lotos“ (L48), <i>rd</i> „wachsen“ (L7)</p> <p>e. Koitus</p> <p><i>mri</i> „lieben“ für „sexuell verkehren“ bzw. <i>mrw.t</i> „Liebe“ (L10, L21, L26, L30), <i>m-s3 NN</i> „hinter NN sein“ (L14), <i>rḥ</i> „wissen; kennen“ für „sexuell erkennen“ (L5), <i>knj</i> bzw. <i>ḥpt</i> „umamren“ für „sexuell vereinen“ (L1, L2, L11, L14, L18, L34, L38, L50, L51), <i>swtw.t</i> „sich ergehen; reisen; lustwandern“ für „sich den Vergnügen hingeben“ (L31, L35, L42); <i>sḥ</i> „lösen“ für „ejakulieren“ (L26), <i>snsn</i> „sich (sexuell) vereinigen“ (L47, L80, L82), <i>sdr ḥnʕ</i> „zusammen die Nacht zubringen“ (L34)</p> <p>f. Sonstiges</p> <p>u. a. <i>gb.w</i> „Gans“ für „Amun“ (L20, L27, L28), <i>gmi N.N.</i> „sich verlieben in N.N.“ (L15, L31, L43), <i>k3i.t n ḥʕ.t/nḥb.t</i> „von hohem Körper(bau)/langen Hals“ für „elitär“ (L82/L1), <i>ḏrj.t ph3.t p.t</i> „Weihe, den den Himmel spaltet“ für „Liebesklage“ (L74), Flut und Krokodil für „Liebeshindernisse“ (L49), <i>ḥrd n ḥr.yt=st</i> „Kind des Schreckens“ für Unterwerfung (L24)</p>
Onomatopoetikon	Klangnachahmung	L21 (<i>knkn</i>), L31 (<i>djdj</i>), L42 (<i>ʕdʕd</i>), L50 (<i>ʕdʕd</i>), L79 (<i>tntn</i>), L88 (<i>knkn</i>)
Paradoxon	Verbindung zweier sich scheinbar widersprechender Aussagen a. direkt durch Nennung zweier Begriffe b. indirekt	<p>a. L2 (<i>nfr – nf</i> „gut – Unrecht“), L6 (<i>gmḥ– grḥ</i> „finden – Nacht“), L7 (<i>wḏ3 – ʕk n bnr</i> „Amulett/Gesundheit – Eintreten von außen“), L29 (<i>šʕ.yt – ḥm3.t</i> „süße Kuchen – Salz“); <i>šdh p3 ndm – šḥ.wy n 3pd.w</i> „<i>šdh</i>-Wein, Süßes – Vogelgalle“, L34 (<i>wnw.t – nḥḥ</i> „Stunde – Ewigkeit“), L40 (<i>ḥ3.wtj – sn.nw</i> „Erste – Zweite“), L41 (<i>špsj.t – bn ḥm.t</i> „Edler – ohne Dienerschaft“), L49 (<i>ḥntj – pnw</i> „Krokodil – Maus“), L50 (<i>grḥ – nḥḥ</i> „Nacht – Ewigkeit“)</p> <p>b. L31 (<i>mn.t</i>-Schwalbe – <i>mn</i> „bleiben“)</p>

Paraphrase/Umschreibung	Wiederholung einer Aussage mithilfe unterschiedlicher Begriffe	L1, L32, L42
Parodie	formale, stilistische Nachahmung einer Textsorte unter Verwendung eines anderen Inhalts a. Lehren b. Pessimistische Literatur c. Verwandlungssprüche d. Liebeslieder e. Hymnen f. Gliedervergottung g. Tb 125	a. positive Bewertung der Analogien „Frau – Feld“ und „Mann – Besteller“ (insb. L26, L45), der Metaphern der Frau als Fallenstellerin und des Mannes als Vogel (insb. L20, L26–L28), des Nachgehens des sexuellen Bedürfnisses (insb. L14, L33), des Aussehens gegenüber dem Charakter (insb. L1) b. Wunsch nach sozialem Abstieg und des Dienens (insb. L24, L53–L55), Herz als Gegner und Aufforderung des Herzens zur Ruhe (insb. L4, L14) c. insb. L67/L68 d. L85–L89, L40 e. insb. L1, L44 f. L20 g. L17
Paronomasie	Verbindung von zwei Wörtern mit phonetischer Ähnlichkeit aber semantischer Differenz	Zahlenwortspiel (L1 – L6), L2 (<i>nfr – nf; h3y – h3y</i>), L4 (<i>m kf – k3f</i>), L5 (<i>mk st – mksy.w</i>), L6 (<i>gmh – grh</i>), L7 (<i>wr.w-swnw – wr st n=j; wd3 – wd3</i>), L11 (<i>stf – sft</i>), L17 (<i>wh3.t – wh3.kwj</i>), L20 (<i>šn.w – šnw; mrw-mrw.t</i>), L22 (<i>Nfr-tm – m nfr=st – Mn-nfr – m b3h Nfr-hr; mr.w – mrw.t</i>), L23 (<i>mr – mrw.t</i>), L26 (<i>w^c – w^c.tj</i>), L27 (<i>w^c – w^c.tj; šn.w – šnw</i>), L30 (<i>g3b.t – k3b.t</i>), L34 (<i>mhmh.wt – mh3 – m h3.w(t)</i>), L35 (<i>s^c3m.w – s^c3i</i>), L36 (<i>tj.t – t3y=j</i>), L26 (<i>m hft hr nb=st – Theben</i>), L41 (<i>mh – mh</i>), L56 (<i>jsy.w – jsy</i>), L49 (<i>mr.w – mrw.t</i>), L74 (<i>mr – mrw.t</i>), L86 (<i>hny „Zyperngras“ – hnn „Penis“</i>)
Paronymie	Verbindung zweier Wörter mit gleicher Wurzel verschiedener Wortklassen	s. Anapher Nr. a2 und b2; Epipher Nr. a2 und b2; Figura etymologica; Inclusio Nr. b; Kyklos Nr. b, Leitwort; Mittelstellung; Textklammer Nr. b
Pars pro toto	Ersetzung eines Begriffes durch einen anderen, der ein Teil des ersetzten Ausdrucks ist	<i>mrw.t</i> : L2, L6, L10, L27, L46, L49, L63 <i>jb</i> : L2, L3, L6–L9, L25, L26, L29–L31, L33–L35, L46, L49, L50, L70 <i>jr.t</i> : L4
Periphrase	Umschreibung eines Wortes durch ein anderes bzw. durch mehrere Wörter	Nacktheit der Frau (L4, L15, L48, L53, L54); „ <i>der, der ihre Lebenszeit verbringt</i> “ für den Spiegel (L56), elitärer Status (L1: freundlich

		blickende Augen; keine Geschwätzigkeit), gesellschaftliche Stellung (L3: <i>s.t rd.wj</i>), „ <i>ich machte dir das, was es (= das Herz) begehrte</i> “ für Nachgehen des sexuellen Bedürfnisses (L34), „ <i>die beiden besten Tiere</i> “ (<i>dp-n-j3w.t</i>) für die Fische und Vögel (L43)
Personifikation	Vermenschlichung von Abstrakta oder unbelebten Dingen, Gegenständen etc.	L4 (Herz), L30 (Herz), L74 (Nacht); L31 (Schwalbe), L40–L42 (Bäume)
Pleonasmus	Redundanz durch Kombination sinnverwandter Ausdrücke	L6: <i>hntš.wj jb m th.w</i> „ <i>freuen vor Freude</i> “
Polyptoton	Verbindung zweier Wörter mit gleicher Wurzel gleicher Wortklassen aber verschiedener Flexionsformen	s. Anapher Nr. a2 und b2; Epipher Nr. a2 und b2; Inclusio Nr. b; Kyklos Nr. b, Leitwort; Mittelstellung; Textklammer Nr. b
Rhetorische Frage	Scheinfrage, deren Antwort implizit enthalten ist und die daher nicht auf eine Antwort abzielt a. Ausdruck von Verzweiflung b. Ausdruck von Unwillen c. Ausdruck von Spott	a. L27, L30, L45 b. L16, L41, L74 c. L18, L60, L74
Spott	Äußerung zum bewussten Lächerlichmachen von jemanden oder etwas	s. rhetorische Frage
Stilbruch	Abweichung von der sonst verwendeten Sprechsitte	Verwendung des Konjunktivs (L2); <i>dd</i> „ <i>kopulieren</i> “ (L81)
Symbol	Ersetzung eines abstrakten Sachverhalts durch einen Gegenstand, der seine eigentliche Bedeutung nicht ablegt und auf einen abwesend bleibenden, tieferen Sinngehalt hinweist a. Fauna b. Flora c. Körper d. Gegenstände e. Trinken f. Sonstiges	a. - grüne blühende Pflanzen (insb. L57) = Jugendlichkeit - Blumengebinde (L36, L57, L86) = Festlichkeit, Belebung - Lotos (L1, L20, L22, L40, L48, L70, L77) = Festlichkeit, Belebung, Berauschung - Mandragora (L20, L22, L47, L53, L57, L72) = Festlichkeit, elitärer Status, Berauschung - Schilfrohr (L17, L22, L40, L48, L51, L57, L69, L70, L72) = sexuelle Komponente (= Penis?), Versteckmöglichkeit b.

		<ul style="list-style-type: none"> - Vögel/fliegen (insb. L28) = „<i>vögeln</i>“ im Sinne von „<i>sexuell verkehren</i>“, Jugendlichkeit - Schwalbe (L31) = Klage über Tagesanbruch - Falke (L19) = Königtum, elitärer Status - Weihe (L74) = klagende Haltung - Barsch (L48, L50) = hathorische Komponente - Schakal (L21) = Lüsternheit - Wildstier (L95) = Potenz - Gazelle (L10, L95) = hathorische Komponente <p>c.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Schulter (L14, L22) = sexuelle Komponente - Hand-in-Hand-Sein (L31, L35)/Arm-auf-Arm-Sein (L30) = sexuelles Bündnis, Zusammengehörigkeit - geöffnete Haare (L20, L27, L33) = sexuelle Bereitschaft <p>d.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Spiegel (L56) = hathorische Komponente - Ring (L13, L55, L70) = Eigentum, Zusammengehörigkeit <p>e.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Wein (L11, L22, L35, L40, L45, L98) = Festlichkeit, Aphrodisiaka - Bier (L11, L15, L40, L42, L44, L47, L75) = Festlichkeit, Aphrodisiaka, hathorische Komponente <p>f.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Gold (L1, L39, L64) = hathorische Komponente, Göttlichkeit - Haus (L2, L6, L8, L11, L12, L16, L17, L24, L40, L89) = Möglichkeit der sexuellen Zusammenkunft - Lapislazuli (L1, L57) = hathorische Komponente, Göttlichkeit - Kusch (L21) = unkultiviertes Land - Nacht (L6, L11, L16, L17, L22, L30, L50, L59, L74) = Zeit der sexuellen Vereinigung - Natur = Möglichkeit des Zusammenseins - Rot (L48) = hathorische Komponente - Sterne (L1, L90, L99) = Nacht
--	--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

		<ul style="list-style-type: none"> - Stöcke (L21) = Leibesstrafe - <i>šby.w</i>-Kragen (L70) = elitärer Status - urbane Umgebung = Störung des Zusammenseins durch Dritte - Zahl 7 (oC CG 25218 + oDeM 1266, 1–18 und 18–28, pCB I, vs. C I.1–VV.2 und pCB I, rt. XVI.9–XVII.13) = magische Kraft
Synästhesie	Verbindung von zwei Sinneseindrücken	L1, L29, L42
Synonym	Zwei Wörter mit Bedeutungsgleichheit innerhalb des Kontextes	<ul style="list-style-type: none"> - <i>jb - ḥ3.tj</i>: L8, L28, L46, L49, L50; Titel pCB, vs. C 1,1 - <i>nn - bn</i>: L1 - <i>ʕ - wr</i>: L5 - <i>dr - m-dr</i>: <i>sw3i - sni</i>: L6 - <i>hnm - stj</i>: L12 - <i>ḳnd - ḥndn</i>: L24 - <i>m33 - ptr</i>: L7, L44; [L48] - <i>mk - [ptr]</i>: L40 - <i>hn^c - m-dj</i>: L31 - <i>=sn - =w</i>: L40, L42, L77, L80 - <i>ʕd^cd - wnf</i>: L50 - Suffix- und Possessivpronomen: L2, L3, L4, L6, L7, L9, L11, L12, L16, L17, L18, L24, L26, L27, L30, L31, L35, L40, L44, L66, L72 - s. Epimone
Textklammer	<p>Wiederholung eines Wortes/einer Wortgruppe am Beginn und Ende eines Verspaares über den Vers hinausgehenden Abschnitt</p> <p>a. am Beginn und Ende eines Abschnittes (reine Form)</p> <p>a1. identische rekurrierende Elemente</p> <p>a2. Identität der Wurzel aber unterschiedliche Flexion oder andere Wortklasse</p> <p>a3. Wortspiel</p>	<p>a1. <u>L2</u> (<i>sn</i>)¹²¹⁴, <u>L7</u> (7)</p> <p>a2. L1 (<i>w^ci - w^c.t</i>), <u>L4</u> (<i>jfd (sdm=f und Negativkomplement)</i>), <u>L6</u> (<i>sw3i - m sw3</i>), L8 (<i>mj wpw.t(j) - m-s3 wpw.t=f</i>)</p> <p>a3. <u>L3</u> (<i>hmt - jm.jw ht=f</i>), <u>L5</u> (<i>dw3 - djw</i>), <u>L34</u> (<i>mḥmh.wt - m ḥ3.wt</i>)</p> <p>b1. /</p> <p>b2. L1 (<i>nfr.t - nfr.t</i>), L2 (<i>nfr - nfr.w=k</i>), L31 (<i>ḥ3.tj=j - p3y=j ḥ3.tj</i>)</p> <p>b3. /</p>

¹²¹⁴ Bei den unterstrichenen Belegen handelt es sich um Fälle, in denen die rekurrierenden Lexeme den gesamten Text umklammern.

	b. am Beginn und Ende des ersten oder zweiten Verses eines Verspaares (unreine Form) b1. S. a1. b2. S. a2. b3. S. a3.	
Vergleich ¹²¹⁵	Gegenüberstellung zweier Sachverhalte, die sich in einem Bezugspunkt überschneiden	L1 (3), L2, L3, L4, L8, L9, L10 (3), L19 (7), L29 (2), L30, L35, L39 (2), L40 (2), L41, L42 (4), L44, L45, L47 (9), L49 (2), L50, L51, L52, L56, L57 (2), L67 (2), L68 (3), L72, L75, L77, L82, L98 (2)
Wiederholung in Mittelstellung	Wiederholung eines Wortes/einer Wortgruppe an gleicher Versposition innerhalb eines Textabschnittes a. absolute Wiederholung	a. L1 (<i>wbħ</i>), L3 (<i>Mħy</i>), L17 (<i>mntk</i>), L32 (<i>dd</i>), L44 (<i>ʕpr m</i>), L47 (<i>r ħ^c.wt</i>)
Witz	Aussage mit unerwarteter Pointe, die zum Lachen anregt	L17
Wortspiel	Spiel zwischen zwei ähnlich klingenden, nicht stammverwandten Wörtern mit unterschiedlicher semantischer Bedeutung a. Sinnzusammenhang b. Wesenszusammenhang durch Pseudo-Etymologie	a. s. Paronomasie b. L76 (<i>tʔw – tʔ.y</i> „Wind – Mann“)
Zwei-plus-Eins-Schema	Imperativ + Imperativ mit Anrede + Imperativ	L62

¹²¹⁵ S. Anh. 7: Vergleiche.

Rhetorik, Stilistik und inkorporierte Textsorten der ägyptischen Liebeslieder

II

Transkription, Übersetzung und Aufbauanalyse

Von der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientalwissenschaften

der Universität Leipzig

angenommene

DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades

DOCTOR PHILOSOPHIAE

(Dr. phil.)

vorgelegt

von:	Martina Grünhagen
geboren am:	06.05.1987
Gutachter:	Prof. Dr. Fischer-Elfert (Erstgutachter) Prof. Dr. Fredrik Hagen (Zweitgutachter)
Tag der Verteidigung:	31.01.2019

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	V
Tabellenverzeichnis.....	V
1. pChester Beatty I, vs. C, I.1–V.2; vs. G, I.1–II.5; rt., XVI.9–XVII.13.....	1
L1: pCB I, vs. C, I.1–8.....	1
L2: pCB I, vs. C, I.8–II.4.....	5
L3: pCB I, vs. C, II.4–9.....	9
L4: pCB I, vs. C, II.9–III.4.....	13
L5: pCB I, vs. C, III.4–9.....	17
L6: pCB I, vs. C, III.10–IV.6.....	21
L7: pCB I, vs. C, IV.6–V.2.....	25
L8: pCB I, vs. G, I.1–5.....	31
L9: pCB I, vs. G, I.5–II.1.....	33
L10: pCB I, vs. G, II.1–5.....	35
L11: pCB I, rt., XVI.9–11.....	37
L12: pCB I, rt., XVI.11–XVII.2.....	39
L13: pCB I, rt., XVII.2–3.....	41
L14: pCB I, rt., XVII.3–4.....	42
L15: pCB I, rt., XVII.4–6.....	43
L16: pCB I, rt., XVII.6–7.....	44
L17: pCB I, rt., XVII.7–13.....	45
2. pHarris 500, rt., I.1–VIII.12.....	49
L18: pH 500, rt., I.1–6.....	49
L19: pH 500, rt., I.6–10.....	52
L20: pH 500, rt., I.10–II.1.....	54
L21: pH 500, rt., II.2–5.....	56
L22: pH 500, rt., II.5–9.....	58
L23: pH 500, rt., II.9–11.....	60
L24: pH 500, rt., II.11–13.....	61
L25: pH 500, rt., II.13–IV.1.....	63
L26: pH 500, rt., IV.1–7.....	67
L27: pH 500, rt., IV.7–9.....	71
L28: pH 500, rt., IV.9–11.....	73
L29: pH 500, rt., IV.11–V.3.....	74
L30: pH 500, rt., V.3–6.....	76
L31: pH 500, rt., V.6–8.....	78

L32: pH 500, rt., V.8–12	80
L33: pH 500, rt., V.12–VI.2	82
L34: pH 500, rt., VII.3–7	83
L35: pH 500, rt., VII.7–11	85
L36: pH 500, rt., VII.11–VIII.3	87
L37: pH 500, rt., VIII.4–9	88
L38: pH 500, rt., VIII.9–12	89
3. pTurin Cat. 1966, Frg. 3, rt., 1–Frg. 10, rt., 2; rt., I.1–II.15	90
L39: pT Cat. 1966, Frg. 3, rt., 1–Frg. 10, rt., 2	90
L40: pT Cat. 1966, rt., I.1–11	92
L41: pT Cat. 1966, rt., I.11–15	96
L42: pT Cat. 1966, rt., I.15–II.15	99
4. oÄMUL 1896, 1–6	105
L43: oÄMUL 1896, 1–6	105
5. oBorchardt 1, rt., 1–vs., 4	106
L44: oB 1, rt., 1–vs. 4	106
6. oBTdK 734, rt., x+1–vs., x+4	109
L45: oBTdK 734, rt., x+1–vs., x+4	109
7. oCairo CG 25218 + oDeM 1266, 1–28	110
L46: oC CG 25218 + oDeM 1266, 1–3	110
L47: oC CG 25218 + oDeM 1266, 3–7	111
L48: oC CG 25218 + oDeM 1266, 7–11	113
L49: oC CG 25218 + oDeM 1266, 11–13	115
L50: oC CG 25218 + oDeM 1266, 14–15	117
L51: oC CG 25218 + oDeM 1266, 15–16	118
L52: oC CG 25218 + oDeM 1266, 16–18	119
L53: oC CG 25218 + oDeM 1266, 18–19	121
L54: oC CG 25218 + oDeM 1266, 19–20	122
L55: oC CG 25218 + oDeM 1266, 21	124
L56: oC CG 25218 + oDeM 1266, 21–22	125
L57: oC CG 25218 + oDeM 1266, 22–24	126
L58: oC CG 25218 + oDeM 1266, 24–26	128
L59: oC CG 25218 + oDeM 1266, 26–28	129
8. oCairo CG 25761, 1–7	130
L60: oC CG 25761, 1–4	130

L61: oC CG 25761, 4–7	131
9. oDeM 1078, rt., 1–vs., 5.....	132
L62: oDeM 1078, rt., 1–2.....	132
L63: oDeM 1078, rt., 3–6.....	133
L64: oDeM 1078, vs., 1–5.....	134
L65: oDeM 1078, vs., 5.....	134
10. oDeM 1079, 1–8.....	135
L66: oDeM 1079, 1–8	135
11. oDeM 1635 + oTurin CG 56319, 1–6 und oDeM 1636, 1–5.....	137
L67: oDeM 1635 + oT CG 56319, 1–6	137
L68: oDeM 1636, 1–5	137
12. oGardiner 186, rt., 6–10	139
L69: oG 186, rt., 6–10	139
13. oGardiner 304, rt., 1–7	140
L70: oG 304, rt., 1-7.....	140
14. oGardiner 339, rt., 1–11	142
L71: oG 339, rt., 1–3	142
L72: oG 339, rt., 4–6	143
L73: oG 339, rt., 7–11	144
15. oNash 12, 1–5.....	145
L74: oN 12, 1–5.....	145
16. oTurin CG 57367, rt., 1–3	147
L75: oT CG 57367, rt., 1–3	147
17. pAnastasi II, vs. von rt., V.....	148
L76: pA II, vs. von rt., V	148
18. pDeM 43, rt., 1–vs., 3.....	149
L77: pDeM 43, rt., 1–vs., 3	149
19. oBTdK 780, x+1–x+5	151
L78: oBTdK 780, x+1–x+5	151
20. oDeM 1646, Frg. 1,1–Frg. 5, x+7	152
L79: oDeM 1646, Frg. 1,1–Frg. 2, x+4	152
L80: oDeM 1646, Frg. 2, x+4–Frg. 5, x+7.....	153
21. oDeM 1647, x+1–x+11	155
L81: oDeM 1647, x+1–x+5.....	155
L82: oDeM 1647, x+5–x+11	156
22. oDeM 1648, Frg. 1,1–Frg. 2, x+1–x+10.....	157
L83: oDeM 1648, Frg. 1,1–Frg. 2, x+1–x+6.....	157

L84: oDeM 1648, Frg. 2, x+6–x+10	159
23. oDeM 1650, Frg. 1, rt., 1–Frg. 2, vs., 4; Frg. 1, vs., x+1–x+6.....	159
L85: oDeM 1650, Frg. 1, rt., 1–2	159
L86: oDeM 1650, Frg. 1, rt., 2–6	160
L87: oDeM 1650, Frg. 1, rt., 6–Frg. 2, rt., x+4	161
L88: oDeM 1650, Frg. 2, rt., x+4–vs., 4.....	162
L89: oDeM 1650, Frg. 1, vs., x+1–x+6.....	163
24. oDeM 1651, x+1–x+6	164
L90: oDeM 1651, x+1–x+3	164
L91: oDeM 1651, x+3–x+6.....	164
25. oDeM 1652, Frg. 1, x+1–x+4; Frg. 2, x+1–x+5	165
L92: oDeM 1652, Frg. 1, x+1–x+3	165
L93: oDeM 1652, Frg. 1, x+3–x+4	165
L94: oDeM 1652, Frg. 2, x+1–x+5	165
26. oDeM 1653, 1–6.....	166
L95: oDeM 1653, 1–6	166
27. oDeM 1716, x+1–x+6	167
L96: oDeM 1716, x+1–x+6.....	167
28. oDeM 1733, 1–2.....	167
L97: oDeM 1733, 1–2	167
29. oMichaelides 86, 1–6	168
L98: oM 86, 1–6.....	168
30. oPrag NpM P 3827, 1–4.....	169
L99: oP NpM P 3827, 1–3.....	169
L100: oP NpM P 3827, 4.....	169

Tabellenverzeichnis

	Seite	
Tab. 1	Struktur von L1	4
Tab. 2	Struktur von L2	8
Tab. 3	Struktur von L3	12
Tab. 4	Struktur von L4	16
Tab. 5	Struktur von L5	20
Tab. 6	Struktur von L6	24
Tab. 7	Struktur von L7	28
Tab. 8	Struktur von L17	48
Tab. 9	Struktur von L25	66
Tab. 10	Struktur von L26	70
Tab. 11	Struktur von L40	95
Tab. 12	Struktur von L41	98
Tab. 13	Struktur von L42	103–104

Erläuterung zu den Tabellen:

NE.-S.: Negativer Existenzsatz

Gramm: grammatikalisch

Adj.-S.: Adjektivsatz

Inhalt: inhaltlich

V.-S.: Verbalsatz

1. pChester Beatty I, vs. C, I.1–V.2; vs. G, I.1–II.5; rt., XVI.9–XVII.13

GARDINER 1931, 27–38, pls. XXII–XXVI, XXIX–XXX, XVI–XVII; FOX 1985, 51–64, 66–77; 393–404; MATHIEU 1996, 25–54, pls. 1–7; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2015, pl. XVI–XVII, XXII–XXVII; XXX–XXXI.

L1: pCB I, vs. C, I.1–8

h3.t-^c m r3.w n.w t3 šhmh.t-jb ^c3.t

w^c{.t}-sn.t nn-sn.nw=s /

{r}-nfr(.t)-∅ <r>-hr-nb.wt¹ /

ptr-st-mj-sb3.t-h^cy /

m-h3.t-rnp.t-nfr.t /

sšp{.t}-jkr.t wbh{.t}-jwn /

^cn{.t}-jr(.tj) (hr)-gmh /

bnj-sp.t(j)=st (hr)-mdwi.{w}t /

bn-n=s-{hnj}-<hn> m-h3w /

k3{.t}-nhb.t wbh{.t}-k(3)by.t /

hsbd{.t}-m^{3c} šnw=st /

g3b.t=st hr-jti.t-nbw /

db^c.w=s mj-sšn.w /

{bdš}-<bšt>²-ph.(wy)t mrw{.t}-hr.j-jb /

đ3i-mn.tj=st nfr.w=st /

tw(t)-{msdr.t}-<nmt.t> hnd=st hr-t3 /

jtt=st-jb=j m-{hpt}-<hp.t>=st³ /

đi=st-wn-nhb.w-t3y.w-nb.(w){t} /

(hr)-ms{h}n<h> n-m33=st /

ršw{.t}-hpt.y-st-nb{.t} /

sw-mj-tp.j n-mry.w /

ptr.tw-pri(.t)=st r-h3 /

mj-tf3.t w^c.t /

¹ Die *t*-Endung wird nicht gestrichen, da nur die Frauen gemeint sind, die der Geliebten gegenübergestellt werden.

² Nach KRAUSS 1993, 73. Zwar ist diese Interpretation nicht über jeden Zweifel erhaben, ist aber einleuchtender als die Variante „mit hängendem Hintern“, der nicht zu den Frauendarstellungen passen würde. *bšt* hat die Bedeutung „aufrührerisch sein o. ä.“ und passt damit gut zu dem folgenden *đ3i* „sich feindlich in den Weg stellen; bedrängen; behindern o. ä.“, das ebenfalls einen gegnerischen Aspekt betont.

³ Nach MATHIEU 1996, 26; 37, n. 37. Die Erwähnung des Gangs passt besser in die vorliegende Abfolge.

1: pCB I, vs. C, I.1–8

Anfang der Sprüche der „Großen Herzensfreude“

Einzig(artig) ist die Liebste ohne ihresgleichen /
- schöner als jedefrau! /

Schau, sie ist wie die aufgehende Sternenhafte /
am Beginn des schönen Jahres! /

Hell ist die Perfektion, leuchtend ist die Erscheinung.⁴ /
Freundlich sind die beiden blickenden Augen. /

Lieulich sind ihre redenden Lippen, /
ohne dass sie geschwätzig ist. /

Hoch ist der Hals, leuchtend ist die Brust. /
Echtes Lapislazuli ist ihr Haar. /

Ihr Arm nimmt Gold(farbe) an.⁵ /
Ihre Finger sind wie Lotosblumen. /

Aufrührerisch ist der Hintern. Zusammengeschnürt ist die Mitte. /⁶
Ihre beiden Schenkel bedrängen ihre Schönheit. /⁷

Vollkommen ist der Gang, wenn sie über den Boden läuft. /
Sie ergreift mein Herz mit ihrem Lauf. /

Sie bewirkt, dass sich die Hälse aller Männer /
bei ihrem Anblick umdrehen. /

Erfreut ist jeder, der sie umarmt. /
Er ist der Auserwählte unter den Liebenden.⁸ /

Ihr Herauskommen erscheint /
wie das Jener, der Einzigen.⁹ /

⁴ Auch möglich: „*Sehr hell und leuchtend ist die Erscheinung.*“ Die Konstruktion aus zwei Partizipien mit den dazugehörigen Nomen bildet im weiteren Verlauf noch zweimal den ersten Vers einer Strophe. Daher wird auch an dieser Stelle ein solcher Aufbau angenommen. *Jwn*, eigentlich „*Farbe; Wesen*“, ist im Unterschied zu *bj3.t* angeboren; s. dazu LACOMBE-UNAL 2000, 371–381.

⁵ Wörtl.: „*Ihr Arm ergreift Gold.*“

⁶ Hier nach dem Verständnis von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 96. *bšt* wurde gewählt, um den Kontrast zwischen Taille und Hüfte zu beschreiben, um die weibliche Figur darzustellen.

⁷ Wohl in dem Sinne zu verstehen, dass sich die Schenkel beim Laufen immer dem Intimbereich annähern.

⁸ Hier wird POPKO, in: TLA gefolgt, der erstmals in *mj* keine Einleitung eines Vergleichs sieht, sondern die Präposition mit identifizierender Funktion versteht.

⁹ Aufgrund der verwendeten emphatischen Konstruktion liegt der Fokus des Satzes auf dem zweiten Vers.

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Versinnbildlichung der Gottesähnlichkeit der Liebsten in Form einer Parodie auf Hymnen

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt eine Ringkomposition (A-B-B'-B''-C-A') vor, deren Ringe die Einzigartigkeit der Frau preisen. Das Zentrum behandelt ihre Schönheit (B-B'') und ihre Wirkung auf die Männer (C). Die Strophe A' ragt formal heraus, da sie aus weniger Versen und Hebungen als der Rest besteht. Ansonsten zeigt sich ein gleichmäßiger Aufbau in der Abfolge der Strophenlänge und der Kola-Anzahl (6-8-8-9-6-4). Die Strophen des B-Themas enthalten 8 bzw. 9 Kola und werden von einer Strophe à sechs Kola umrahmt.

Als textstrukturierendes Element kommen zahlreiche Wiederholungen vor (s. Tab. 1). Rekurrenz spielt auch für den Endreim eine entscheidende Rolle: *sn.nw=s - nb.t - nfr.t* in A, Vs. 1, 2 und 4; *gmh - mdwi.t - m h3w* in B, Vs. 2, 3 und 4; *šnw=st - sšn* in B', Vs. 2 und 4; *hr.j jb - nfr.w=st - hr t3 - <hp.t>=st* in B'', Vs. 1-4; *nb.w{t} - n m33=st - nb{.t} - n mry.w* in C, Vs. 1-4 (s. auch A und B), *h3* in A', Vs. 1, s. B

Weiteres: Alliteration: *sn.t nn sn.nw* (Vs. 1), *wn nhb.w t3.wy nb.w* (Vs. 17), *msnh - n m33* (Vs. 18), *mj - n mry.w* (Vs. 19), *ptr.tw pri.t* (Vs. 21)), Anfangsreim (*bnj - bn*, in B, vs. 3 und 4), unreiner Kyklos (*nfr - nb.wt* (Vs. 2) und *k3i - k3by.t* (Vs. 9)), Textklammer (*w^c - w^c.t*).

Stilistischer Aufbau:

Der Vergleich der herauskommenden (*pri.t r-h3*) Liebsten mit der aufgehenden Göttin Sothis zielt einerseits auf die seltene Erscheinung und die intensive Leuchtkraft des Sothissterns ab, die sich auf die Anziehungskraft der Geliebten beziehen. Andererseits wurde der Aufgang der Sothis, der die Überschwemmung anzeigte, mit Fertilität in Verbindung gebracht, was wiederum ihre Vereinigung mit der Fruchtbarkeitsgöttin Hathor bewirkte. Obwohl dieser Zusammenhang erst spätzeitlich belegt ist, zeigen die symbolischen Beschreibungen des lapolazulifarbenen Haares der Geliebten, ihre goldene Hautfarbe und der Vergleich ihrer Finger mit Lotos, dass die Geliebte mit Hathor in Bezug gesetzt wird. Die für die Darstellung der Göttlichkeit verwendeten Adverbialsätze machen eine zeitliche Begrenzung dieses Aspekts deutlich, d. h., die Frau ist keine Göttin *per se*, sondern wird nur als solche vom Liebenden wahrgenommen. Die göttliche Erscheinung wird zudem durch die Phrase *pri.t r-h3* unterstrichen, die als Prozessionsausdruck bekannt ist.

Die Aussage der sich umwendenden Hälse bei ihrem Erscheinen ist ein Bild für die anziehende, sonst von Göttern bekannte Wirkung. Auf grafischer Ebene verdeutlichen die mehrmals aus grammatikalischer Sicht zu streichenden *t*-Endungen, dass die *sn.t* gemeint ist.

Die metaphorischen Beschreibungen des leuchtenden Äußeren und des dunklen Haares spielen auf die helle Hautfarbe und auf die schwarzen Haare der Frauen an. Die gewissenhafte Redeweise und der freundliche Blick sind Periphrasen für den elitären Status der Geliebten, der ferner durch die Metapher des hohen Halses ausgedrückt wurde.

Für den vaginalbereich wurde auf die Metaphern *sp.t* „(Scham)lippen“, *hr.j-jb* „Mitte“ und *nfr.w* „Schönheit“ zurückgegriffen. Die gesamte dargestellte Erscheinung der Frau erzeugt das Gefühl von Liebe beim Betrachter, das durch die Metapher des ergriffenen Herzens versinnbildlicht wird.

Weiteres: Archaismus (*m33, jb*, Suffixpronomen, *nn*), Ellipse (Vs. 2), Zahlenwortspiel (*[hw.t mh 1] - w^c*).

Verse	1–2	3–4	5–6	7–8	9–10	11–12	13–14	15–16	17–18	19–20	21–22	
Versgruppe	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	
Wiederholungen	<i>w^c.t</i>										<i>w^c.t</i>	
	<i>nfr</i>	<i>nfr.t</i>					<i>nfr.wt</i>					
		<i>mj</i>				<i>mj</i>				<i>mj</i>	<i>mj</i>	
		<i>ptr</i>									<i>ptr</i>	
		<i>nb.wt</i>							<i>nb.w{t}</i>	<i>nb{.t}</i>		
			<i>wbh{.t}</i>		<i>wbh{.t}</i>							
						<i>jt.t</i>		<i>jt</i>				
								<i>hp.t=st</i>		<i>hpt</i>		
							<i>hr.j-jb</i>	<i>jb=j</i>				
Kola	4 (2–2)	2 (1–1)	4 (2–2)	4 (2–2)	4 (2–2)	4 (2–2)	4 (2–2)	5 (3–2)	3 (1–2)	3 (1–2)	4 (2–2)	
Strophe	1.		2.		3.		4.		5.		6.	
Versanzahl	4		4		4		4		4		2	
Thema	Einzigartigkeit:		Aussehen:						Wirkung der <i>sn.t</i>		Einzigartigkeit:	
	Sothis gleichend		Gesichtsbereich (Auge; Lippe) + Eigenschaft: nicht geschwätzig		Oberkörper (Hals; Brust; Arm; Finger) + Haar		Unterkörper (Hintern; Intimbereich; Schenkel) + Gang		auf die Männer		Sothis gleichend	
Kola	6		8		8		9		6		4	
Klammer (Anapher; Textklammer)	<i>w^c.t ...</i> - ... <i>w^c.t</i>											
	<i>ptr ...</i> - <i>ptr ...</i>											
Gramm. Merkmal	1. Vers	1 Adj.-S + 1 NE.-S		2 Adj.-S		2 Adj.-S		2 Adj.-S		1 V.-S		1 V.-S + 1 Adv.-S
	Stil	Partizipialstil										
Themenbehandlung	Preisend											
Inhalt. Struktur	A		B			B'		B''		C		A'

Tab. 1: Struktur von L1

L2: pCB I, vs. C, I.8–II.4

hw.t mh-sn.t /

sn hr-st3h-jb=j m-hrw{.w}=f /

di=f-t3y{.tj}-{n}-(w)j h3y.t /

sw-m¹⁰-s3h-t3.w n(.j)-pr n(.j)-t3y=j-mw.t /⁽²⁾

nn-rh{.w}=j-šmi.t-n=f /

nfr{.t}-mw.t m-hn=j m-{nfj}-<nf> /¹¹

j:h3^c-m33{=st}<=f> /

mk-jb=j-hdn.w (hr)-sh3.t=f /

jtt-wj mrw.t=f /

mk-sw-m-jw.tj-jb=f /

jw-sw^{t12} jw=j-mj-kd=f /

bw-rh=f-n3y=j-3by hpt=f /

mtw=f-h3b n-t3y=j-mw.t /

sn h3y-tw=j-wd.kwj-hr=k /

jn-Nbw.t-hm.wt /

mj-n=j m33=j-nfr.w=k /

ršw{.t}-jt mw.t /

nhm-n=k r(m)t.w=j-nb.<w>{t} m-bw-w^c /

nhm=sn-n=k sn /

¹⁰ Hier wird FOX 1985, 52 gefolgt, der *m* partitiv auffasste.

¹¹ Dieses Verspaar wurde von den Bearbeitern unterschiedlich verstanden. U. a. MATHIEU 1996, 27; 37, n. 37 und LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 104 lesen: *nfr.t mw.t=j m hnw=j m nf3 /*. POPKO, in: TLA, macht darauf aufmerksam, dass die Verbindung von *hn* und *nf3* mit *m* ungewöhnlich ist und schlägt daher in seinem Kommentar das hier verwendete *nfj* und die Übersetzung „Mutter ist gut darin, mir ungerechterweise zu befehlen: (...)“ vor.

¹² *jw-sw^t* bildet M. E. ein eigenes Kolon, da dadurch der Satzabbruch deutlicher betont wird.

L2: pCB I, vs. C, I.8–II.4

„Zweite Strophe /“

Der Liebste verwirrt mein Herz mit seiner Stimme. /

Er bewirkt, dass mich Krankheit ergreift. /

Er gehört zu den Nachbarn des Hauses meiner Mutter, /^(?)

(und doch) kann ich nicht zu ihm gehen. /

Gut ist die Mutter darin, mir ungerechterweise anzuordnen:¹³ /

„Lasse ab, ihn zu sehen!“ /¹⁴

Schau, mein Herz ist verärgert beim Denken an ihn! /

Die Liebe zu ihm hat mich ergriffen. /

Schau, er ist ohne sein Herz, /

wobei aber – wobei ich wie er bin! /

Nicht kennt er meine Wünsche, ihn zu umarmen, /

und dass er an meine Mutter sende¹⁵. /

Liebster! Ach, ich bin dir anbefohlen /

durch die Goldene der Frauen. /

Komm zu mir, damit ich deine Schönheit sehe /

(und) damit Vater und Mutter sich freuen. /

Alle meine Verwandten mögen dir zusammen zujubeln. /

Sie mögen dir zujubeln, Liebster. /

¹³ DIETRICH RAUE hat mir dankenswerterweise seine Studienunterlagen zu den Liedern der „Großen Herzensfreude“ überlassen, die er unter GERHARD FECHT angefertigt hatte. Seinen Aufzeichnungen ist zu entnehmen, dass FECHT an dieser Stelle zum einen *hn* „befehlen; anordnen“ und zum anderen *hn* „versperren; verschließen“ annahm. Er übersetzte mit: „Die Mutter ist gut in mich verbergen.“ Laut FECHT wird damit ausgedrückt, dass die Mutter ihrer liebenden Tochter den Kontakt zum Liebsten verbietet. Inhaltlich sei jedoch das Vorenthalten der Frau bis zur offiziellen Verlobung gemeint.

¹⁴ MATHIEU 1996, 27; 37, n. 38 nimmt keine Korrektur vor. Er sieht im *st* das neutrale Pronomen „es“ und bezieht es auf das Vorhaben des Mädchens, den Geliebten zu sehen. Seine zu freie Übersetzung, die m. E. nicht mit dem ägyptischen Ausdruck übereinstimmt, lautet „Abandonne cette idée!“ Daneben wird u. a. von KITCHEN 1999, 320 f. das feminine Pronomen unverändert gelassen, das ein Vers zuvor auftretende =*j* jedoch in *hnw*=*f* geändert. Allerdings ist fraglich, ob die Mutter wirklich den Mann instruiert, ihre Tochter nicht mehr zu sehen. Im Laufe des Liedes wird von der Liebenden gerade bedauert, dass der Mann von der Liebe keine Ahnung hat.

¹⁵ Die Nachricht an die Mutter ist in Form eines Boten wie in L7 oder L32 denkbar, aber auch ein Brief wäre möglich.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Anrufung des geliebten Mannes durch die liebeskranke Frau mit der Aufforderung, sich an ihre Mutter zu wenden

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt ein alternierend aufgebautes Lied vor, das durch einen inhaltlichen Zusatz beendet wird (A/B/C–D/E/A'–B'–D'/C'/E'/F–F'). Für die behandelten Motive s. Tab. 2.

Nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell ist ein Bruch im neunten Vers erkennbar, der sich durch die Kola-Abfolge (pro Verspaar: 5–4–4–4:3–4–3–4:5 oder pro Strophe 9–8:7–7:5) und durch Rekurrenz bemerkbar macht. Ab Vers 9 kommt es zu Wiederholungen ganzer Wortgruppen. S. dazu Tab. 2. Der Übergang des ersten zum zweiten Textteil wird durch die anaphorische Wiederholung von *mk* leicht gestaltet. Die Sonderstellung von F' ist durch die Anapher *nhm* gekennzeichnet. Durch die Wiederholung von *sn* am Textanfang und -ende wird das Lied verklammert.

sn markiert zudem die Einheit der Verse 13 bis 18. Diese Passage unterscheidet sich vom restlichen Text dadurch, dass der Geliebte vom lyrischen Ich angesprochen wird, während zuvor über ihn in der 3. Pers. Sg. berichtet wird.

Daneben spielt die Wiederholung auf der Ebene der Konsonanten für den Endreim eine immense Rolle. Fast alle Verse enden auf *f*, *k* oder **m-w-t*. Ausnahmen bilden lediglich Vers 2 und das Verspaar von A', wodurch der Fokus auf diese Stellen gelegt wird. Bei den letzten zwei Versen wurde der Endreim zugunsten der Textklammer aufgegeben. Zudem beginnen viele Verse dieses Liedes mit den Konsonanten *s*, *n* oder *m*.

Weiteres: Alliteration (*sn* – *st3h* (Vs. 1), *sw* – *s3h* (Vs. 3), *nfr mw.t m hn=j m nf* (Vs. 5), *mj n=j m33=j nfr.w=k* (Vs. 15)).

Stilistischer Aufbau:

Einmalig im Korpus der Liebeslieder ist die in Vers 10 auftretende Aposiopese. Der begonnene Satz wurde abgebrochen und vermittelt damit den Eindruck emotionaler Überwältigung des liebenden Ichs. Das damit ausgedrückte sehnsüchtige Gefühl wird gleichfalls durch die Exclamatio in Vers 13 vermittelt. Die Verzweiflung der Frau aufgrund der Sehnsucht wird in der Bemerkung bezüglich des Rats ihrer Mutter, den Geliebten nicht mehr zu sehen, deutlich. Hier wird spielerisch mit dem Lautklang der Wörter *nfr* „schön“ und *nf* „Unrecht“ umgegangen, die den Vers einrahmen. Es liegt eine Paronomasie vor, bei der sich die beiden Begriffe scheinbar ausschließen und damit ein Paradoxon bilden. Daneben wurde ein Zahlenwortspiel am Anfang des Textes verwendet, das auf die Kapitelnummer 2 Bezug nimmt. Als bildliche Figur kann der Vergleich zwischen der liebenden Frau und dem Geliebten, der wie sie ohne Herz ist, ausgemacht werden. Die Gründe für diese Metapher sind verschieden. Während der Geliebte nicht von den Gefühlen der Frau um ihn weiß, liegt die Ursache bei der Frau in der Liebesergriffenheit, die sie verwirrt. Gerade diese Doppeldeutung macht den Reiz dieses Stilmittels aus.

Weiteres: Archaismus (*m33*, *mk*, *jb*, =*sn*, *nn*), Allusion (*wđ* (Vs. 13) – Heirat), Anfangsellipse (Vs. 4, 16), Einschub (Vs. 18), Hapaxlegomenon (*st3h*), Stilbruch (Konjunktiv in Vs. 12), Metapher (Liebeskrankheit, *hpt* „umarmen“ für „sexuell vereinen“), *Pars pro toto* (*mrw.t*), Symbol (Haus: Ortes der Zweisamkeit), Synonym (Suffix- und Possessivpronomen), Wortspiel (*st3h* – *s3h t3* (Vs. 1, 3) und *h3y* „ach“ (Vs. 13) – *h3y* „Ehemann“).

Vers	1–2	3–4	5–6	7–8	9–10	11–12	13–14	15–16	17–18	
Versgruppe	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	
Wiederholungen	<i>sn</i>						<i>sn</i>		<i>sn</i>	
	<i>jb=j</i>			<i>jb=j</i>	<i>jb=f</i>					
		<i>t3y=j mw.t</i>	<i>mw.t</i>			<i>t3y=j mw.t</i>		<i>mw.t</i>		
		<i>nn rh{.w}=j</i>				<i>bw rh=f</i>				
			<i>nfr{.t}</i>					<i>nfr.w</i>		
			<i>m33</i>					<i>m33</i>		
				<i>mk</i>	<i>mk</i>					
								<i>nhm n=k – nhm n=k</i>		
Kola	5 (3–2)	4 (3–1)	4 (3–1)	4 (2–2)	3 (1–2)	4 (2–2)	3 (2–1)	4 (2–2)	5 (3–2)	
Strophe	1.		2.		3.		4.		5.	
Versanzahl	4		4		4		4		2	
Themenbehandlung	Bericht über den <i>sn</i> = 3. Pers. Sg.; Situationsbeschreibung						Anrede des <i>sn</i> = 2. Pers. Sg.; Aufforderung			
Thema	von Krankheit <u>ergriffen</u> (A); <u>Unwissenheit</u> (B) der <i>sn.t</i> über das <u>Hingehen</u> (C)		<u>Einfluss</u> (D) der Mutter; <u>Sehen</u> (E) des <i>sn</i> ; <u>Liebesergriffenheit</u> (A')		<u>Unwissenheit</u> (B') des <i>sn</i>		<u>Einfluss</u> (D') der Hathor; <u>Kommen</u> (C') des <i>sn</i> , um <u>gesehen</u> (E') zu werden; <u>Jubel</u> (F)		<u>Jubel</u> (F')	
Kola	9		8		7		7		5	
Wortklammer (Anapher; Epipher; Textklammer)	<i>sn ...</i>		-						<i>... sn</i>	
	<i>... n t3y=j mw.t nn rh{.w}=j ...</i>		-		<i>... n t3y=j mw.t bw rh=f ...</i>		<i>sn ...</i>		- <i>... sn</i>	
Gramm. Merkmal	<i>sn</i> = Subjekt (Vers 1–3)		<i>sn</i> = Objekt		<i>sn</i> = Subjekt (Vers 1,3,4)		<i>sn</i> = Objekt		<i>sn</i> = Objekt	
Inhalt. Struktur	A/B/C		D/E/A'		B'		D'/C'/E'/F		F'	

Tab. 2: Struktur von L2

L3: pCB I, vs. C, II.4–9

hw.t mh-hmt.t /

hmt-jb=j r-m33-nfr.w=st /

jw=j-hmsi.kwj m-hnw=st /¹⁶

gmi{.w}=j-{mhj}-<Mhy> hr-htrj hr-w3.t /

hn^c-n3y=f-mry.w /

bw-rh=j-jti.t=j m-b3h=f /

snnj=j-hr=f m-wstn{.w} /

ptr-jtr.w mj-w3.t /

nn-rh<=j>-s.t-rd.wj=j /

hmi-tw jb=j r-jkr /

wstn=k-{mhj}-<Mhy> hr-jh /

mk-jr-snnj=j m-b3h=f /

jw=j-(r)-dd-n=f phr.w=j /

mk-jw=j-n=k k3<=j>-n=f /

jw=f-(r)-swh3 m-rn=j /

jw=f-hr-dni=j r-t3-kpw.y(t)-tp.j(t) /

n.tj-jm.jw-ht=f /

¹⁶ Es wäre auch möglich: *jw=j hmsi.kwj m hnw pr=st* „während ich im Inneren ihres Hauses sitze“; vgl. FOX 1985, 53; 57, n. a. *pr* wäre damit kein Determinativ von *hnw*, sondern ein Ideogramm. Allerdings ist dann fraglich, warum der Mann sich auf den Weg macht und nicht auf die Liebste wartet.

L3: pCB I, vs. C, II.4–9

„Dritte Strophe /“

Ihre Schönheit zu sehen, gedenkt mein Herz, /
während ich an ihrem Wohnort sitze. /

Auf dem Weg begegne ich Mehy auf dem Pferdegespann /
zusammen mit seinen Liebenden. /

Ich kann mich nicht in seiner Gegenwart zusammenreißen /
(und) an ihm ungehindert vorbeigehen. /

Schau, der Fluss ist wie ein Weg! /
Ich kenne den Platz meiner beiden Füße nicht mehr. /

Sehr unwissend bist du, mein Herz.
Warum erlaubst du dir, an Mehy ungehindert vorbeizugehen? /

Schau, wenn ich vor ihm vorbeiginge, /
würde ich ihm das verraten, was mich umhertreibt!¹⁷
„Schau, ich gehöre zu dir!“, werde ich zu ihm sagen! /

Er wird meinen Namen rühmen, /¹⁸
indem er mich den obersten *kpw.y*¹⁹ zuteilt, /
die in seinem Gefolge sind. /

¹⁷ Nach POPKO, in: TLA. Die hier vorgenommene Konstruktion drückt am besten die unerwünschten Konsequenzen des nicht beabsichtigten Vorbeigehens an Mehy aus.

phr in Kombination mit dem ausgedrückten Gefühl der Liebe erinnert stark an die Bezeichnung eines Liebeszaubers (*phr.t h3.tj* „Umkreisen (= bezaubern) des Herzens“). S. II. 7.3 Beschwörungen. Damit wird nicht die Unruhe des liebenden Mannes durch *phr* ausgedrückt, sondern auch darauf angespielt, dass er bezaubert bzw. bezirzt wurde.

¹⁸ Diese Übersetzung geht davon aus, dass der Status des Mannes erhöht wird, wenn er dem Gefolge beiträgt. Folgende Übersetzung ist jedoch auch möglich: „*Er wird sich meines Namens rühmen*“. Hierbei liegt der Fokus darauf, dass sich Mehy des Namens des Liebenden für seinen Ruhm bedient. Dies würde einen bereits hohen Stellenwert des liebenden Mannes implizieren.

¹⁹ Die Bedeutung des Wortes ist unbekannt und seine Interpretation als die eigentlich mit Gardiner Sign R5 geschriebene Einrichtung *k3p* rein spekulativ. Für die Bedeutung von *k3p* s. zuletzt MATHIEU 2000, 41–48.

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Zwiespalt des Liebenden, der zwischen der Liebsten und seinen Vorgesetzten wählen muss

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Dieses Lied ist alternierend aufgebaut (A–B–A'–B'). Während in A und A' das Herz und sein Vorhaben bzw. seine Unsicherheit über das Vorgehen ausgedrückt wird, behandelt das B-Thema das Vorbeigehen des Liebenden an Mehy.

Die inhaltliche Zweiteilung wird durch die Länge der Strophen (2–6:2–6), durch die Kola-Abfolge (4–11:5–11), durch Wortspiele, die als Textklammern auftreten, sowie durch die unterschiedliche Themenbehandlung und durch Rekurrenz unterstützt. Wiederholungen dienen des Weiteren dem Zusammenhalt von einzelnen Versgruppen und der Bildung von Strophen (s. Tab. 3). Die Wiederholung von *wstn* verbindet B mit A' und mildert damit die sonst strenge Zweiteilung des Textes.

Rekurrenz spielt auch für den Endreim eine Rolle. Die Suffixpronomina =*j* und =*f* bilden den Abschluss vieler Verse von B und B'. In A ist der Versabschluss mit =*st* gebildet worden. Eine ausgedehnte Alliteration hebt B hervor (*Mh̄y hr̄ h̄tr̄j hr̄ w̄3.t h̄n̄^c*). Hier liegt der Höhepunkt des Spannungsbogens, weil das Zusammentreffen der Liebenden durch die Begegnung des Mannes mit Mehy verhindert wird.

Weiteres: Alliteration (*rh – rd.wj* (Vs. 8), *mk – m-b3h=f* (Vs. 11)).

Stilistischer Aufbau:

Die ungewöhnliche Satzstellung des einleitenden Verses ist der Beibehaltung des Zahlenwortspiels geschuldet. *hmt* wurde dem vollständigen Satz *jb=j r m33 nfr.w=st* zugefügt, um die in diesem Zyklus verwendete Struktur zu wahren.

Der Vergleich des Flusses mit einem Weg zielt wie die folgende Periphrase *nn rh̄ s.t rd.wj* auf die Verwirrung des Mannes ab und zeigt auf, dass sich der liebende Mann nicht vernünftig verhält. Der Fluss ist eine Metapher für Gefahren, die der Mann wegen seiner Liebe nicht beachtet. Da *rh̄ s.t rd.wj* den Platz innerhalb der Gesellschaft bezeichnet, handelt es sich genauer um das nicht ordnungsgemäße Verhalten gegenüber einem Ranghöheren. Den Unwillen des Liebenden über seine Unvernunft betont die rhetorische Frage an das Herz. Das denkende und drängende Herz ist eine Metapher für die Sehnsucht.

Das Getriebensein des Liebenden wird durch *phr* ausgedrückt, das eine zentrale Rolle in den Liebesbeschwörungen spielt und als Allusion auf diese zu verstehen ist. Hiermit wird betont, dass der liebende Mann von einer Kraft getrieben wird, der er sich nicht entziehen kann.

Das Zeichen des ejakulierenden Phallus, das als Determinativ für *mry.w* dient, ist ein grafisches Stilmittel, das den erotischen Unterton der Liebeslieder deutlich macht. Der Begriff *mrw.t* ist dabei eine Metapher für die sexuelle Liebe. In Mehys Gefolge sind demnach mehrere Männer, die sich eigentlich nach der körperlichen Vereinigung mit der Liebsten sehnen. Da das Determinativ nicht hörbar war, ist die gemilderte Bedeutung „Lieblinge“ in Bezug auf Mehy ebenso möglich.

Die Wortverbindung *m h̄nw=st* weist auf die sexuelle Aussage des Liedes hin. *h̄nw* besitzt den Hausgrundriss als Determinativ und kann in Zusammenhang mit dem Bild der Frau als Haus gesehen werden, in das der Mann einzutreten versucht.

Weiteres: Anfangselipse (Vs. 6), Archaismus (*m33, mk, jb*, Suffixpronomen, *nn*), Einschub (Vs. 9), Eponomasie (Mehy), *Pars pro toto* (*jb*), Synonym (Suffix- und Possessivpronomen).

Vers	1–2	3–4	5–6	7–8	9–10	11–13	14–16
Versgruppe	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Wiederholungen	<i>jb=j</i>				<i>jb=j</i>		
	<i>iw=j</i>					<i>iw=j - iw=j</i>	<i>iw=f - iw=f</i>
		<Mhy>			<Mhy>		
		<i>w³.t</i>		<i>w³.t</i>			
			<i>bw rh=j</i>	<i>nn rh<=j></i>			
			<i>m-b³h=f</i>			<i>m-b³h=f</i>	
			<i>sny=j</i>			<i>sny=j</i>	
			<i>wstn</i>		<i>wstn</i>		
					<i>mk - mk</i>		
Kola	4 (2–2)	4 (3–1)	4 (2–2)	3 (2–1)	5 (3–2)	6 (2–2–2)	5 (2–2–1)
Strophe	1.	2.			3.	4.	
Versanzahl	2	6			2	6	
Themenbehandlung	Beschreibung:				Rede an das Herz:		
Thema	Plan des Herzens	Unsicherheit bzgl. des Vorbeigehens an Mehy			Unwissenheit des Herzens	Resultat des Vorbeigehens an Mehy	
Kola	4	11			5	11	
Klammer (Anapher; Epipher; Textklammer; Wortspiel)	<i>hmt jb=j ...</i>		-	<i>hmi tw jb=j ...</i>		-	<i>... jm.iw ht=f</i>
		<i>... m-b³h=f</i>		<i>... m-b³h=f</i>			
		<i>bw rh=j ...</i>	-	<i>nn rh<=j> ...</i>			
		<i>... wstn</i>	-	<i>wstn=k ...</i>			
Gramm. Merkmal	Herz = Subjekt	Lyr. Ich = Subjekt			Herz =Subjekt	Lyr. Ich = Subj.	Mehy =Subjekt
Inhalt. Struktur	A	B			A'	B'	

Tab. 3: Struktur von L3

L4: pCB I, vs. C, II.9–III.4

hw.t mh-fd.t /*jfd-sw jb=j 3s /**dr-sh3=j-mrw.t=k /**bw-dd=f-šmi=j mj-rmt{.w} /**sw-tfy <m>-mk.t=f /**bw-dd=f-t3y=j-mss /**bw-wnh=j-p3y=j-bhn /**bw-dd<=j>-sdmw r-jr.t(j)=j /**bw-wrh<=j>-wj m-kf /**m-jri-^ch^c (r)-ph=j²⁰-hⁿw<=f> /**hr=f-n=j r-tnw-sh3<=j>-sw /**m-jri-n=j p3y=j-h3.tj wh3 /**j(n)-jri=k-hⁿ hr-jh /**hmsi kb jwi-n=k sn{.t} /**jr.<w>t-knw m-mjt.t /²¹**m-r^di.t-dd-n3-rmt.w-r=j </>**s.t-th.tj²² m-mry(.t) /**smn-tj r-tnw-sh3=k-sw /**jb=j jmi=k-jfd /*

²⁰ Das Suffixpronomen bezieht sich hier auf das sprechende Herz der Frau.

²¹ Hier wird MATHIEU 1996, 28; 40, n. 67 gefolgt, der *jr.t* „*Auge*“ und nicht *jri* liest, wofür bereits die Schreibung mit Ideogrammstrich spricht.

²² Zur Bedeutung des Begriffes *thi* s. II 2.8 Rechtliche Aspekte.

L4: pCB I, vs. C, II.9–III.4„Vierte Strophe /“

Eilends rast es, mein Herz, /

sooft ich an die Liebe zu dir denke.

Nicht lässt es mich wie (ein) Mensch gehen. /

Es ist von seinem Platz verdrängt. /

Nicht lässt es mich ein *mss*-Gewand anlegen. /

Nicht halte ich meinen Fächer. /

Nicht lege ich Schminke an meine Augen. /

Nicht salbe ich mich im Geringsten. /

„Halte nicht an, damit ich seinen Wohnort erreiche!“, /

sagt es mir, wann immer ich seiner gedenke. /

Begehe mir, mein Herz, keine Torheit.²³ /

Weshalb handelst du rebellisch? /

Verweile! Sei ruhig! Es wird der Liebste zu dir kommen /

(und) die Augen Vieler ebenso. /

Lass die Leute von mir nicht sagen:

„Die Frau ist durch Liebe falsch handelnd.“ /

Bleibe fest, wann immer du seiner gedenkst. /

Oh mein Herz, du sollst nicht rasen. /

²³ Nach FOX 1985, 53; 58, n. h und ihm folgend POPKO, in: TLA.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Zwiespalt der liebeskranken Frau, die ihre Sehnsucht aufgrund der gesellschaftlichen Regeln zu unterdrücken versucht

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt die Form einer Ringkomposition (A–B–B'–A'–A'') vor, deren Ringe durch die Textklammer *jfd* und einen fast identischen Wortlaut zusammengehalten werden. Während am Anfang und am Ende das unruhige Herz thematisiert wird, führen B und B' die daraus resultierende Inaktivität der Frau aus.

In Bezug auf die Abfolge der Strophenlänge (2–6–2–6–2) und auf die Kola-Anzahl (4–10–4–14–4) zeigt das Lied einen alternierenden Aufbau. Die hohe Kola-Anzahl von A' legt den Fokus auf diese Strophe und unterstützt die thematisierte Verzweiflung und Unruhe der Frau. Zudem ist die Verteilung bei Annahme eines Gliederungspunktes in Vers 15 unregelmäßig. Zieht man den Vers 15 zum folgenden, würde sich eine Kola-Aufteilung von 3–2–4–2–3 ergeben und damit wieder klar strukturiert sein. Im Mittelpunkt steht dabei Vers 13, der als einziger vier Kola aufweist. Er sticht auch inhaltlich hervor, da hier das Kommen des *sn* angesprochen wird. Die rekurrenten Elemente geben dagegen einen achsensymmetrischen Aufbau wieder (ABCDEF:FEDCBA): *jfd – jb=j – sh3 – mrw.t=k – rmt – jr.tj=j – m-jr* (Vs. 1–10) und *m-jr – jr.tj – rmt.w – mry – sh3 – jb=j – jfd* (Vs. 11–18). Die Anapher *m-jri* macht den Übergang vom ersten zum zweiten Abschnitt leichter.

Die Wiederholung von *r-tnw sh3=j/k sw* und die Themenbehandlung halbieren den Text. Die ersten acht Verse (A–B) enthalten eine Beschreibung, während der restliche Text einen Dialog mit Aufforderungen aufzeigt.

Weiteres: Alliteration (*m mk.t* (Vs. 4); *hn hr-jh hmsi* (Vs. 12–13), *m mry.t* (Vs. 16), *smn – sh3 sw* (Vs. 17)), Endreim (*mrw.t–mk.t – mss – m kf–mjt.t – mry(.t)* (Vs. 2, 4, 5, 8, 14, 16))

Stilistischer Aufbau:

Die anfängliche Metapher des hüpfenden und sprechenden Herzens verdeutlicht die Sehnsucht nach dem Geliebten. Die Wirkung dieses Gefühls wird durch einen Vergleich ausgedrückt, der die gramgebeugte Haltung der Liebenden beschreibt. Die Unfähigkeit der liebenden Frau sich die Augen zu schminken ist eine Allusion auf Schminkrezepte und nimmt auf die Auffassung Bezug, die geliebte Person als Dämon zu sehen, der Besitz ergreift und Krankheit verursacht. Die Ergreifung erfolgt bereits durch den Anblick, vor dem sich die Frau nicht schützen kann. Das erwähnte fehlende Gewand ist eine Periphrase der Nacktheit und greift den sexuellen Ton der Liebeslieder auf. Dazu passt der Begriff *kf*, der ein Spiel mit dem ähnlich lautenden *kfi* „entblößen“ darstellt. Das Auge der Vielen dient als Metapher für das Ungestörtsein und ist als Bild für die ständige Beobachtung und Bewertung durch Dritte zu verstehen.

Die Ermahnung des Herzens zur Ruhe ist eine Parodie auf die Pessimistische Literatur, in der das Herz aufgefordert wird, sich zu regen.

Dieses Lied sticht stilistisch aus dem Zyklus der „Großen Herzensfreude“ heraus, da nur hier einmalig auf *h3.tj* zurückgegriffen wird. Aber auch *jb* tritt mehrmals als Archaismus auf.

Weiteres: Anapher (s. Tab. 3), Anfangsellipse (Vs. 14), Archaismus (Suffixpronomen, *dr*, *wh3* (mäg., im Gegensatz zum hier ebenfalls verwendeten Wort *hn* (näg.)), Zahlenwortspiel (*hw.t mh fd.t – jfd*), Einschub (Vs. 1 und 11), Metathese (*wh3* (Vs. 11)), Synonym (*wh3 – hn*), Zahlenwortspiel (*hw.t mh fd.t – jfd*).

Vers	1–2	3–4	5–6	7–8	9–10	11–12	13–14	15–16	17–18
Versgruppe	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
Wiederholungen	<i>jfd</i>								<i>jfd</i>
	<i>jb=j</i>								<i>jb=j</i>
	<i>sh3</i>				<i>r-tnw sh3=j sw</i>				<i>r-tnw sh3=k sw</i>
	<i>mrw.t=k</i>							<i>mry</i>	
		<i>rmt</i>						<i>rmt.w</i>	
					<i>jr.t=j</i>		<i>jr.t</i>		
		<i>bw dd</i>	<i>bw dd</i> <i>bw w...h</i>	<i>bw dd</i> <i>bw w...h</i>					
					<i>m-jr</i>	<i>m-jr</i>			
Kola	4 (3–1)	4 (2–2)	2 (1–1)	4 (2–2)	4 (2–2)	5 (3–2)	6 (4–2)	3 (1–2)	4 (2–2)
Strophe	1.	2.			3.	4.		5.	
Versanzahl	2	6			2	6		2	
Kola	4 (4)	10 (4–2–4)		4 (4)		14 (5–6–3)		4 (4)	
Themenbehandlung	Beschreibung:				Aufforderung:				
Thema	unruhiges Herz	Folgen des unruhigen Herzens = Inaktivität des Mädchens			Aktivität des Mädchens	Ruhe des Herzens, da der Geliebte selber kommen wird		Ruhe des Herzens	
Klammer (Anapher; Epipher; Textklammer)	<i>jfd ...</i>				-			<i>... jfd</i>	
		<i>bw ... - sw ... - bw ... - bw ... - bw ... -bw ...</i>			<i>... r-tnw sh3=j sw</i> <i>m-jr ...</i>	-	<i>m-jr ...</i>	<i>... r-tnw sh3=k sw</i>	
Gramm. Merkmal	Herz: 3. Pers. Sg.				Beginn der Verspaare mit Imperativ oder Vetitiv; ab Vs. 11: Herz: 2. Pers. Sg.				
Inhalt. Struktur	A	B			B'	A'		Á''	

Tab. 4: Struktur von L4

L5: pCB I, vs. C, III.4–9

hw.t mh-djw.t /

$dw^3=j-Nbw.t$ $sšw^3=j$ (= $sw^3š$)- $hm(.t)=st /$

$sk^3y=j-Nb.t-p.t /$

$jry=j-j^3.wt$ $n-Hw.t-hr.t /$

$hkn.w$ $n-hnw.t /$

$smi=j-n=s$ $sdm=st-spr.w=j /$

$w\bar{d}=st-n=j$ $hnw.t /$

{ sw }-< st >- $jy.tj$ $hr-ds=st$ $r-m^3j=j /$

$^c3y\{.wt\}$ - wsj $hpr.w-n=j /$

$h^{cc}\{.wt\}.kwj$ $hntš.kwj$ $wr.kwj /$

$dr-d\bar{d}<.w>$ $j\bar{h}-mk-\{sw\}$ -< st > /

$mk-jy$ -< n >= st $mry.w$ {/} $m-ksy.w$ /²⁴

$n-^c3.w-mrw.t=st /$

$jry=j-sm^3^c.w$ $n-t^3y=j-ntr.t /$

$di=st-n=j$ $sn.t$ $m-d.y /$

$hrw-3$ (= hmt) $r-sf$ $dr-spr\{.w\}=j$ {/} $hr-rn=st$ </>

$pri=st$ $m-^c=j$ $hr-hrw-5$ (= djw) /

²⁴ Für die Ergänzung s. bereits GUGLIELMI 1984, 502.

L5: pCB I, vs. C, III.4–9„Fünfte Strophe /“

Ich betete die Goldene an. Ich pries Ihre Majestät. /
 Ich ließ hochleben die Herrin des Himmels. /
 Ich gab Lobpreis der Hathor, /
 (und) Verherrlichung der Herrin. /
 Ich berichtete ihr, damit sie meine Bitten erhört /
 (und) damit sie mir die Herrin anbefiehlt. /²⁵
 Sie kam selbst, um mich zu sehen. /
 Wie bedeutend ist das, was mir geschah! /
 Ich war jubelnd, ich war erfreut, ich fühlte mich erhaben²⁶, /
 sooft gesagt wurde: „Auf! Schau, sie (ist hier)!“
 Schau, die Liebenden kommen zu ihr {/} in Verbeugung, /
 wegen der Größe der Liebe zu ihr! /
 Ich sandte Gebete zu meiner Göttin, /
 damit sie mir die Liebste als Geschenk gebe. /
 (Es sind) drei Tage bis gestern (vergangen), als ich um ihren Namen bat. </>
 Sie ist von mir vor fünf Tagen gegangen. /

²⁵ Der Aufbau dieser Sätze ist nicht ganz klar. LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 112 f. machen daraus drei Hauptsätze: „*I appealed to her and she heard my petitions. She has destined my mistress for me:*“ Die hier angenommene grammatikalische Struktur ist parallel zum letzten Verspaar des Liedes, das auch inhaltliche Übereinstimmungen zeigt. Für die verschiedenen Lesungen des letzten Verspaares dieser Strophe s. u. Stilistischer Aufbau.

²⁶ Wörtl. „*Ich war groß*“. Das Kommen der geliebten Person wird auch als Gunstbeweis angesehen, sodass sich die begünstigte Person in ihrem Ansehen gesteigert fühlt. Das zuvor verwendete ὄ „*groß sein*“ kann ebenfalls diese Bedeutung haben.

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Gebet an die Göttin Hathor zur Gabe der Geliebten

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt die Form einer Ringkomposition (A–B–A´) vor, deren Ringe den Preis der Hathor und das Gebet an diese Göttin thematisieren. Das Wortspiel zwischen der Zahl 5 am Ende des Liedes und *dw3* am Textbeginn sowie die Verwendung der stammverwandten Wörter *spr.w* und *spr* verklammern A und A´. Der Mittelteil behandelt sowohl die in den Ringen gewünschte Erscheinung der Geliebten als auch das Kommen der Liebhaber zu dieser Frau.

Der inhaltliche Aufbau wird formal nicht von der Strophenlänge (6–6–4), jedoch von der Kola-Anzahl (11–14–12) gestützt, die den Mittelteil hervorhebt. A und A´ vereint damit trotz ihrer sehr verschiedenen Anzahl von Versen eine annähernd gleiche Dauer des Vortrags.

Wortwiederholungen und gleicher grammatikalischer Aufbau markieren Stropheneinheiten und verbinden zusammengehörige Strophen miteinander (s. Tab. 5). Alliterationen legen den Fokus des Liedes auf den fünften Vers (*smj=j n=s sdm=st spr.w=j*) und auf den 10.–12. Vers (*ḏr ḏd.tw yhj mk st / mk jy n=st mry.w m ksy.w / n ʕ.w mrw.t=st /*). Die Endungen *mk st* (Vs. 10) und *m ksy.w* (Vs. 11) machen deutlich, dass der Endreim eine Rolle spielt.

Weiteres: Alliteration (*ssw3 – hm.t=st – sk3* (Vs. 1 und 2), Epipher (s. Tab. 5), unreiner Kyklos (*hkn.w n hnw.t* (Vs. 4)), *sf – spr* (Vs. 15)), Inclusio (*hrw* (Vs. 15–16)).

Stilistischer Aufbau:

Die Wörter *dw3* am Textbeginn und *djw* am Ende bilden ein Wortspiel zur zuvor genannten Kapitelzahl 5. Des Weiteren kommt dieses Stilmittel in Vers 11 vor: *mk jy <n>=st – m ksy.w*. Die in Vers 10 gebrauchte aufmerksamkeitsregende, auf die Geliebte hinweisende Ellipse *mk st* nimmt durch ihren Konsonantenbestand ebenfalls Bezug auf dieses Wortspiel.

Der 6. Vers sticht heraus, da die hier verwendete Satzkonstruktion nicht eindeutig ist. Es ist möglich, die Bezeichnung *hnw.t* wie im Rest der Strophe auf Hathor zu beziehen:²⁷

*„Ich berichtete ihr, damit sie meine Bitten erhört /
(und) damit die Herrin sie mir anbefiehlt. /“*

Auf grafischer Ebene wird allerdings angezeigt, dass *hnw.t* an dieser Stelle ein Titel der Geliebten ist, da die sitzende Frau als Klassifikator fungiert (Gardiner B1). Zudem wird durch das erste ähnlich aufgebaute Verspaar von A´ die Bedeutung dieser Stelle verständlich. Da auch Hathor die Bezeichnung „Herrin“ aufweist, werden der *sn.t* durch diesen Titel hathorische Züge zugeschrieben. Ihre Überhöhung wird zudem dadurch ersichtlich, dass sich zwar der liebende Mann in A in Verehrung an Hathor wendet, die Liebhaber in B jedoch der Frau in Ehrerweisung gegenüberreten.

Weiteres: Anfangsellipse (Vs. 4 und 6), Archaismus (*m33, mk*, Suffixpronomen, *ḏr*), Epimone (A), Exclamatio (Vs. 10), Synonyme (Bezeichnungen der Hathor und Begriffe der Verehrung in A; ʕ – *wr* in B).

²⁷ Sie wurde u. a. von MATHIEU 1996, 28 gebraucht.

Vers	1–2	3–4	5–6	7–8	9–10	11–12	13–14	15–16
Versgruppe	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Wiederholungen		<i>hn.wt</i>	<i>hn.wt</i>					
		<i>jry=j</i>		<i>jry=j</i>				
			<i>spr.w=j</i>					<i>spr{.w}=j</i>
				<i>jy.tj</i>		<i>jy</i>		
				<i>ʕy</i>		<i>ʕ.w</i>		
					<i>mk</i>	<i>mk</i>		
						<i>mr.wy – mrw.t=st</i>		
								<i>hrw - hrw</i>
				<i>st</i>	<i>st</i>			
					<i>dr</i>			<i>dr</i>
Kola	3 (2–1)	4 (2–2)	4 (2–2)	5 (3–2)	5 (3–2)	4 (3–1)	5 (2–3)	7 (4–3)
Strophe	1.			2.		3.		
Versanzahl	6			6		4		
Kola	11 (3–4–4)			14 (5–5–4)		12 (5–7)		
Themenbehandlung	Gebetsstil					Gebetsstil		
Thema	Preis der Hathor, damit die Geliebte anbefohlen (<i>wḏ</i>) wird			Kommen der Geliebten und der Liebhaber		Preis der Hathor, damit die Geliebte gegeben (<i>rdi</i>) wird		
Klammer (Epipher; Wortspiel)	<i>dw³</i>			-		5		
		<i>... hn.wt</i>	-	<i>... hn.wt</i>			<i>hrw 3</i>	-
Gramm. Auffälligkeit	Versbeginn mit <i>sḏm=f</i> (Vers 1–3, 5, 6)			Stativkonstruktionen (Vers 7; 9)		Versbeginn mit <i>sḏm=f</i> (Vers 13, 14, 16)		
Inhalt. Struktur	A			B		A'		

Tab. 5: Struktur von L5

L6: pCB I, vs. C, III.10–IV.6

hw.t mh-sjs.t /

sw3i<=j>-n=f m-h3w n(.j)-pr=f /²⁸

gmi{.w}=j-^c3=f wn(.w) /

sn-^ch^c(.w) r-gs.wj-mw.t=f /

sn.w=f-nb.{t}<w> r-hn^c=f /

mrw.t=f hr-jti.t-jb /²

n-hnd(.t)-nb.t hr-w3.t /

sfj-jkr nn-mj.tt=f /

sn stp-bj3.t /

gmh=f-r=j m-dr-snny.n=j /

tw=j-w^c.kwj r-nhm /

hntš.wj jb m-t^h.w /

sn dr-m33=j-<tw> /

{h3n}-<hn>-mw.t-rh.tj jb=j /

jw=st-^ck.tj-n{=s}<=f> r-nw /

Nbw.t h3y-jmj-{sw}-<st> m-jb=st /

k3-hnw=j n-sn /

snnny<=j>-sw m-b3h-n3y=f-jr.w /

bw-tm=j n-r(m)t.w /

ršw{.t}=j n-p3y=sn-^cm /

r-dd-tw=k-rh-wj /

jry=j-hb.w n-t3y=j-ntr.t /

tfi-jb=j r-pri(.t) /

r-rdi.t-gmh=j-sn m-p3-grh{.t} </>

nfr {/}-wsj m (=jn)-sw3 /

²⁸ Auch möglich: *sw3i.n{=f}<=j> m-h3w n(.j)-pr=f /*. Der Gebrauch eines alten Perfekts mit dem Infix *n* ist in diesem Korpus selten, tritt hier aber wenige Verse später noch einmal auf. Die oben vorgenommene Variante benötigt die geringste Veränderung und wird daher bevorzugt.

L6: pCB I, vs. C, III.10–IV.6

„Sechste Strophe /“

Ich ging seinetwegen in der Nähe seines Hauses vorbei. /
 Ich fand seine Tür offen. /²⁹
 Der Liebste stand neben seiner Mutter. /
 Alle seine Geschwister waren bei ihm. /
 Die Liebe zu ihm ergriff das Herz /[?]
 von jeder, die auf dem Weg war. /
 Ein vorzüglicher³⁰ Jüngling ohne seinesgleichen! /
 Der Liebste – ausgezeichnet an Charakter! /
 Er blickte zu mir, als ich entlangging. /
 Ich war alleine, um zu jubeln. /
 Oh, wie freute sich das Herz vor Freude, /
 Liebster, als ich dich sah. /
 Wenn doch (nur) die Mutter mein Herz kennen würde, /
 während sie bei ihm zur (rechten) Zeit eintritt. /³¹
 Goldene! Ach, gib es³² in ihr Herz! /
 Dann will ich zum Liebsten eilen. /
 Ich will ihn in Gegenwart seiner Gefährten küssen. /
 Nicht schäme ich mich wegen der Leute. /
 Ich würde mich wegen ihres Wissens freuen, /
 dass du mich kennst. /
 Ich würde Feste feiern für meine Göttin! /
 Um herauszukommen, springt mein Herz, /
 um mich den Liebsten in der Nacht erblicken zu lassen. </>
 Sehr schön (ist es), das Vorbeigehen! /

²⁹ Das Suffixpronomen =f kann sich auch auf das Haus beziehen. Um eine Übereinstimmung mit den anderen Versen zu haben, wird der Bezug auf den Geliebten bevorzugt.

³⁰ Für die Übersetzung von *jkr* s. Wb I, 137. Da für das Verhältnis der Liebenden vor allem die emotionale Ebene eine große Rolle spielt, ist zu überlegen, ob *jkr* nicht vielmehr die Einzigartigkeit des Mannes für die Frau betont. Dabei ist an das akkadische Wort (*w*)*agru(m)* zu denken, das die gleiche Wurzel wie *jkr* aufweist und die Bedeutung „selten, wertvoll, kostbar“ hat (AHW III, 1461).

³¹ Die Passage wurde verschieden übersetzt und interpretiert. MATHIEU 1996, 29 mit n. 42 verbindet das Suffixpronomen =st mit der Situation und übersetzt: „*que l'idée lui vienne à présent*“. Hier wird davon ausgegangen, dass sich das Pronomen auf die vorher genannte Mutter bezieht, wie es auch im folgenden Vers der Fall ist. Zwar ist dazu eine Emendation von *n=s* in *n=f* nötig, doch vertat sich der Schreiber auch im ersten und folgenden Vers mit dem Genus. LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 183 f. sprechen sich gegen diesen Bezug aus, da sich die Mutter nicht im Moment des Vorbeigehens bei der liebenden Frau aufhält. Allerdings soll die Mutter nicht in diesem Moment, sondern erst zur rechten Zeit beim Geliebten für die Tochter vorsprechen.

³² Wohl ist das vorher genannte Eintreten in das Haus des Geliebten gemeint. Es wäre aber auch die Lesung „*Gib ihn in ihr Herz!*“ möglich, die eine Änderung nötig macht.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Darstellung der Unmöglichkeit der verliebten Frau, sich dem Geliebten in Anwesenheit Dritter zu nähern, weshalb Hathor angerufen wird

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt die Form einer Ringkomposition (A–B–B':B''–A'–B''''/A'') vor. Während A, A' und A'' das Vorbeigehen der liebenden Frau am Geliebten thematisieren, behandelt das B-Thema die mit diesem Zusammentreffen verbundenen Reaktionen des Herzens.

Der Text lässt sich in zwei gleich lange Abschnitte untergliedern, die durch die Strophenlänge (4–4–4:3–6–3) und durch die Kola-Abfolge (9–8–9:7–11–6) gestützt werden. Verspaare bilden den ersten Textabschnitt mit einer harmonischen Kola-Reihenfolge, während die Dreierstruktur im zweiten Abschnitt vorherrscht, der keinen gleichmäßigen Verlauf der Hebungen aufweist. Daneben kennzeichnen die unterschiedlich verwendete Zeitperspektive und die Position der Wiederholungen die beiden Textteile.

In A, B und B', in denen jeweils *sn/sn.w* zu Beginn des letzten Verses auftritt, werden vergangene Ereignisse ausgedeutet. Im Unterschied dazu wird in B'' und A'' des zweiten Abschnitts die gewünschte, zukünftige Perspektive gewählt, die aus dem Vergangenen resultiert. Sie greifen nun die Göttin Hathor im letzten Vers auf und markieren damit ihre Einheit. Die letzten drei Liedverse bilden eine Ausnahme, da sie das Gewünschte mit der gegenwärtigen Situation verbinden (s. Tab. 7).

In A beginnen alle Verse bis auf den zweiten mit dem Konsonanten *s* und enden mit dem gleichen Suffixpronomen. Der Vers 2 steht somit isoliert und wird inhaltlich hervorgehoben.

Weiteres: Alliteration (*snny – sw* (Vs. 17), *r – rh* (Vs. 20), *r rdi.t* (Vs. 23)), Anapher (s. Tab. 6), Epipher (s. Tab. 6).

Stilistischer Aufbau:

Das springende, entfernte Herz ist eine Metapher für die Sehnsucht, die ihren Höhepunkt in der Anrufung der Göttin Hathor findet (Exclamatio).

Der Wunsch, den Mann in der Nacht (*grh*) zu sehen (*gmh*) stellt ein Paradoxon dar: Bei der Nacht handelt es sich aufgrund ihrer Finsternis um ein Symbol für eine Zeit, in der Beobachtung nicht möglich war. Gerade daher scheint die Verbindung mit einem Verb der visuellen Wahrnehmung widersprüchlich zu sein. Das Verb *gmh*, das von *gmi* abgeleitet ist, schließt jedoch auch den willentlichen Aspekt³³ mit ein. Aufgrund der Konsonantenähnlichkeit handelt es sich bei diesem Begriffspaar um eine Paronomasie.

Der Geliebte wird in Zusammenhang mit einer offenen Tür gebracht, deren Betreten in anderen Liebesliedern eine Metapher für die geschlechtliche Vereinigung ist. Da das Eintreten in ein Haus sonst mit dem Mann in diesem Korpus verbunden ist, stellt die hier verwendete Metapher einen Regelbruch dar. Die Situation musste damit durch das Einfügen von störenden Personen gelöst werden. Ebenfalls einen doppeldeutigen Sinn hat das Verb *rh*, das sowohl „*kennen*“ als auch metaphorisch „*sexuell kennen = verkehren*“ bedeuten kann.

Weiteres: Archaismus (*m33*, Suffixpronomina, =*sn*, *nn*, *dr*, *sdm.n=f*), Ellipse, *Pars pro toto* (*jb, mrw.t*), Pleonasmus (*hntš.wj jb m th.w*), Synonym (*dr – m-dr*; Suffix- Possessivpronomen, *sw3 – sni*), Wortspiel (*hw.t mh sjs.t – sw3 – sni*).

³³ DEPUYDT 1988, 12.

Vers	1–2	3–4	5–6	7–8	9–10	11–12	13–15	16–18	19–21	22–24
Versgruppe	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
Wiederholungen	<i>sw3i</i>		<i>hr w3.t</i>		<i>sny.n=j</i>		<i>ᶜk.tj</i>	<i>sny<=j></i>		<i>sw3</i>
		<i>sn – sn.w</i>		<i>sn</i>		<i>sn</i>		<i>sn</i>		<i>sn</i>
		<i>mw.t=f</i>					<i>mw.t</i>			
		<i>nb{.t}</i>	<i>nb.t</i>							
					<i>gmḥ</i>					<i>gmḥ</i>
					<i>dr</i>	<i>dr</i>				
			<i>jb</i>			<i>jb</i>	<i>jb=j - jb=st</i>			<i>jb</i>
						<i>rh.tj</i>		<i>rh</i>		
Kola	5 (3–2)	4 (2–2)	4 (2–2)	4 (2–2)	4 (2–2)	5 (3–2)	7 (2–2– (3))	6 (2–2–2)	5 (2–1–2)	6 (2–2–2)
Strophe	1.		2.		3.		4.	5.		6.
Versanzahl	4		4		4		3	6		3
Kola	9 (5–4)		8 (4–4)		9 (4–5)		7 (7)	11 (6–5)		6 (6)
Themenbehandlung	Situationsbeschreibung:						Wunsch:			Wunsch + Fazit
Thema	<u>Vorbegehen</u> am <i>sn</i> in Gegenwart <u>Dritter</u> = Störung durch seine <u>Mutter</u> und Geschwister		Liebesergriffenheit + Einzigartigkeit des <i>sn</i>		Freude über das <u>Erblicktwerden</u> durch den <i>sn</i> beim <u>Vorbegehen</u>		Hilfe der <u>Mutter</u> , Einfluss der Hathor; <u>Wissen um Liebe</u>	Eilen zum <i>sn</i> in Gegenwart <u>Dritter</u> = keine Störung, da <u>Wissen um Liebe</u>		<u>Erblicken</u> des <i>sn</i> - <u>Vorbegehen</u> ist schön
Klammer (Anapher; Epipher; Textklammer)	<i>sw3 ...</i>		-						<i>... sw3</i>	
		<i>sn.w ...</i>		<i>sn ...</i>		<i>sn ...</i>		<i>... sn</i>		<i>... sn ...</i>
			<i>... jb</i>				<i>... jb=j ... jb=st</i>			
Gramm. Auffälligkeit	Zeitperspektive: Vergangenheit						Zeitperspektive: Zukunft (Ausnahme Vers 24)			
							Protasis	Apodosis		
							Pseudopartizip (Vers 13, 14)	Subjunktiv (Vers 16, 17, 19, 21)		
Inhalt. Struktur	A		B		B'		B''		A'	B'''/A''

Tab. 6: Struktur von L6

L7: pCB I, vs. C, IV.6–V.2

hw.t mh sfh.t /

7 (= sfh) r-sf bw-m33=j-sn.t /

^ck^ck.n{=j}-h3y.t-jm=j /

hpr.kwj h^c.t=j-wdn(.tj) /

smh<=j>-d.t=j ds=j /

jr-jwi-n=j n3-wr.w-swn.w /

bw-hr-jb=j³⁴ (m)-phr.wt=sn /

n3-hr.jw-hb(.t) bn-w3.t-jm=sn /

bw-wd^c-t3y=j-h3y.t /

p3-dd-n=j mk-{sw}-<st> p3-n.tj-(hr)-s^cnh=j /

rn=st p3-n.tj-(hr)-t^{si}(.t)=j /

p3-^ck-pri n-n3y=st-wpw.tjw p3-n.tj-(hr)-s^cnh-jb=j /

3h-n=j {sn}-<sn.t> r-phr.wt-nb.(w)t /

wr-{sw}-<st>-n=j r-t3-dmd.yt /

p3y=j-wd³⁵ p3y=st-^ck n-bl /

ptr<=j>-st k3-snb<=j> /

wn=st-jr.t(j)=st rnp{tr}.y-h^c.t=j /

mdwi{.t}=st k3-rd=j /

jw=j-(hr)-hpt=st shri=st-dw.t-hr=j /

pri=st-m-^c=j hr-hrw 7 (= sfhw) /

³⁴ *jb* wird hier nicht als Determinativ angesehen, da das Herz eine zentrale Rolle in den Liebesliedern spielt und betont werden soll.

³⁵ Von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 155 f. wird an dieser Stelle *wd3* „Wohlergehen“ gelesen. Von der Schreibung und vom Inhalt her ist dies ebenso möglich wie *wd3* „Amulett“.

L 7: pCB I, vs. C, IV.6-V.2„Siebente Strophe /“

Sieben (Tage) bis gestern: Nicht habe ich die Liebste gesehen. /

Mich hat Krankheit völlig durchdrungen.³⁶ /

Ich bin schweren Leibes geworden. /

Ich habe mich selbst vergessen. /

Wenn die Oberärzte zu mir kommen, /

ist mein Herz nicht (mit) ihren Heilmitteln zufrieden. /

Die Vorlesepriester, sie kennen keinen Ausweg³⁷. /

Nicht diagnostiziert wird meine Krankheit. /

Das Sagen zu mir: „Schau, sie (ist hier)!“, ist das, was mich belebt. /³⁸

Ihr Name ist das, was mich erhebt. /

Das Herein- und Heraustreten ihrer Boten ist das, was mein Herz belebt.

Nützlicher ist für mich die Liebste als alle Heilmittel. /

Größer ist sie für mich als das Kompendium. /

Mein Amulett ist ihr Eintreten von außen. /

Sehe ich sie, dann werde ich gesund. /

Öffnet sie ihre beiden Augen, so verjüngt sich mein Leib. /

Redet sie, dann gedeihe ich. /

Umarme ich sie, so vertreibt sie Böses von mir. /

Sie ist von mir gegangen vor sieben Tagen. /

³⁶ Den Studienaufzeichnungen von DIETRICH RAUE zu den Liedern der „Großen Herzensfreude“, die er unter GEORG FECHT angefertigt hat, ist zu entnehmen, das Fecht *ʿkʿk* diminutiv mit „langsam einschleichen“ übersetzt hat: „Krankheit hat sich in mich eingeschlichen.“

³⁷ Wörtl.: „Die Vorlesepriester: Nicht ist ein Weg in ihnen.“

³⁸ Nicht der, der spricht, sondern der Inhalt der Rede belebt den Kranken. Daher wird nicht LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 155 f. gefolgt: „He who tells me: ‘Look, it is she!’, that is the one who will revive me.“

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: sehnsüchtiges Warten des von Liebeskrankheit geplagten Mannes

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Das Lied weist eine Ringkomposition der Struktur A–B–C–B'/C'–C''–A' auf, deren Ringe die seit mehreren Tagen bestehende Distanz zur Geliebten ausführen. Die Textklammer wird durch die Wiederholung der Zahl 7 formal hergestellt.

Während das B-Thema die unwirksame Hilfe der Ärzte und Priester bei dem als Krankheit bezeichneten Liebeskummer behandelt, wird der Liebsten in C, C' und C'' die Kraft attestiert, Genesung herbeizuführen. Die Distanz des liebenden Mannes zur Geliebten wird von Vers zu Vers geringer. Jede Strophe des Zentrums zeichnet sich durch eine spezifische grammatikalische Struktur aus (s. Tab. 7).

C und C'' zeigen formal ihre Einheit durch den gleichen Abschluss aller Verse mit dem Suffixpronomen der 1. Pers. Sg. mask. Dieser Endreim ist gleichfalls für A von Bedeutung. B und B'/C' vereint die direkte Wortwiederholung von *phr.wt* sowie die Klangspielerei zwischen *wr.w swn.w* und *wr st n=j*.

Die letzte Strophe sticht formal durch ihre Kürze sowie durch die damit verbundene geringe Kola-Anzahl hervor. Das Lied zeigt trotz der unterschiedlichen Strophenlänge (4–4–3–3–4–1) eine gleichmäßige Anzahl von Hebungen (8–7–8–8–8–3).

Weiteres: Alliteration (*sfh r sf* (Vs. 1), *d.t=j ds=j* (Vs. 4)), Epipher (s. Tab. 7).

Stilistischer Aufbau:

Dieses Lied greift am Beginn und Ende die Zahl 7 der Liedfolge innerhalb des Zyklus auf und bildet damit ein Wortspiel. Um diese Verbindung beizubehalten, wurde die Zeitadverbiale dem Geschehen vorangestellt und das Nomen, auf das sich die Ordinalzahl bezieht, im ersten Vers ausgelassen. Diese Ellipse kann durch den letzten Vers ergänzt werden, der den Inhalt mit anderen Worten wiedergibt. Ebenfalls wurde der Satz „*Siehe, sie (ist hier)!*“ verkürzt, um den Fokus auf das Pronomen zu legen.

Die Liebeskrankheit, eine Metapher der Liebesehnsucht, kann lediglich von der Geliebten geheilt werden, der nicht nur die Kompetenz, Magie zu beherrschen, zugesprochen wird. Ihr wird auch eine magische Wirkung attestiert, indem ihr Eintreten von außen (*ʿk r-bl*) metaphorisch als Amulett bezeichnet wird. Bei dieser Kombination handelt es sich um ein Paradoxon, da der Ausdruck *ʿk r-bl* mit der Phrase *m rw.tj* in Verbindung gebracht werden kann, die im Zusammenhang mit Krankheit verursachende Dämonen bekannt ist. Die Wortverbindung *shri=st dw.t* ist außerdem eine Anspielung auf die Zaubersprüche.

Weiteres: Archaismus (*m33*, *mk*, Suffixpronomen, *sdm.n=f*), Exclamatio, Lehnwort (*r-bl*), Synonym (*m33 – ptr*; Suffix- und Possessivpronomen).

Vers	1–2	3–4	5–6	7–8	9–11	12–14	15–16	17–18	19
Versgruppe	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
Wiederholungen	<i>(hrw) 7</i>								<i>hrw 7</i>
	<i>h3y.t</i>			<i>h3y.t</i>					
	<i>ʕk</i>				<i>ʕk</i>				
	<i>sn.t</i>					< <i>sn.t</i> >			
		<i>h^c.t=j</i>					<i>h^c.t=j</i>		
			<i>jb=j</i>		<i>jb=j</i>				
			<i>phr.wt</i>			<i>phr.wt</i>			
			<i>bw</i>	<i>bw</i>					
					<i>p3 n.tj – p3 n.tj – p3 n.tj</i>				
				<i>s^cnh – s^cnh</i>					
						<i>k3</i>	<i>k3</i>		
Kola	4 (3–1)	4 (2–2)	4 (2–2)	3 (2–1)	8 (3–2–3)	8 (3–2–3)	4 (2–2)	4 (2–2)	3
Strophe	1.		2.		3.	4.	5.		6.
Versanzahl	4		4		3	3	4		1
Kola	8 (4–4)		7 (4–3)		8 (8)	8 (8)	8 (4–4)		3 (3)
Thema	Situation:		Heilung:					Situation:	
	Entfernung der <i>sn.t</i> und Liebeskrankheit		keine Wirkung der Ärzte und Priester		Heilung durch die <i>sn.t</i> - Distanz zur <i>sn.t</i>	bessere Wirksamkeit der <i>sn.t</i> als Ärzte und Priester	Heilung durch die <i>sn.t</i> - Nähe zur <i>sn.t</i>		Entfernung der <i>sn.t</i>
Klammer (Epipher; Textklammer)	<i>(hrw) 7 ...</i>		-					<i>... hrw 7</i>	
			<i>... wr.w swnw</i>		-		<i>wr sj n=j ...</i>		
			<i>... =j</i>		-		<i>... =j</i>		
Gramm. Auffälligkeit			<i>bw sdm=f</i> (Vers 5, 8)		<i>p3 n.tj</i> (Vers 9, 10, 11)	Komparativ (Vers 12, 13)	<i>k3</i> (Vers 15, 17) + R.V-E. und <i>sdm=f</i> (Vers 16, 18)		
Inhalt. Struktur	A		B		C	B'-C'	C''		A'

Tab. 7: Struktur von L7

Exkurs – Bearbeitung der „Großen Herzensfreude“ nach Fecht

FECHT hat zur Verdeutlichung seiner Kola-Studien und den von ihm herausgestellten Kola-Regeln u. a. drei Lieder der „Großen Herzensfreude“ mit Anmerkungen zur Grammatik, zur Wortbedeutung und zu stilistischen Mitteln publiziert.³⁹ Allerdings hatte er auch die anderen vier Texte der „Großen Herzensfreude“ in dieser Art bearbeitet und ist diesen Zyklus mit seinen Studenten als Paradebeispiel für die künstlerische Gestaltung ägyptischer Texte durchgegangen. Den Mitschriften seines damaligen Studenten DIETRICH RAUE sind interessante Feststellungen zu entnehmen, von denen besonders die Einstufung der Liebeslieder in ein „bürgerliches“ und ein „höfisches Milieu“ hervorsteicht. Zum „bürgerlichen Milieu“ zählen nach FECHT L1 und L2 sowie L6 und L7, da in ihnen das häusliche Umfeld in Form des Hauses und der Mutter erwähnt wird. Die Lieder L3–L5 beschreiben dagegen laut FECHT das „höfische Milieu“, das von Mehy geprägt wird.

Ausgehend von den von FECHT vorgenommenen Verstrennungen⁴⁰ ergibt sich folgendes Schema:

Lied	L1	L2	L3	L4	L5	L6	L7
Verse pro Strophe	7	5	7	8	5	4	3
	6	4	7	8	5	7	3
	7	5			5	7	3
						4	3
							3
							2/3
Verse insges.	20	14	14	16	15	22	17/18
	118/119						
♂/♀	♂	♀	♂	♀	♂	♀	♂
Milieu	„bürgerlich“		„höfisch“			„bürgerlich“	
	34 Verse		45 Verse			39/40 Verse	

Im Vergleich dazu das Schema mit den von der Verfasserin gemachten Verstrennungen:

Lied	L1	L2	L3	L4	L5	L6	L7
Verse pro Strophe	4	4	2	2	6	4	4
	4	4	6	6	6	4	4
	4	4	2	2	4	4	3
	4	4	6	6		3	3
	4	2		2		6	4
	2					3	1
Verse insges.	22	18	16	18	16	24	19
	133						
♂/♀	♂	♀	♂	♀	♂	♀	♂
Milieu	„bürgerlich“		„höfisch“			„bürgerlich“	
	40		50			43	

Inwieweit eine strikte Trennung in zwei Milieuarten gerechtfertigt ist, bleibt fraglich. So weist weder L1 darauf hin, dass sich die liebende Frau im Haus befindet, noch zeigen L4 und L5

³⁹ FECHT 1963, 72–84 (L4, L5 und L7).

⁴⁰ Hierbei ist zu beachten, dass bei den Verstrennungen häufig die bestehenden Verspunkte missachtet wurden.

einen direkten Bezug zu Mehy auf. Auffallend ist jedoch, dass das Herz der Frau in L4 nicht mehr zum Haus des Geliebten ($pr=f$), sondern zu seinem Wohnort ($hnw<=f>$) bzw. in Verbindung mit Mehy vielleicht auch zur Residenz (hnw) möchte. In L6 spielen dann wiederum das Haus sowie die Möglichkeit der Liebenden, sich zu sehen, eine Rolle.

Auf formaler Ebene wird eine Unterteilung der sieben Lieder in drei Einheiten durch die Verteilung der Strophenlänge, zumindest nach dem Schema der Verfasserin, gestützt. Während L1 und L2 aus mehreren vierversigen Strophen und einem abschließenden Verspaar bestehen, wechseln sich in L3 und L4 Verspaare und sechsversige Strophen ab. Eine abrupte formale Veränderung ist auch ab L6 zu beobachten, da sowohl dieses Lied als auch L7 neben mehreren vierversigen Strophen erstmals dreiversige Strophen aufweisen.

Es ist zu erwähnen, dass die Bezeichnung „bürgerlich“ irreführend sein könnte. Wenn die Beschreibungen der Liebenden in Gänze betrachtet werden, ergibt sich ein klares Bild von elitären Persönlichkeiten, die zahlreiche Luxusgüter hatten und sich dem Verweilen in der Natur hingeben konnten.

L8: pCB I, vs. G, I.1–5

hnr-n=j-jwi=k n-sn.t 3s.tj
mj-wpw.t(j)-nswt n (= m)-3s
h3.tj n(j)-nb=f m-s3-wpw.t=f
jb=f m-hr.t n(j)-sdm.w

nhb(.w)-n=f n3-jh.w-r-dr=w
ssm.wt-n=f hr-htp.t
wrry.t-nhb.tj hr-s.t=st
bn-n=f-srf hr-w3.t

spr.n=f r-pr n(j)-sn.t
jry-jb=f thh.w(t)

grh{.t}

L8: pCB I, vs. G, I.1–5

Ach kämest du doch zur Liebsten eilig
wie ein Königsbote in Eile.

Sein Herz ist hinter der Botschaft seines Herrn her.

Sein Herz (hat) den Wunsch, gehört zu werden.

Alle Ställe sind für ihn vorbereitet.

Die Pferde (warten) für ihn auf dem Rastplatz.

Ein Wagen ist vorbereitet auf seinem Platz.

Es gibt für ihn keine Rast auf dem Weg.

Nachdem er das Haus der Liebsten erreicht,

jubelt sein Herz.

Pause

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Wunsch der verliebten Frau nach dem eiligen Kommen des Geliebten, das von der Öffentlichkeit unterstützt wird

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es ist die Form einer Ringkomposition A–B–A' erkennbar, in deren Ringe der Wunsch nach der Nähe zum Geliebten in einem anderen Blickwinkel ausgeführt wird. Während in A der Mann zum eiligen Kommen aufgefordert wird, ist in A' die Freude beschrieben, welche die Frau bei seinem Erreichen verspüren würde. Die beiden Strophen werden durch die rekurrenten Elemente *jb* und *sn.t* vereint. Die letzte Strophe weist eine geringere Strophenlänge auf (4–4–2). Die Strophen unterscheiden sich zudem in der Kola-Anzahl: Während die Verse von A bis auf eine Ausnahme jeweils drei Hebungen besitzen, bestehen die Verse von B immer aus zwei Hebungen. A' zeigt dagegen einen Drei- und einen Zweiheber.

B zeichnet sich durch einen parallelen Aufbau aus, indem sowohl die letzten drei Verse auf *hr* enden als auch die Verse 1, 2 und 4 das indirekte Objekt *n=f* aufnehmen. Die Verse dieser Vierergruppe stehen gleichberechtigt nebeneinander, während sich die letzten zwei Verse von A dem Verspaar zuvor grammatikalisch unterordnen lassen. Das erste Verspaar wird durch die Verwendung zweier Wörter mit gleicher Wurzel (*3s* und *3s.tj*) am Ende der Verse verklammert (Epipher). Die beiden letzten Verse beginnen mit *jb* und *h3.tj*, die als Synonyme eingesetzt wurden und den parallelen Aufbau unterstreichen.

Weiteres: Alliteration (*nħb.w n=f n3* (Vs. 5), *hr htp.t* (Vs. 6), *spr.n=f r pr n(.j) sn.t* (Vs. 9)), Textklammer (*mj wpw.t(j) – m-s3 wpw.t=f*).

Stilistischer Aufbau:

Das Lied zeichnet sich durch den anfänglichen Vergleich des eiligen Kommens des Geliebten mit einem Königsboten in wichtiger Mission aus. Die bildliche Darstellung der Schnelligkeit des Geliebten drückt die Sehnsucht des Liebenden aus, die ihn permanent antreibt. Die treibende Kraft des Mannes ist innerhalb des Vergleichs das *h3.tj*-Herz des Herrn, das mit der Götterstandarte klassifiziert ist. Da der Herr mit der liebenden Frau gleichzusetzen ist, wird sie durch die Verwendung des Determinativs überhöht. Das wünschende Herz ist eine Metapher für die Liebesehnsucht der Frau.

Das Haus, das der Mann am Ende erreichen soll, ist zum einen ein Symbol für einen Ort, der Zweisamkeit ermöglicht. Zum anderen handelt es sich dabei um eine Metapher für den Körper der Frau.

Weiteres: Archaismus (*jb*, Suffixpronomen, *n*, *sdm.n=f*), Lehnwort (*ħnr*, *wrry.t*), Synonym (*jb – h3.tj*).

L9: pCB I, vs. G, I.5–II.1

hnr-n=j-j3y{.n}=k mj-ssm.t n(j)-nswt
stp(.w) n-h3 m-gw.w-nb.(w){t}
tp.j n(j)-n3-jh.w{t}
sw-{stn}-<stni> m-t3y=f-wnm.t⁴¹

nb=f rh rd.wj=f
jr-sdm=f-hrw (n.j)-jsbr nn-rh=f-jnw.t
nn-wn-tp.j m-n3-twhr.w{t}
jw=f-(hr)-jri.t n-h3.t=f

rh-wsj jb n(j)-sn.t
p3y=f-tm-w3i(.t) r-sn.t

grh

L9: pCB I, vs. G, I.5–II.1

Ach kämest du doch wie ein Königspferd,
 das ausgewählt wurde unter allen tausend gw-Pferden.

Das Beste der Ställe!

Es ist hervorgehoben durch seine Fütterung.

Sein Herr kennt seine beiden Beine.

Wenn es den Knall der Peitsche hört, kann es sich nicht zurückhalten.

Es gibt keinen einzigen unter den asiatischen Kriegern,
 der es überholen könnte.⁴²

Sehr genau weiß das Herz der Liebsten,
 dass er nicht fern ist von der Liebsten.⁴³

Pause

⁴¹ *wnm.t* wurde zunächst vom Schreiber vergessen und dann später über der Zeile hinzugefügt. Lesung nach MATHIEU 1996, 31; 45, n. 110.

⁴² Wörtl. „*der es vor ihm machen könnte*“.

⁴³ Wörtl. „*Sehr wissend ist das Herz der Liebsten (bzgl.) seines Nicht-fern-Seins von der Liebsten.*“ So ähnlich bereits bei FOX 1985, 66.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Wunsch der verliebten Frau nach dem eiligen Kommen des Geliebten

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Am Anfang und Ende des Textes wird der Wunsch nach der Nähe zum Geliebten unter einem anderen Fokus ausgedrückt, wodurch sich die Form einer Ringkomposition A–B–A' ergibt.

Während der Mann zum eiligen Kommen in A aufgefordert wird, wird in A' das Wissen um die baldige Ankunft dargestellt. In B wird dagegen die Schnelligkeit hervorgehoben.

Das erste Verspaar von A zeigt eine ausgedehnte Alliteration (*ssm.t n nswt stp n*), die im letzten Vers wieder aufgenommen wird (*sw stnj*). Die Einheit der Strophe B, die ebenfalls eine Alliteration im ersten Vers aufweist (*rh rd.wj*), wird durch das Suffixpronomen =f am Ende des ersten und letzten Verses markiert. Die abschließende Strophe A', deren beide Verse durch die Epipher *sn.t* zusammengehalten werden, weist die geringste Strophenlänge auf (4–4–2). Durch die Wortwiederholung von *rh* im jeweils ersten Vers sind B und A' miteinander verbunden.

Die Kola-Abfolge zeigt einen gleichmäßigen Aufbau (10(3–3–2–2)–10(3–3–2–2)–5(3–2)).

Stilistischer Aufbau:

Das Lied ist durch den anfänglichen Vergleich geprägt, dass der Geliebte so eilig wie ein Königspferd kommen möge. Die Ellipse in Vers 3 betont nachdrücklich die Besonderheit dieses Pferdes. Die bildliche Darstellung der Schnelligkeit ist als Metapher für die Sehnsucht des Liebenden zu verstehen, die ihn permanent antreibt. Das Wissen um die Beine des Pferdes ist eine Periphrase für die Art des Laufes und in diesem Kontext speziell für die Geschwindigkeit. Durch die Wiederholung von *rh* in der zweiten und dritten Strophe werden der Herr des Pferdes und das Herz der liebenden Frau in Beziehung gesetzt. Es zeigt sich damit, dass es sich bei den am Anfang des Liedes gemachten Aussagen um Metaphern handelt. Die Frau wird als Herrin des Liebenden dargestellt und steht diesem somit höherrangig gegenüber.

Weiteres: Archaismus (*jb*, Suffixpronomen, *nn*, *nn-wn*), Lehnwort (*jsbr*, *twhr*, *gw*), *Pars pro toto* (*jb*), Synonym (Suffix- und Possessivpronomen).

L10: pCB I, vs. G, II.1–5

hnr-n=j-jwi{.n}=k n-sn.t 3s.tj
mj-g3hs{.t}-h3p(.w) (= 33p) hr-mr
rd.wj=f-smi(.w) h^c.t=f-g3h.y
hr.yt-^ck.tj m-h^c.t=f

nw{.w} m-s3=f tsm.w r-hn^c=f
bw-ptr=w-p3y=f-hmy.w
ptr=f-htp.t mj-rd.y-w3j⁴⁴
jni.n=f-jtr.w mj-w3.t

j:jri=k-spr r-t3y=st-rwrw.t
r-snn-^c=k r-sp-4 (= fdw)
jw=k-m-s3-mrw.t n(.j)-sn.t
jn-Nbw.t-wd(.t)-st-n=k p3y=j-hnms

L10: pCB I, vs. G, II.1–5

Ach kämest du doch eilig zur Liebsten
 wie eine Gazelle, die durch die Wüste springt.
 Ihre beiden Beine laufen, ihr Körper ist geschmeidig⁴⁵,
 (weil) ein Schreck in ihren Körper eingetreten ist.

 Ist (dann) ein Jäger hinter ihr her, ein Hund mit ihm zusammen,
 können sie nicht (einmal) ihren Staub sehen.
 Wie ein (noch) fernes Geschenk fasst sie den Ruhe(platz) auf.
 Wie einen Weg nahm sie den Fluss.

 Du gelangst zu ihrer Höhle,
 um deine Hand viermal zu küssen,
 indem du hinter der Liebe der Geliebten (her) bist.
 Die Goldene ist es, die sie dir, mein Freund, zugewiesen hat!

⁴⁴ Lesung und Übersetzung des hinteren Versteils nach POPKO, in: TLA. Die beiden letzten Wörter sind in der Lesung unsicher. Für *rdi* werden von MATHIEU 1996, 31; 46, N. 117 ebenfalls *try* „Schilf“ und *rdy.t*-Pflanzen vorgeschlagen. Letzteres ist auszuschließen, da für „Schilf“ immer das Wort *js.w* verwendet wurde.

⁴⁵ Für diese Bedeutung s. II 4.3.2 Wortspiele.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Wunsch der verliebten Frau nach dem eiligen Kommen des Geliebten

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt eine Ringkomposition A–B–B'/A' vor, deren Ringstrophen den Wunsch nach Nähe zum Geliebten ausdrücken und in denen der Liebste direkt in der 2. Pers. angesprochen wird. Während der Geliebte in A zum Kommen aufgefordert wird, wird in B'/A' das Ankommen des Mannes beschrieben. In B wird der Grund für die Eile und das Ziel dargestellt. Auf den Mann wird durch die Metapher der Gazelle in der 3. Pers. eingegangen. Wortwiederholungen und Lautspielereien markieren die Einheiten von Verspaaren ($h^c.t$ in A; $w3j$ (Koptisch oue) und $w3.t$ (Koptisch ouoi) sowie mj in B) und Strophen (ptr in B).

Das Lied besteht aus drei Vierversern, von denen die ersten beiden Strophen zwei Verspaare aufzeigen. B'/A' sticht formal hervor, da nicht zwei Verspaare, sondern ein Triplet und ein Einzelvers die Strophe bilden. Die Abfolge der Kola-Anzahl ist fast gleichmäßig (9–9–8).

Weiteres: Alliteration ($h^c.t=f$ $g3h.y$ $hr-yt$ (Vs. 3 und 4), $ptr=w$ $p3y=f$ (Vs. 6), r $snn^c=k$ r $sp-4$ (Vs. 10), $m-s3$ $mrw.t$ (Vs. 11)), Inclusio ($sn.t$).

Stilistischer Aufbau:

Das Lied ist durch den anfänglichen Vergleich geprägt, dass der Geliebte so eilig wie eine gejagte Gazelle kommen möge. Die bildliche Darstellung der Schnelligkeit des Geliebten ist als Metapher für die Sehnsucht des Liebenden zu verstehen, die ihn unaufhörlich anspricht.

Die mit dem Mann verglichene Gazelle ist im Text ein weibliches Nomen, wird aber grammatikalisch aufgrund des Vergleichs als männlich im Text behandelt. Da die Göttin Hathor die Gestalt dieser Gazellenart annehmen kann, spielt das weibliche Geschlecht bereits am Beginn des Liedes auf den Einfluss der Hathor an. Der Schlussvers geht auf die Bedeutung dieser Göttin ein, benennt sie aber auch hier nicht direkt, sondern nimmt durch ein Epitheton auf sie Bezug. Ferner umschreibt der Vergleich, der Ruheplatz der Gazelle sei wie ein fernes Geschenk ($rd.y$ $w3j$), die göttliche Liebeswirkung, da die geliebte Person in anderen Liebesliedern gegeben (rdi) wird. Zudem deutet diese Komparation auf die Unbeirrtheit des Mannes hin: Er rastet nicht, bis er sein Ziel erreicht hat. In gleicher Richtung ist der folgende Vergleich zwischen Fluss und Weg zu deuten: Das Wasser, ein Symbol der Gefahr, wird ungeachtet der Bedrohung überquert.

Der Jäger und die Hunde, welche die Fährte im Wasser verlieren, sind als Metaphern für Dritte zu sehen, die eine Zusammenkunft der Liebenden verhindern wollen. Dem Ruheplatz ($htr.t$) der Gazelle in B steht die Höhle ($rwrw.t$) in B'/A' gegenüber, bei der es sich einerseits um ein Versteck handelt, in der die Liebenden ungestört zusammen sein können. Andererseits ist dieser Begriff als Metapher der Vagina der Frau zu verstehen, in die der Geliebte einzudringen erhofft. Dass die Intimität der eigentliche Drang des Liebsten ist, wird durch die folgende anschauliche Periphrase der Dankbarkeit des Mannes bei seinem Eintreten in Form des viermaligen Küssens bekräftigt.⁴⁶ Zudem ist der Ausdruck $m-s3$ $mrw.t$ „*hinter der Liebe her sein*“ eine metaphorische Umschreibung für den Drang nach Sexualität.

Weiteres: Archaismus (hn^c , $sdm.n=f$), Einschub ($p3y=j$ $hnms$), Lehnwort ($rwrw.t$), *Pars pro toto* ($mrw.t$), Wortspiel ($g3hs.t - g3h$).

⁴⁶ HAIKAL 1998, 291 f.

L11: pCB I, rt., XVI.9–11

h3.t-^c m t(3)s.y ndm gm.y{t} m t3.y-drf jri.n sh3.w Nh.t-sbk n(j) p3 hr⁴⁷

hr-ms=k-{sw}-<tw>⁴⁸ r-pr n(j)-sn.t /

hnm-mw=k <h>r-t3y=st-rwr^c(.t) /⁴⁹

jry.tw-sw^{k50}-p3y=st-hr^c /

stf-{sw}-<st> <m>-t3y=st-nb.t </>⁵¹

pr{.t}-st m-hs.t hb(.t) /

jrp.w dsr.w <m>-šw.t=st⁵² /

jry=k-thth-n3y=st-šgrh /

mnk=k-st m-p3y=st-grh{.t} /

hr-dd=st-n=k jmi-wj m-knj.w=k /

hd-t3 jw{=w}<=n>-m-mj.tt /

grh

L11: pCB I, rt., XVI.9–11

Beginn einer lieblichen Komposition, die in einer Bücherkiste gefunden wurde und vom Nekropolenschreiber Nacht-Sobek verfasst worden war:

Du sollst dich doch zum Haus der Liebsten begeben. /

Vereinige dein Wasser in ihrer Höhle. /

Ihr Wasserverlauf⁵³ wurde ...(?). /

Schlachtend ist sie in ihrem *nb.t*-Gebäude. </>

Ausgestattet ist sie mit Gesang und Tanz, /

Wein, Starkbier und ihrem Fächer. /

Du wirst ihre Gefühle verwirren. /

Du wirst sie mit/in ihrer Nacht belohnen. /

So sagt sie zu dir: „Nimm mich in deine Arme! /

Morgens, wir werden immer noch so sein. /

Pause

⁴⁷ Ab *jri* liegt ein Palimpsest vor. Der ältere Text enthielt ein Datum, das in die Ramessidenzeit einzuordnen ist, s. MATHIEU 1996, 47.

⁴⁸ S. dazu die Ausführung in IV. Aufführungspraxis.

⁴⁹ Die Lesung ist problematisch. *hnm=k r t3y=st rwr^c(.t)* „Du sollst dich zu ihrer Höhle begeben!“ wäre ebenso möglich und wurde u.a. von MATHIEU 1996, 33; 47, n. 122 vorgenommen. Hierbei ist allerdings das Wasserdeterminativ nach *hnm* unverständlich. Die von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 164 angenommene Übersetzung „Fill her gateway.“ ist sonst nicht belegt.

⁵⁰ Wort unklarer Bedeutung.

⁵¹ Das Determinativ Gardiner Sign T30 zeigt, dass *stf* eine Variante von *sft* „*schlachten*“ (Wb. III, 445.15–24) sein muss. U. a. VERNUS 1993, 70; MATHIEU 1996, 33; 47, n. 123; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 165 und POPKO, in: TLA sehen in *stf* eine Verschreibung für das Verb *sft* „*abgießen*“ (Wb. IV, 342.5–6), das üblicherweise mit den drei Wasserlinien klassifiziert wurde. s. III 4.3.2 Wortspiele. Das Personalpronomen *st* wird üblicherweise auf das folgende *nb.t* bezogen. Da in den anderen Versen das Bezugswort der weiblichen Pronomen die Geliebte ist, wird *st* hier ebenfalls in Zusammenhang mit der Frau gesehen; vgl. bereits den Kommentar bei POPKO, in: TLA.

⁵² Die Lesung ist unsicher, passt aber inhaltlich besser als *hw* „*Schutz*“.

⁵³ Hier wird aufgrund der Bedeutung von Flüssigkeiten im Vers zuvor dem Vorschlag von POPKO, in: TLA gefolgt. Er liest nicht, wie bisher geschehen, *š^cr* „*Tor*“, sondern stellt es mit Verweis auf HOCH 1994, 248–251, Nr. 345 und Nr. 350 in Verbindung zu *hrjt* bzw. *hrr*.

Lyrisches Ich: außerhalb der Beziehung stehender Sprecher

Inhalt: parodistische Handlungsanweisungen zur Erlangung von Gegenliebe

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt eine Ringkomposition A–B–A' vor, deren Ringe die vom Mann auszuführenden Handlungen thematisieren. Während den Liebenden in A Handlungsanweisungen gegeben werden, führt A' die Resultate dieser Handlungen aus. Im Zentrum wird aufgelistet, in welcher Art und Weise die geliebte Frau angetroffen werden soll. Das letzte Verspaar nimmt eine Sonderstellung ein, da der Liebste nun nicht mehr von einem außenstehenden Sprecher, sondern von der Frau eine Aufforderung erhält. B und A', die durch die Anapher *jri* im jeweils ersten Vers miteinander vereint sind, weisen annähernd die gleiche Hebungsanzahl auf (5–9–8).

Formal lässt B erkennen, dass die beiden Mittelverse die gleiche grammatikalische Konstruktion aufweisen und alle Verse bis auf den zweiten auf ein Nomen enden, das den Anfangskonsonanten *h* trägt (*hr^c – hb – hw.wt*). Die Einheit des ersten Verspaares von A' wird dagegen durch zwei Wörter hergestellt, die einen ähnlichen Konsonantenbestand aufweisen und den Schluss der Verse bilden (*šrgh – grh*). Die Verse des zweiten Verspaares enden beide auf die Präposition *m* + Nomen. Die Konsonantenähnlichkeit von *mnk* am Beginn des zweiten Verses und *m knj.w=k* am Ende des dritten Verses markiert ferner in B Verbundenheit. Die Gesamtheit des Liedes wird durch die Anapher *hr* gekennzeichnet, die am Beginn des ersten und letzten Verspaares steht.

Weiteres: Alliteration (*hnm mw=k* (Vs. 2), *stf st* (Vs. 4)).

Stilistischer Aufbau:

Das Lied ist eine Parodie auf Ritualanweisungen. Die hier auszuführenden Handlungen, die metaphorisch zu deuten sind, sollen die Liebste zum Geschlechtsverkehr willig machen.

Die Aufforderung, in das Haus der Frau einzutreten, ist eine Metapher für den sexuellen Verkehr. Dabei ist das Haus ein auch aus anderen Liebesliedern bekanntes Bild des Körpers der Frau, in den der Mann metaphorisch durch die Tür Zutritt erlangt. Zwei weitere Metaphern für den weiblichen Intimbereich kommen in diesem Lied vor, die bei oberflächlicher Lesung eine Unterkunftsmöglichkeit der Liebenden beschreiben: Zum einen wird die Höhle (*rwr^c.t*) genannt, in welcher der Mann sein Wasser, eine Metapher für sein Sperma, geben soll. Der Begriff ist mit der sitzenden Frau klassifiziert worden, die den Bezug auf die Vagina grafisch veranschaulicht. Zum anderen tritt das Wort *nb.t* auf, das mit dem Hausgrundriss determiniert ist. Die Kategorie „Wasser“, auf die sich das Wort *hr^c* bezieht und auf die in Form eines Wortspiels zwischen *sft* „*schlachten*“ und *stf* „*überfließen*“ (s. III 4.3.2 Wortspiel) eingegangen wird, stellt die sexuelle Erregung der Frau, d. h. das Feuchtwerden der Vagina, dar. Ohne die metaphorische Interpretation nimmt das Wassermotiv auf den kühlen Schauplatz der Liebeszusammenkunft Bezug, der auch durch Musik, Bier und Wein charakterisiert ist. Hierbei handelt es sich einerseits um eine Festsymbolik, andererseits sind sie Bilder des Liebesrausches.

Weiteres: Archaismus (Suffixpronomen), Einschub (*t3y=st nb.t*), Hapaxlegomenon (*šrgh*), Lehnwort (*rwr^c.t*, *hr^c*, *šrgh*), Metapher (*knj.w* für „*sexuell umarmen*“), Symbol (Nacht für die Zeit der ungestörten Zusammenkunft), Synonym (Suffix- und Possessivpronomen).

L12: pCB I, rt., XVI.11–XVII.2

hr-ms=k-{sw}-<tw> <r>- wsh(.t) sn.t /
w^c.tj nn-ky /
jry=k-3b.w=k m-t3y=st-hgj /
jw-n3-wnrh(.w) (= wh3.w²)⁵⁴ r-hjh⁵⁵ /
h3y-t3-p.t⁵⁶ m-t3w </>
nn-<n>fy=f-sw /⁵⁷
jni.t=st-n=k hnm=st /
stj-b^ch di{.t}-thw{.tj} /
n3-n.tj-jw<=w>-hft-hr /
m (= jn)-Nbw.t-j:wdi-st-n=k m-f3y.t /
r-rdi.t-mnk=k-^ch^c(.w)=k /
grh

L12: pCB I, rt., XVI.11–XVII.2

Du sollst dich doch auf den Hof der Liebsten begeben, /
 indem sie alleine, ohne einen anderen ist. /
 Du sollst deinen Wunsch an ihre Klinke machen. /
 Die Hallen[?] werden zerstreuen[?]. /
 Der Himmel wird mit Wind herabfallen </>, /
 ohne dass er ihn (weg)bläst. /
 Er wird dir ihren Duft bringen /
 – ein überwältigender Geruch, der betrunken sein lässt /
 die, die anwesend sind. /
 Die Goldene ist es, die sie dir als Geschenk zugewiesen hat, /
 damit du deine Lebenszeit vollendest. /

Pause

⁵⁴ Nach MATHIEU 1996, 49, n. 128.

⁵⁵ Das vorliegende Wort *h3h3* „*worfeln*“ wird durch das Determinativ des Mastes mit Segel klassifiziert und weist damit eine Verbindung mit dem Wind in den nachfolgenden Versen auf.

⁵⁶ Epitheton der Hathor, s. LGG III (2002) s. v. *pt*, 3.

⁵⁷ Lesung nach FOX 1985, 71 mit n. f.

Lyrisches Ich: außerhalb der Beziehung stehender Sprecher

Inhalt: parodistische Handlungsanweisungen zur Erlangung von Gegenliebe

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Das Lied besteht aus additiv aneinandergereihten Strophen (A–B–B'–C) mit der Kola-Abfolge 7–5–5–3. In A werden dem Mann Handlungsanweisungen gegeben, deren Resultate in B und B' dargestellt werden. C enthält eine Auflösung des im B-Thema beschriebenen Geschehens. Die Verknüpfung von B und B' erfolgt durch die häufige Aufnahme des Konsonanten *h* am Versende (*h3h – hnm=st – thw – hft-hr*). Mit insgesamt 10 Kola machen die beiden Strophen die Hälfte der Vortragslänge aus.

Weiteres: Alliteration (*r rdi.t* (Vs. 11)).

Stilistischer Aufbau:

Das Lied ist eine Parodie auf Ritualanweisungen. Der Hof der Liebsten, zu dem sich der Liebende begeben soll, und die anderen Architekturteile, die in das Ritual einbezogen werden, sind als Metaphern für den Intimbereich der Frau zu deuten, wodurch sich eine sexuelle Lesart des Liedes ergibt.

Die der Liebsten zugeschriebenen Elemente Hof und Haus waren kein Bestandteil eines normalen Wohnhauses, sondern eines Palastes oder eines Tempels. Ihr wird damit ein hoher, göttlicher Status attestiert, der sich auch durch die Uneindeutigkeit des Bezugsobjekts des Suffixpronomens =*st* in Vers 7 bemerkbar macht. Die hier gebrauchte Aussage (*jn.t=st n=k hnm=st*) ähnelt der des ersten Verses von C (*m (=jn) Nbwt.j:wdi st n=k*), da dem Liebenden etwas von einem weiblichen Subjekt gegeben wird. Aufgrund der Ähnlichkeit kann das Pronomen =*st* in B' nicht nur mit dem zuvor genannten Himmel, sondern auch mit Hathor in Verbindung gebracht werden. Dabei ist der Himmel ebenfalls ein Hinweis auf Hathor, da sie das Epitheton *Nb.t-p.t* „*Herrin des Himmels*“ trägt (s. L5). Sie ist es, die ihren göttlichen Duft vom Wind zu den Liebenden tragen lässt. Komplexer wird das Verständnis dadurch, dass das zweite feminine Pronomen der 3. Pers. Sg. in B' wie in C auf die Liebste verweisen kann: „*Sie (= Hathor) wird dir ihren Duft (d. h. der Hathor/der Liebsten) bringen.*“

Jeweils der letzte Vers von A und B' stehen sich paradox gegenüber: Während zunächst ausgesagt wird, dass die Liebste alleine ist, wird in B' von Anwesenden berichtet. Aufgeschlüsselt wird dies dadurch, dass sich der liebende Mann zur Frau begibt, die ohne Beobachtung Dritter ist und diese beiden dann die Anwesenden darstellen.

Weiteres: Archaismus (Suffixpronomens, *nn*), Synonyme (*hnm* und *stj* in B'; Suffix- und Possessivpronomens).

L13: pCB I, rt., XVII.2–3

rh wsj m-h3^c-jnr.w sn.t /
nn-msi-st jr.jw-jh.w /

h3^c=st-jnr.w-r=j m-šnw=st /
j:jri{.t}=st-jni<.t>.tw<=j> m-jr.t=st /
j:jri{.t}=st-knb<=j> m-p3y=st-mny /
3b{.tj}=st m-p3y=st-h^tm

grh**L13: pCB I, rt., XVII.2–3**

Sehr kenntnisreich beim Werfen des Lassos ist die Liebste
 (obwohl) sie nicht von einem Rinderzüchter gezeugt wurde: /

Mit ihrem Haar wirft sie ihre Lassos nach mir aus. /

Mit ihrem Blick⁵⁸ holt sie mich (heran). /

Mit ihrem *mny*-Schmuck bändigt sie mich. /

Mit ihrem Siegel brandmarkt sie. /

PauseLyrisches Ich: liebende FrauInhalt: bildliche Darstellung der AnziehungskraftFormaler und inhaltlicher Aufbau:

Die Feststellung im ersten Verspaar wird im folgenden Vierverser in logischer Abfolge näher ausgeführt. Verbunden sind die beiden Strophen durch die Wortwiederholung *h3^c jnr.w* im jeweils ersten Vers.

Die vier Verse der zweiten Strophe zeigen einen parallelen Aufbau (*s_dm=f* + Nomen): Hier umringt ein periphrastisches *s_dm=f* zwei nicht-periphrastische *s_dm=f*, sodass die Struktur A–B–B'–A' sichtbar wird.⁵⁹ Alle Verse enden auf der Adverbialbestimmung *m*+Nomen.

Weiteres: Anapher (*j:jri=st*).

Stilistischer Aufbau:

Das Werfen des Lassos wird als Metapher für die Anziehungskraft der Liebsten und Liebesergriffenheit verwendet, die den Mann mit ihren Reizen fesselt. Die Markierung durch das Siegel ist eine metaphorische Darstellung dafür, dass sich der Mann der Liebsten unterordnet und sich als ihr Eigentum fühlt.

Weiteres: Archaismus (Suffixpronomen, *nn*), Hapaxlegomenon (*jnr*), Hyperbaton (*rh wsj m h3^c jnr.w sn.t*), Lehnwort (*jnr*).

⁵⁸ Wörtl. „Auge“.

⁵⁹ S. bereits CASSONNET 2000, 177. Allerdings liegt hier kein Chiasmus vor, wie er annimmt, da keine gleichwertigen Teile kreuzweise gegenübergestellt werden.

L14: pCB I, rt., XVII.3–4

jr-m{-di}-<dr>-dd=k jrm-h3.tj=k /
m-s3=st {n=j}-knj.w-st /
w3h-Jmn jnk-jwi-n=k /
jw-t3y=j-mss(.t) hr-k^ch.t=j /
grh

L14: pCB I, rt., XVII.3–4

Als du mit deinem Herzen gesprochen hast: /
 „(Sei) hinter ihr! Umarme sie!“ /
 Bei Amun, ich war es, die zu dir kam, /
 während mein *mss*-Gewand über meiner Schulter war. /

Pause

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: erfüllte Liebessehnsucht durch das Kommen der Geliebten

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Das Lied besteht aus zwei Verspaaren, von denen das erste eine Rede des Mannes an sein Herz und das zweite einen versichernden Eid der Frau enthält. Der erste und dritte Vers enden schließen jeweils mit =*k*, während die anderen beiden Verse mit einem Wort abschließen, das mit dem Konsonanten *k* beginnt und mit einem Suffixpronomen verbunden ist, welches sich auf die Liebste bezieht.

Weiteres: Alliteration (*dr dd* (Vs. 1), *Jmn jnk* (Vs. 3)).

Stilistischer Aufbau:

Das redende Herz ist eine Metapher für die Sehnsucht des Mannes, bei der es sich nach Ausweis der anderen verwendeten Bilder um die sexuelle Begierde handelt. Die gewünschte Intimität wird durch das metaphorische Verb *knj* „umarmen“ ausgedrückt, das die geschlechtliche Umarmung bezeichnen kann. Zudem weist die Ellipse *m-s3=st* eine sexuelle Nuance auf, da die Präposition als Metapher für den *coitus à tergo* bekannt ist. Die Aussage der Frau, dass ihr Gewand über der Schulter liegt, ist eine Periphrase für ihre Nacktheit und deutet auf ihre Bereitwilligkeit zum Geschlechtsverkehr hin. Die Schulter ist dabei ein erotisches Symbol.

Die Äußerung der Frau wird durch einen Eid bekräftigt, bei dem es sich um eine Parodie auf das juristische Vokabular handelt. Das Herz als Gegner ist dagegen eine parodistische Aufnahme des Gedankenguts der Pessimistischen Literatur, in der das Herz zur Regung aufgefordert wird.

Weiteres: Lehnwort (*jrm*).

L15: pCB I, rt., XVII.4–6

*gmi{.w}<=j>-sn m-{t3}-<r3>-hnnn /
rd.wj=f-w3h hr-jtr.w /*

*sw-(hr)-jri.t-h3w.t n-wrš.w /
n-stn.w (= stni)⁶⁰ n-n3-h(n)k.t /
sw-(hr)-jni(.t)-jnw n-drw.w=j⁶¹ /
jw-k3i=f r-wsh.t=f /*

grh

L15: pCB I, rt., XVII.4–6

Ich fand den Liebsten am Eingang des Kanals. /
Seine Beine hingen im Fluss: /

Er bereitete ein h3w.t–Fest vor, den Tag zuzubringen /
(und) das Bier hochleben zu lassen. /

Er brachte das Aussehen meiner Lende (zum Vorschein), /
indem sie sehr weit ist. /⁶²

Pause

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Gottesopfer seitens des Mannes in der Natur, um die Geliebte in Liebesbereitschaft zu versetzen

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Die Feststellung im ersten Verspaar wird im folgenden Vierverser näher ausgeführt. Die zweite Strophe besteht aus zwei Verspaaren, deren erster Vers jeweils parallel aufgebaut ist und die Anapher *sw* aufweist. Alle Verse besitzen die gleiche Kola-Anzahl (2–2–2–2–2).

Stilistischer Aufbau:

Der erotische Unterton dieses Lieds wird durch die Wahl des Handlungsortes deutlich, da der Kanal als Metapher für die Vagina der Frau dient. Daneben ist die Aussage *jwn.w n drw.w* eine Periphrase der Nacktheit des intimen Bereichs. Bei der Bewertung dieser Stelle wird nicht der *communis opinio* gefolgt, dass das Suffixpronomen nach *drw.w* in die 3. Pers. mask. geändert werden muss und sich die Aussage damit auf den Mann beziehe. Vielmehr wird hier die durch den Anblick des Mannes in Liebesbereitschaft fallende Frau bezeichnet worden sein. Die mit dem Zeigen der Haut verbundene Erotik kommt auch in anderen Liebesliedern und ägyptischen Texten vor. Unter der Annahme, dass sich die Suffixpronomen =f im letzten Vers auf *drw.w* beziehen, wird am Liedende die breite Hüfte der Frau betont, wie sie unter Verwendung einer anderen Beschreibung auch in L1 thematisiert wird.

Die beiden Begriffe *wrš.w* und *h(n)k.t* können in Zusammenhang mit der Göttin Hathor gebracht werden und sind damit als Symbole für den hathorischen Einfluss auf die Liebesbeziehung zu verstehen.

Weiteres: Anfangsellipse (Vs. 4), Archaismus (Suffixpronomen), Metapher (*gmi NN* „sich verlieben“).

⁶⁰ Hier wird POPKO, in: TLA gefolgt.

⁶¹ Gardiner Sign A1 wurde fälschlicherweise für die sitzende Frau (B1) geschrieben.

⁶² Diese Interpretation der besonderen Breite folgt POPKO, in: TLA.

L16: pCB I, rt., XVII.6–7

*jr-p3-j:jri{.t}=st r=j sn.t /⁶³
jst jw=j-(r)-gr-n=s /*

*p3-di.t-^ch^c=j m-r3 n(.j)-pr=st /
jw=st-(hr)-šmi.t-n=st r-hnw /*

bw-qd=st-n=j wh^c=k nfr /

jw=st-(hr)-{dni.t}-{msdr.t}-<dni.t=j> m-p3y=j-grh{.t} /⁶⁴

grh

L16: pCB I, rt., XVII.6–7

Was das anbetrifft, was sie mir, die Liebste, antat: /

Soll ich ihretwegen schweigen? /

Sie ließ mich am Eingang ihres Hauses stehen,⁶⁵

während sie selbst hineinging. /

Nicht sagte sie (einmal) zu mir: „Du mögest gut heimkehren!“⁶⁶ /

wodurch sie mich von meiner Nacht zurückhielt. /

Pause

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Rückweisung des liebenden Mannes durch die Geliebte

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Die Feststellung im ersten Verspaar wird im folgenden Vierverser näher ausgeführt.

Die zweite Strophe besteht aus zwei Verspaaren, deren zweiter Vers jeweils parallel aufgebaut ist. Die Verspaare besitzen fast annähernd die gleiche Kola-Anzahl (3–2–3–1–3–2).

Weiteres: Anapher (jw=st), Archaismus (Suffixpronomen).

Stilistischer Aufbau:

Die einleitende rhetorische Frage, die der Liebende an sich selbst richtet, bringt den Zweifel und Unwille bzgl. des Verhaltens der Geliebten zum Ausdruck. Es handelt sich dabei um die Figur des Dialogismus.

Die sexuelle Erwartung des Liebenden wird durch die Betonung der misslungenen Nacht und des verwehrten Eintritts in das Haus der Liebsten als Metapher für den Koitus sichtbar. Bei der Nacht handelt es sich um ein Symbol für den Zeitpunkt der Dunkelheit und der Ungestörtheit, die ein sexuelles Zusammensein ermöglicht.

Weiteres: Synonym (Suffix- und Possessivpronomen).

⁶³ r=j wurde zunächst vom Schreiber vergessen und dann oberhalb der Zeile nachgetragen.

⁶⁴ MATHIEU 1996, 52, n. 142.

⁶⁵ Wörtl.: „das mich am Eingang ihres Hauses Stehenlassen“.

⁶⁶ Für die Bedeutung von wh^c=k nfr als Abschiedsgruß s. MATHIEU 1996, 34.

L17: pCB I, rt., XVII.7–13

snni{=k}<=j>-pr=st <m> *wh*3.t{=k}⁶⁷ /
*th*3m=j *bw-wn(.w)-n=j* /
grh{.t}-nfr n-p3y=nn-jr.j-^c3 /
*k*3r *hw=j-(r)-wn* /
*tr mntk-p*3y=j-š3.y /
n-mntk-3hw.y jnk /
*tw=tw-(hr)-sft-p*3y=nn-jw3 n (= m)-*hnw* /
*tr m-dy.t-b*3w=k /
*sft=tw-jw*3.w n-*k*3r /
wnd.wt n-pn^c.t </>
sr-{/}-drj n-bnš.w /
*gn.w*⁶⁸ n-^cdw /
*stp.w(t)-{sp-sn}-nb(.wt) n-p*3y=nn-jw3 /
hw{=nn}<=sn> n-*ms.w-hmw* /
*jry=f-n=n k*3r n-*js.w* /
*tr n-d*3js /
j:jwi-sn m-nw-nb /
gmi=f-pr=st wn(.w) /
*gmi=f-h^ctj-nm^c.w m-p<*3k>.t /
šrjw(.t)-nfr.t r-hn^c=w /
dd{.w}-n{=t}<=j>-t3-šrjw(.t) *hw.t-tni(.t)*⁶⁹ </>
n(.j)-{/}-msi n(.j)-p3-(j)m(.j)-r(3)-njw.t /

⁶⁷ LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 189 denken an *wh*3.k(wj) und übersetzen: „I passed by her house confused.“ Aufgrund der Determinative (Nachthimmel (N2) und Sonnenscheibe (N5)) wird hier *wh*3 „Dunkel; Abend“ vermutet.

⁶⁸ Annahme eines Schreibfehlers von *sp-sn* für das Determinativ der landenden Ente (Gardiner Sign 41) nach FOX 1985, 76, Anm. 1 und ihm folgend POPKO, in: TLA. Dadurch wird das vorherige Wort klassifiziert und das von anderen Bearbeitern gelesene Wort *gnn.w* „Fett“ ist auszuschließen. Es wird eine Verbindung zum vorherigen Vers geschaffen, in dem ebenfalls eine Opfergabe in Form eines Vogels erwähnt wird.

⁶⁹ Lesung nach POPKO, in: TLA.

L17: pCB I, rt., XVII.7–13

Ich ging an ihrem Haus in der Dunkelheit vorbei. /
 Ich schlug (fast) die Tür ein, (aber) mir wurde nicht geöffnet. /⁷⁰
 Eine schöne Nacht für unseren Türhüter! /
 Riegel, ich werde öffnen! /
 Türschloss^(?), du bist mein Schicksal, /
 denn du bist ein mir (auferlegter) Ach-Geist. /
 Man schlachtet drinnen unsere Ochsen. /
 Türschloss^(?), setze deine Ba-Macht nicht ein! /
 (Sonst) wird man die Ochsen für den Riegel schlachten /
 (und) die Rinder für die Türschwelle </>
 (und) eine fette^(?) Graugans für die Türpfosten /
 (und) einen *gnw*-Vogel⁷¹ für den Türsturz^(?). /
 Alle Fleischstücke unseres Ochsen: /
 sie werden (sonst) für die Kinder des Handwerkers sein, /
 damit er für uns einen Riegel aus Schilfrohr macht, /
 (und) ein Türschloss^(?) aus *dʒjs*-Pflanze. /
 Kommt der Liebste zu irgendeiner Zeit, /
 will er ihr Haus offen vorfinden. /
 Er will das Bett zurechtgemacht mit feinen Leinen vorfinden. /
 Ein schönes Mädchen (soll) bei ihnen sein. /
 Das Mädchen soll zu mir sagen: „Das ausgezeichnete Haus </>
 des {/} Sohnes des Vorstehers der Stadt (ist es).“ /

⁷⁰ Hier nach POPKO, in: TLA, dessen Übersetzung den Sinn von *thm* Wb. V, 321.6–322.3 am besten trifft.

⁷¹ Lesung nach POPKO, in: TLA; sonst wäre *gnn* „Fett“ möglich. Eine Vogelart passt an dieser Stelle jedoch besser, da in dieser Strophe zunächst Ochsen und Rinder als Vertreter der Huftiere genannt werden.

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: parodistische Türbeschwörung seitens des liebenden Mannes, um Zugang zum Haus der Geliebten zu erlangen⁷²

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Das Lied besteht aus fünf Vierversern mit einem abschließenden Verspaar, die eine fast gleichmäßige Abfolge der Kola-Anzahl aufzeigen (8–8–8–9–8–4). Es liegt eine Ringkomposition (A–B–B'–B'–A'–A'') vor, deren Ringe das Treffen der Liebenden im Haus der Frau thematisieren. Das Motiv von B ist das Türopfer, das die versperrte Tür zum Öffnen bewegen soll.

Wortwiederholungen zum Teil in Form von Anaphern, Epiphern und Textklammern, verbinden Verspaare sowie Stropheneinheiten miteinander und verklammern die Strophen untereinander (s. Tab. 8).

Weiteres: Alliterationen (*nfr n p3y=nn* (Vs. 3), *nb.wt n p3y=nn* (Vs. 15), *sn m nw nb* (Vs. 19), *n(j) msi n(j) p3 (j)m(j) r(3) njw.t* (Vs. 24)).

Stilistischer Aufbau:

Dieses Lied, das eine Parodie auf die Götterbedrohungen darstellt, enthält mehrere Passagen, die der Komik zugeschrieben werden können. Die Darstellung einer Tür im Diesseits als ein übernatürliches Wesen, dem *3h*- und Ba-Kräfte zugeschrieben werden, wirkt komisch. Im weiteren Verlauf des Liedes werden diese Mächte den Fähigkeiten eines einfachen Handwerkers untergeordnet und die Tür als leicht ersetzbar durch einfach zu öffnendes Material beschrieben. Diese unerwartete Pointe macht deutlich, dass hier ein Witz vorliegt. Sarkastisch ist der dritte Vers zu verstehen: „*Eine schöne Nacht für unseren Türhüter!* /“, da das Türschloss zwar eine gute Zeit durch das dargereichte Opfer verbringt, der Liebende sein beehrtes Ziel jedoch nicht erreichen kann.

Die Nacht ist ein Symbol für den Zeitraum, der Intimität zulässt. Ebenso wird das Eintreten in das Haus als Metapher für den Geschlechtsverkehr verwendet. Aufgrund dieses Bildes des Körpers der Frau als Haus sind die verschiedenen Türteile als Metaphern für Körperteile der Frau anzusehen. Das zurechtgemachte Bett und die Begrüßung der Frau weisen sowohl auf den erwarteten sexuellen Vorgang als auch auf die Bereitschaft der Frau hin.

Weiteres: Anfangsellipse (Vs. 10–12, 16), Apostrophe (*k3r; tr*), Archaismus (Suffixpronomen), Ellipse (Vs. 21–22), Häufung, Paronomasie (*wh3.t – wh3.kwj*), Symbol (Schilfrohr), Synonym (Suffix- und Possessivpronomen).

⁷² Es handelt sich nicht um eine Türklage (Paraklausithyron); s. dafür FOX 1985, 283.

Verse	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-12	13-14	15-16	17-18	19-20	21-22
Versgruppe	1.	2.		3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
Wiederholungen	<i>pr=st</i>								<i>pr=st</i>		
	<i>wn</i>	<i>wn</i>							<i>wn</i>		
		<i>pʒy=nn</i>	<i>pʒy=j</i>	<i>pʒy=nn</i>			<i>pʒy=nn</i>				
			<i>mnik - mntk</i>								
		<i>kʒr</i>			<i>kʒr</i>			<i>kʒr</i>			
			<i>tr</i>	<i>tr</i>				<i>tr</i>			
				<i>jwʒ</i>	<i>jwʒ</i>		<i>jwʒ</i>				
							<i>ms.w</i>				<i>ms</i>
								<i>gmj=f</i>	<i>gmj=f</i>		
									<i>šrjw.t</i>	<i>šrjw.t</i>	
Kola	4 (2-2)	4 (2-2)	4 (2-2)	4 (2-2)	4 (2-2)	4 (2-2)	4 (2-2)	5 (3-2)	4 (2-2)	4 (2-2)	5 (3-2)
Strophe	1.		2.		3.		4.		5.		6.
Versanzahl	4		4		4		4		4		2
Thema	Situation: verriegeltes Haus vorgefunden Wunsch: Haus zu öffnen		Hinwendung zum Türschloss: Bestechung durch Opferversprechen		Drohung des Türschlosses: Opferanteile anderen Türteilen versprochen		Drohung des Türschlosses: Opferanteile dem Handwerker versprochen		Wunsch: geöffnetes Haus mit bereitetem Lager und williger Frau		Wunsch: Begrüßung durch die Frau
Kola	8		8		8		9		8		4
Klammer (Anapher; Epipher, Textklammer)		<i>... wn</i> <i>kʒr ...</i>		-	<i>... kʒr</i>		-		<i>... wn</i>		
			<i>tr ...</i>	-	<i>tr ...</i>		-	<i>tr ...</i>	<i>gmj=f ...</i>	-	<i>gmj=f ...</i>
Gramm. Auffälligkeit	<i>sn</i> = 1. Pers. Sg. <i>sn.t</i> = 3. Pers. Sg. Türriegel = 2. Pers. Sg.		<i>sn</i> = 1. Pers. Sg. Türschloss: 2. Pers. Sg.					<i>sn + sn.t</i> = 1. Pers. Pl.	<i>sn / sn.t</i> = 3. Pers. Sg.		<i>sn</i> = 1. Pers. Sg. <i>sn.t</i> = 3. Pers. Sg.
Inhalt. Struktur	A		B		B'		B''		A'		A''

Tab. 8: Struktur von L17

2. pHarris 500, rt., I.1–VIII.12

MASPERO 1879, 230–256, pls. I–VII; MÜLLER 1899, 13–26, pls. II–XV; BUDGE 1923, 23, pls. XLI–XLIV; FOX 1985, 7–29, 370–382; MATHIEU 1996, 55–80, pls. 8–14; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2015, pl. XXII–XL.

L18: pH 500, rt., I.1–6

[...]

$bn-tw=j-hn^c\{=f\}<=k>$
 $j:di=k-jb=k\ tnj\{=j\}$
 $bn-hpt[=k]-[wj]$

sp (hr)-spr- [...]

[...] $p^3-sd^3.y\{t\}-hr$
 $jr-wh^3=k-wj\ r-gmgm=j\ <m>-msd.t(j)=j$
 $m (=jn)-p^3y=j-mn[kb]\ [\check{s}sp]=f-tj^{73}$

$jn-jw-j:\check{s}mi=k\ sh^3\{=j\}-n=k-wnm.w$

$jn-jw-ntk\ sj\ n-h.t=f$
 $jn[-jw]-[j:\check{s}mi=k]\ hr-hbs.w$
 $jnk-nb(.t)-jfd$

$jn-jw-j:\check{s}mi\{.t\}=k\ hr-h(n)k.t^{74}$

[...]

$\check{s}sp\{=j\}-n=k\ mnd.\{t\}<wj>=j$
 $b^c\check{h}i\{=j\}-n=k\ (j)h.t=st\{n\}^{75}$

$3h-hrw\ n-hpt[=j]\ [...]$

[...] $\{r^3\}-<r>^2-hfn.w\ hr\ [...]$ ⁷⁶

grh jri(.w)

⁷³ Ergänzung nach WIMMER 2000, 32, gefolgt von POPKO, in: TLA. MATHIEU 1996, 66, n. 155 gibt zu bedenken, dass hier kein Körperteil gemeint sein kann, da ein Possessivpronomen anstelle eines Suffixpronomens steht. In diesem Korpus ist diese Verbindung allerdings mehrmals belegt (L4, L13, L86, L92).

⁷⁴ Es ist unsicher, ob hier *hnk.t* stand; vgl. die Übersetzung von MATHIEU 1996, 66, n. 158. Diesem Begriff wird Vorrang vor den anderen Möglichkeiten (*hkr\{.t\}* „Nahrung“ nach FOX 1985, 8 oder *jtr.w* „Fluss“ nach WIMMER 2000, 28) gegeben, da in den ersten zwei Versen bereits Nahrung thematisiert wird und *jtr.w* unverständlich wäre, wenn es nicht wie von POPKO, in: TLA vorgeschlagen, als „Produkte des Nils“ und damit als Wohlstand interpretiert wird.

⁷⁵ Zu dieser Variante, das *n* zu tilgen und nicht wie andere Bearbeiter das *t*, s. u. Stilistischer Aufbau.

⁷⁶ Es ist nicht sicher, inwieweit die beiden letzten Verse zusammengehören und wie der Schluss zu lesen ist. Zwar werden die beiden Verse sonst zusammengefasst, aufgrund der Größe der Lücke wird hier aber eine direkte Verbindung ausgeschlossen.

Das Ende des Liedes wird von MATHIEU 1996, 66, n. 159 als *hfn.w (3)h.t* und von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 161 als *hfn.w hr ^<h>.wt* gelesen. Zwar ist *3h.t* eine bekannte Metapher für die Frau, die auf den Geschlechtsverkehr abzielt, doch passt sie nicht zu dem sonst in diesem Lied verwendeten Bild der Frau als Haus. Allerdings ist noch das Kanalzeichen zu erkennen, dass wiederum gut zum Bild der Frau als ein zu bewässerndes Land passen würde. Das im Vers zuvor verwendete Verb *b^c\hi* könnte die Metapher eingeleitet haben. Aber die Verbindung mit *hfn.w* mutet eigentümlich an.

POPKO, in: TLA folgte der ebenso problematischen Lesung von WIMMER 2000, 28 f., *hr nhr.w* „Unglücke“.

L18: pH 500, rt., I.1–6

[...]

Bin ich nicht bei dir?⁷⁷

Worauf richtest du dein Herz?

Wirst du mich nicht umarmen?

Die Angelegenheit erreicht [...].

[...] das Vergnügen.

Wenn du mich suchst, um mich an meinen Schenkeln zu streicheln,
mein kühler Raum ist es, der dich empfangen wird.

Gehst du, nachdem du dich der Speisen erinnert hast?

Bist du ein Mann seines Leibes?

Gehst du wegen der Kleider?

Ich bin (doch) die Herrin des Lakens.

Gehst du wegen des Bieres?

[...]

Ergreife meine beiden Brüste.

Ihre Sache wird für dich überfließen.

Nützlicher ist ein Tag des mich Umarmens

[...] als hunderttausende [...].

Pause, gemacht

⁷⁷ Die Annahme einer rhetorischen Frage ist nachvollziehbarer als ein Aussagesatz, da der Liebste im späteren Verlauf des Liedes als anwesend dargestellt wird. So bereits von FOX 1985, 7 aufgefasst.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Unmut der liebenden Frau über die Nichtbeachtung des Liebsten

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Soweit sich das Lied rekonstruieren lässt, ist es alternierend in der Form A–B–A'–B' aufgebaut. Während das A-Thema mithilfe rhetorischer Fragen die Empörung der Frau ausdrückt, wird in B und B' ihre Erwartung nach Intimität thematisiert. Das Wort *hpt* in A und B' verklammert die Geschlossenheit des Liedes.

Wiederholungen und grammatikalische Parallelen dienen der Markierung der Stropheneinheiten. In A beginnt jeder zweite Vers mit der Negation *bn*. *jn-jw* bildet den Anfang von vier, *jn-jw j:šmi=k* sogar von drei Versen von A'. Zwei von diesen Versen sind nicht nur durch den gleichen Beginn, sondern auch durch ein ähnliches Ende miteinander verbunden. Die Präposition *hr* + Nomen, das auf den Konsonanten *h* beginnt, bilden den Versabschluss.

Weiteres: Alliteration (*sp=j (hr) spr*, *<m> msd.t*, *hr hbs.w*, *hr h(n)k.t*, *hfn.w hr*).

Stilistischer Aufbau:

Der Ausbruch aus der Regelmäßigkeit des gleichen Versbeginns in A' ist als Stilmittel zu deuten. In dem damit betonten Vers wird die Frau metaphorisch als „*Herrin des Lakens*“ bezeichnet, wodurch sie über den Geliebten gestellt wird. Das Laken ist ein Bild für das zurechtgemachte Bett, das wiederum ein Symbol des Beischlafs ist.

Ebenfalls metaphorisch ist der kühle Raum der Frau zu deuten, in den der Liebste eintreten soll. Diese Metapher zielt auf die bildliche Darstellung des Körpers der Frau als Haus ab, sodass hiermit das Eindringen in die Vagina gemeint ist. Ein offensichtlicher Bezug auf die sexuelle Begierde stellt die Aufforderung, den Schenkel zu streicheln dar. Das dafür gebrauchte Verb *gmgm* wird aufgrund seiner Reduplikation betont, die dem Verb nach Ausweis des „obszönen oMichaelides“ eine sexuelle Nuance gibt. Beschönigende Metaphern für den Geschlechtsverkehr sind des Weiteren *spr* und *hpt*.

Das Bezugswort des Pronomens *=st* ist in *b^chi{=j} n=k (j)h.t=st* nicht eindeutig, da es sich nicht auf die Schenkel zuvor beziehen kann. Aus diesem Grund wurde von früheren Bearbeitern *mind.tj* „die Brüste“ angenommen und das Pronomen zu *=sn* korrigiert. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass hier eine verschlüsselte Aussage vorliegt und das Pronomen auf die Vagina der Frau Bezug nimmt, die auch in anderen Liebesliedern in Verbindung mit fließendem Wasser gebracht wird.

Die zahlreichen rhetorischen Fragen beziehen den Hörer ein und sollen ihn vom frevelhaften Verhalten des Mannes überzeugen. Die hier gemachten Aussagen sind spöttisch zu verstehen.

Weiteres: Archaismus (*jb*, *hn^c*, Suffixpronomen, *=sn*), Synonym (Suffix- und Possessivpronomen).

L19: pH 500, rt., I.6–10

mrw.t=k-3bh.tj m-h.t=j
mj-[...]j.w hr-mw
mj-phr.t⁷⁸ 3bh.t-n{=f}<=s> kmy.t
mj-šb{.w}-hs3{.w} hr- [...] ⁷⁹

[hnr n=j]-shs{.t}=k r-m33-sn.t=k
mj-ssm.{w}t hr-pg3
mj-bjk [-^chi.w hr]-n3y=f-d.wt
jw-di-t3-p.t⁸⁰ mrw.t=st
mj-w3i n-^ch3 [...] =f
mj-htj(.t)⁸¹ n-bjk

grh jri(.w)

L19: pH 500, rt., I.6–10

Die Liebe zu dir ist mit meinem Leib verbunden
 wie [...] mit Wasser,
 wie ein Heilmittel, unter das Harz gemischt wurde
 wie das Vermischen eines Teiges mit [...]

Oh, dass du doch herbeieilst, um deine Liebste zu sehen,
 wie ein Pferd auf dem Schlachtfeld,
 wie ein Falke, der sich über seine Marsche⁸² erhebt,
 nachdem der Himmel die Liebe zu ihm/ihr gegeben hat,
 wie das sich Entfernen eines Pfeiles [...]
 wie der Flug eines Falken.

Pause, gemacht

⁷⁸ Bedeutung von *d.t* nach MATHIEU 1996, 67, n. 161.

⁷⁹ Hier gibt es kein Pausenzeichen, wie LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 144, n. 248 mit Verweis auf MATHIEU 1996, 66, n. 159 angeben. Es handelt sich um eine Verwechslung, da sich der Verweis auf L18 bezieht. Wenn es ein solches Pausenzeichen gegeben hat, dann muss dieses in der Lücke gestanden haben, die ca. 5 Quadrate umfasst. In diesem Fall würden zwei Lieder vorliegen, wobei das zweite aufgrund der Größe der Lücke nicht mit *hnr n=j* anfangen könnte.

⁸⁰ Epitheton der Hathor, s. LGG III (2002) s. v. *pt*, 3.

⁸¹ Nach LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 119.

⁸² Lesung nach MATHIEU 1996, 57; 67, n. 163.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Verbildlichung der Liebesverbundenheit und des eiligen Kommens des Liebsten

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt die Struktur A–B vor: Zunächst wird die Verbundenheit zum Liebsten beschrieben, dem sich der Wunsch anschließt, dass der Liebste eilig kommen möge.

Formal zeichnet sich das Lied durch die Präposition *mj* aus, welche fast alle Verse einleitet. Ausnahmen bilden jeweils der Anfangsvers der Strophen A und B sowie der dritte Vers von B, dessen Aussage damit betont wird (s. u).

B sticht aufgrund der Länge und der größeren Hebungsanzahl hervor.

Stilistischer Aufbau:

Zahlreiche Vergleiche prägen das Lied, die aus dem Bereich der Fauna und des Krieges stammen, um die Schnelligkeit des Liebsten zu verbildlichen. Die Vergleiche zur Darstellung der Liebesverbundenheit nehmen dagegen auf das Anrühren von Medikamenten Bezug.

Der formal abgehobene Vers enthält eine nicht eindeutige Aussage, da das Bezugsobjekt des Suffixpronomens *=st* nicht sicher zu bestimmen ist. Es kann den zuvor genannten Himmel aufgreifen, dem der Falke nah sein möchte. Allerdings kann das Pronomen auch auf die Frau bezogen werden, wobei der Falke dann mit dem liebenden Mann gleichgesetzt werden muss.

Diese Vogelart, ein Symbol des Königs, schreibt dem Liebsten elitäre Züge zu. Der Himmel ist wie in L12 ein Hinweis auf den Einfluss der Göttin Hathor auf die Liebesbeziehung, die das Epitheton *Nb.t-p.t* „*Herrin des Himmels*“ trägt (s. L5).

Weiteres: Archaismus (*m33*, Suffixpronomen), Häufung

L20: pH 500, rt., I.10–II.1

*thth-sm.y{w}t n(.wt)-hny [n-sn.t]
 [r3 n.j]-sn.t (m)-w^c.t n(t)-nhm.t
 mnd{.t}.wj=st n (= m)-rrm.t
 g3b<.tj>=st [...]
 ptr dhn.t=st p3-ph3 n-mrw
 tw=j-m-gb-krġ
 n3y=j-[...]83 (m)-šnw<=st>
 m-w^cwy(.t) hr-p3-ph3 n-mrw{.t}
 grġ*

L20: pH 500, rt., I.10–II.1

Verworren sind die Kräuter des *hny*-Kanals⁷ der Liebsten.
 Der Mund der Liebsten ist eine Lotosknospe.
 Ihre beiden Brüste sind Mandragora.
 Ihre beiden Arme sind [...]
 Schau, ihre Stirn ist eine Vogelfalle aus Zedern!
 Ich bin eine junge⁸⁴ Gans.
 Meine [...] sind in ihrem Haar,
 in den Ködern unter der Vogelfalle aus Zedern.

Pause

⁸³ Üblicherweise werden „*Blicke*“ oder „*Beine*“ ergänzt, die dann hier mit einem Possessivpronomen verbunden sind. Diese Konstruktion tritt mehrmals in diesem Korpus auf, sodass eine solche Ergänzung möglich ist (L4, L13, L86, L92). Die Größe der Lücke von zwei Quadraten erlaubt nicht, wie von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 173 angenommen, einen eigenen Vers mit *n3y=j* [...] anzusetzen und dann ab *šnw* einen neuen Vers beginnen zu lassen.

⁸⁴ So nach POPKO, in: TLA mit Verweis auf HOCH 1994, no. 450 und no. 493.

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: parodistische Körperbeschreibung der Liebsten und Darstellung ihrer Anziehungskraft

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt die Struktur A–B vor: Zunächst werden Glieder der Liebsten mit Pflanzen identifiziert, wobei die Abfolge der Körperteile nicht von oben nach unten erfolgt, sondern durch die vorgenommenen Gleichsetzungen bedingt ist. Dem schließt sich die Darstellung der fesselnden Wirkung auf den Liebenden an.

Die Einheit von A wird durch einen parallelen Aufbau, die von B durch die Epipher (*p3 ph3 n mry.w*) markiert. Beide Strophen sind gleich lang und könnten eine gleiche Hebungsanzahl gehabt haben.

Weiteres: Alliteration (*ptr dhn.t=st p3 ph3* (Vs. 5), *m w^cwy(.t) hr p3 ph3 n mrw{.t}* (Vs. 8)).

Stilistischer Aufbau:

Es liegt eine Parodie der Gliedervergottung vor: Das ernste religiöse Thema wird in den realweltlichen Erfahrungshorizont übertragen und bekommt eine sexuelle Nuance. Der Kanal der Liebsten ist eine Metapher für ihre Vagina und die Kräuter nehmen auf ihre Schamhaare Bezug. Die Darstellung der Frau erweckt das Bild einer Flusslandschaft und stimuliert die Sinne beim Hörer.

Die Metapher der Frau als Vogelfalle verbildlicht ihre Anziehungskraft, der der Liebende nicht entkommen kann. Der Vogel (*gb.w*), mit dem der Mann identifiziert wird, ist ein Symbol für Freiheit und steht damit im Kontrast zur Falle. Da das Flattern von Vögeln nach Ausweis anderer Texte mit sexueller Lust verbunden wurde, wird in diesem Lied durch das Motiv des Vogels auch auf die sexuelle Begierde des Mannes hingewiesen. Die Gans (*gb.w*) ist in Zusammenhang mit dem Gott Amun zu sehen, sodass dem Mann in diesem Lied göttliche Züge zugesprochen werden. Die Symbole Lotos und Mandragora, die der liebenden Frau zugeordnet werden, sind nicht nur Bilder des Festes, sondern auch der elitären Stellung. Den Haaren kann dagegen eine erotische symbolische Wirkung zugesprochen werden.

Weiteres: Hapaxlegomenon (*kr̄t*), Lehnwort (*kr̄t*), Paronomasie (*šn.w – šnw; mrw-mrw.t*).

L21: pH 500, rt., II.2–5

*bw-n^ci{=j}-jb=j n-p³y=k-mri.t=j p³y=j-t³ n-wnš
d3d3 (= djdj) p³y=k-th.w*

*bw-[rh]=j-{r-}h^{3c}=f⁸⁵ r-št(.t) (= šd.t) {tj} <wj> knkn.t⁸⁶
r-wrš n (= m)-shwr
r-p³-t³ n-H³r m-šbd.w{t} hr-^cwn.wt
r-p³-t³ n-Kšj m-b^cy.wt
r-t³-k³y.{w}t m-hby.wt
r-p³-nhb.t m-srsr.w*

*nn-jw<=j>-r-sdm n³y=sn-shr.w
r-h^{3c}-p³-šbw=j*

grh jri(.w)

L21: pH 500, rt., II.2–5

Nicht mitleidig ist mein Herz damit, dass du mich liebst,⁸⁷ mein junger Schakal.
Kopulation ist dein Rauchtrank.

Nicht weiß ich davon/von ihm abzulassen, bis mich Züchtigung hinbringt
zum Verweilen am shwr-Gewässer,
zum Land Syrien mit (seinen) šbd- und ^cwn.t-Stöcken,
zum Land Kusch mit (seinen) Palmenrippen-Stöcken,
zum Hochland mit (seinen) hby-Stöcken
zum Neuland mit (seinen) srsr-Stöcken.

Nicht werde ich auf ihre Ratschläge hören
abzulassen von dem, was/den ich wünsche.

Pause, gemacht

⁸⁵ S. LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 129. Dagegen liest POPKO, in: TLA: w^hm=j r h^{3c}=f „Ich will erneut davon ablassen“. Damit würde jedoch ein inhaltlicher Widerspruch zum letzten Verspaar bestehen, in dem die liebende Frau betont, niemals von ihrem Liebsten ablassen zu wollen.

⁸⁶ POPKO, in: TLA schlägt ein r sdm.t=f vor und liest r št(.t) tj knkn.t „bis Prügel dich zurücktreibt (zu mir?)“. Die obige Lesung wird bevorzugt, da das letzte Verspaar deutlich macht, dass die Liebesbeziehung von Dritten nicht gewünscht wird, weshalb die Frau eine Strafe zu befürchten hat. Zum Einsatz von Leibesstrafen und die Vertreibung in das Ausland als Maßnahme gegen ein sexuelles Vergehen s. II 2.8 Rechtliche Aspekte.

⁸⁷ Wörtl: „mit deinem mich Lieben“.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Bekennung zur Liebe seitens der Frau trotz drohender Strafe und Verbannung

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt die Form A–B–B' vor: Die Folgen der in A geschilderten sexuellen Begierde werden im B-Thema ausgeführt.

Durch die unterschiedliche Strophenlänge (2–6–2) wird der Fokus auf die mittlere Strophe gelegt. B sticht zudem durch den parallelen Aufbau heraus, da mit Ausnahme des ersten Verses alle anderen mit der Präposition *r* beginnen. Die letzten vier Verse zeigen sogar die gleiche Kombination *r* + Ortsname + *m* + Stockart. Der erste Vers weist dagegen eine Verneinung auf, die ebenfalls am Beginn der anderen Strophen steht. *h3c* im ersten Vers von B und im letzten Vers von B' verbindet diese beiden Strophen miteinander (Inclusio).

Die Kola-Abfolge (11–11–3) macht deutlich, dass B' durch seine geringere Hebungsanzahl heraussticht.

Weiteres: Alliteration (*sdm n3y=sn shr.w* (Vs. 9)).

Stilistischer Aufbau:

Die stärkste Wirkung verursacht der Begriff *d3d3*, der den sexuellen Unterton des Liedes direkt äußert und somit zum niederen Stil gehört. Er stellt innerhalb des Korpus einen Stilbruch dar. Die metaphorische Bezeichnung des Liebsten als „mein Schakal“, die auf die Wollust des Mannes abzielt, und das Verb *mri* „lieben“ als Metapher für „sexuell lieben“ passen dagegen zum Ton der sonstigen Liebeslieder.

Das Bezugswort des Suffixpronomens =*f* am Beginn von B und der Artikel *p3* am Ende des Liedes sind nicht eindeutig, da sie sich sowohl auf *d3d3* als auch auf *wnš*, d. h. den Liebsten, beziehen können. Beide Wörter stehen zwar in einem engen Zusammenhang, doch würde bei Annahme von *d3d3* die sexuelle Begierde der Frau deutlicher betont werden. Gleichfalls wird nicht aufgelöst, welche Personen der Frau von Kontakt mit dem Mann abraten. Sie sind nicht nur als Symbol für Gegner der Liebesbeziehung zu sehen, sondern stehen für die gesellschaftlichen Werte.

Die aufgeführten Stockarten sind als Symbol für Bestrafung zu verstehen. Bei den aufgezählten Ländereien handelt es sich um unkultivierte Gegenden, wobei eine Steigerung zur unkultiviertesten Landschaft hin nicht erkennbar ist. Anders als die sonst in den Liebesliedern auftretenden Gärten oder die mit dem Fisch- und Vogelfang verbundene Marschlandschaft werden die hier aufgeführten Naturbereiche als negativ betrachtet. Im Mittelpunkt der Auflistung steht Kusch, das als besonders unzivilisiert von den Ägyptern betrachtet wurde, sodass eine Verbannung sehr tragisch gewesen war. Zusammen mit dem genannten Land Syrien nimmt Kusch auf die südliche und östliche Grenze Ägyptens des Neuen Reiches Bezug. Die Aufzählung der Orte drückt damit die Idee aus, dass die Liebe auch dann standhält, wenn sich die liebende Person am Ende der Welt aufhält.

Weiteres: Anfangsellipse (Vs. 4–8), Archaismus (*jb*, =*sn*, *nn*), Hapaxlegomenon (*srsr*, *shwr*), Häufung, Lehnwort (*bcy.(w)t*, *srsr*), Onomatopoetikon (*knkn*).

L22: pH 500, rt., II.5–9

tw=j-m-hdi m-t3-{mhn.t}-<mhn.t>

m-sh3 n-p3-shn{.t}

p3y=j-mr.w n-js.w hr-rmn[=j]

jw=j-r-[^cnh]-t3.wj⁸⁸

jw=j-r-qd n-[Pth] nb-m3^c.t{=j}

jmi-n=j sn.t m-p3-grh

p3-y<m>⁸⁹ sw-m-jrp

Pth p[3y]=f-js.w

Shm.t [t3]y=f-srp.t

J3d.t{yt} t3y=f-nhm(.t)

Nfr-tm p3y=f-sšn-prš (= prh)

hd-t3 m-nfr.w=st

Mn-nfr g3y n-rrm.t

w3h{.tj} m-b3h-Nfr-hr

grh

L22: pH 500, rt., II.5–9

Ich fahre nordwärts in einer Fähre

in der Art^{(?)90} eines Kapitäns.

Mein Schilfbündel ist auf meiner Schulter⁹¹!

Ich muss⁹² nach Anchtawj (fahren).

Ich werde zu Ptah, dem Herrn der Maat, sagen:

„Gib mir die Liebste in der Nacht!“

Das Meer – es ist Wein.

Ptah ist sein Schilfrohr,

Sachmet ist sein Lotosblatt,

Jadet ist seine Lotosknospe

Nefertem ist sein aufblühender Lotos.

Durch ihre/seine Schönheit erleuchtet das Land.

Memphis ist eine Schale Mandragora,

die vor den Schöngesichtigen gestellt ist.

Pause

⁸⁸ Eigentlich: *jw=j <r> Ø r ^cnh-t3.wj*.

⁸⁹ Lesung nach POPKO, in: TLA, die aufgrund des doppelten Schilfblattes nicht zu dem sonst gelesenen *jt<r.w>* passt. Zudem nennt er jeweils einen Beleg für die Schreibung von *ym* ohne *m* und *ym* mit *t*.

⁹⁰ Die Bedeutung von *sh3* ist unklar. Für die hiesige Übersetzung s. LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 192, die eine Verbindung zum Wort *sh3.t* „Art des Fahrens“ (Wb. IV, 268.2) sehen.

⁹¹ *rmn* (Wb. II, 418.1–11) beschreibt den oberen Armbereich und wird daher als „Oberarm, Schulter“ wiedergegeben. Da Waren typischerweise auf dem Schulterbereich getragen werden, wird an dieser Stelle „Schulter“ übersetzt.

⁹² Diese Übersetzung drückt am besten sowohl die futurische Komponente als auch den inneren Drang des Liebenden aus, der von Liebe geleitet wird. Vgl. ebenfalls die englische Wendung „be bound to“, die auf ein in naher Zukunft stattfindendes Ereignis hinweist.

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: parodistische Beschreibung der Schönheit der Geliebten

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt die Form A–B–B' vor: Nachdem die gegenwärtige Reise des Mannes nach Memphis und der Zweck dieser Handlung dargestellt wird, thematisiert das B-Thema die Schönheit und die Wirkung der Stadt Memphis. B' ist aufgrund der Kürze hervorgehoben.

B weist hinsichtlich der Kola-Anzahl und des Aufbaus eine harmonische Abfolge auf, während in A die innere Unruhe des liebenden lyrischen Ichs durch den nicht gleichmäßigen Verlauf der Anzahl der Hebungen deutlich wird. Der Aufbau von B zeigt eine Ringstruktur, da drei Verse der Struktur Gott + Possessivpronomen + Nomen von Versen umschlossen werden, die eine Adverbialbestimmung (*m* + Nomen) als Prädikat am Ende enthalten.

Viele Verse enden auf Wörter, welche die Konsonanten *m* und *n* aufnehmen, sodass der Endreim für dieses Lied in gewisser Weise eine Rolle spielt: *mhn.t – rmn=j – nb-m³.t – nhm(.t) – m nfr=st – n rrm.t – m b3h Nfr-hr*.

Weiteres: Alliteration (*m hdi m t3 mhn.t* (Vs. 1), *sh3 n p3 shn{.t}* (Vs. 2), *mr.w n jsy.w hr rmn=j* (Vs. 3)), Anadiplose (*m nfr – Mn-nfr* (Vs. 13 und 14)), Anapher (*mw=j r* (Vs. 4 und 5)), Anfangsreim (*Nfr-tm – Mn-nfr* (Vs. 11 und 13)), Paronomasie (*Nfr-tm – m nfr=st – Mn-nfr – m b3h Nfr-hr; mr.w – mrw.t*), unreiner Kyklos (*Shm.t – srp.t* (Vs. 9)).

Stilistischer Aufbau:

Das Lied ist als Parodie auf Hymnen, speziell den Städtehymnen zu verstehen, bei der nicht ein Gott, sondern die Landschaft von Memphis gepriesen wird, die metaphorisch für die Erscheinung der Liebsten steht. Nicht nur die aus anderen Liebesliedern bekannte architektonische Betrachtung der Liebsten, sondern auch die Darstellung der Frau als Flusslandschaft spielt hierbei eine Rolle.

Die Doppeldeutigkeit des Liedes wird durch das ungewisse Bezugsobjekt des Suffixpronomen =*st* im letzten Vers von B erkennbar. Das Pronomen bezieht sich sowohl auf die nachfolgende erwähnte Stadt Memphis als auch auf die am Beginn des Liedes genannte Liebste. Das Lied wirkt daher zunächst wie ein Hymnus auf die Stadt, kann jedoch auch als Hymnus auf die Frau gedeutet werden. Durch die Identifizierung der Landschaftsteile mit der Triade von Memphis wird die Liebste überhöht. Der liebende Mann ist dagegen als *Nfr-hr* bezeichnet worden, wodurch er göttergleich dargestellt wird.

Der Wein, der Lotos und die Mandragora sind Symbole für die berauschende Wirkung der Stadt und der betörenden Wirkung der Frau. Das Schilfbündel über der Schulter ist dagegen ein sexuelles Symbol, von denen das Schilf als Symbol des Penis gedeutet werden könnte. Die Nacht ist dagegen ein Hinweis auf die Zeit, die intime Zweisamkeit ermöglicht.

Die letzten vier Verse des Liedes enthalten Wortspiele mit *nfr*, ein Leitbegriff der Liebeslieder: *Nfr-tm – nfr=st – Mn-nfr – Nfr-hr*.

Weiteres: Archaismus (Suffixpronomen), Ellipse (Vs. 4), Lehnwort (*prh, srp.t, ym, hg3.t*).

L23: pH 500, rt, II.9–11

[jw]=j-r-sdr n-hnw
 k3-mr⁹³<=j> n-^cd3{w.t}
 k3-^ck-n3y=j -s3h-t3.w r-ptr<=j>
 k3-jwi.t-t3-sn.t m-dj=sn
 jw=s-r-jri-n3-n-swn.w r-bw-hl
 hr-jw=st-rh.tj-p3y=j-mr
 grh

L23: pH 500, rt., II.9–11

Ich werde mich in das Innere legen.

Dann werde ich zu Unrecht/wegen des Unrechts krank sein.

Dann werden meine Nachbarn eintreten, um mich zu sehen.

Dann wird die Liebste mit ihnen kommen.

Sie wird die Ärzte in Verlegenheit bringen,

weil sie meine Krankheit kennt.

Pause

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Liebeskrankheit

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt eine Ringkomposition vor (A–B–A‘): Während das A-Thema die Krankheit – das Kranksein und die Genesung – behandelt, erläutert B den Krankenbesuch. Die Wiederholung des Verbs *mr* durch das Nomen *mr* vereint A und A‘. Die Einheit von B wird dagegen durch die hier verwendeten Synonyme *k3* markiert.

Die ersten Verse von A und A‘ sind durch ihr enthaltene Futur III gleichmäßig aufgebaut und schließen Verse ein, die alle mit *k3* beginnen (Anapher). Der letzte Vers sticht somit formal hervor, wodurch der inhaltliche Fokus auf diese Stelle gelegt wird. Gestützt wird diese Abhebung durch die geringere Kola-Anzahl (2–2–2–2–2–1).

Stilistischer Aufbau:

Die hier dargestellte Krankheit ist eine Metapher für die Liebesehnsucht des Mannes. Die Nachbarn sind dagegen als Zeichen für eine gestörte Zweisamkeit und gesellschaftlichen Zwang zu deuten.

Das Verhalten des Mannes ist doppeldeutig, da er zum einen die Krankheit lediglich vortäuschen kann, um eine Möglichkeit zu bekommen, die Geliebte wieder zu treffen. Zum anderen kann diese Stelle dahingehend gedeutet werden, dass der Mann aufgrund der gesellschaftlichen Zwänge, die er als Unrecht empfindet, seiner geliebten Frau nicht nahe sein kann. Erst durch diesen Umstand würde bei ihm die Krankheit entstehen.

Weiteres: Archaismus (=sn), Hapaxlegomenon (*bw-hnr*), Lehnwort (*bw-hnr*), Paronomasie (*mr* – *mrw.t*).

⁹³ Zu dieser Lesung s. die letzte Bearbeitung von SCHWEITZER 2011, 142–144.

L24: pH 500, rt., II.11–13

p3-bhn n(.j)-[sn.t]
 [p3]y=st-r3 m-hr(.j)-jb-p3y=st-pr
 3.wj=st-wn(.w) {k3w.t}-<k3r.t>⁹⁴=st-pri.w
 sn.t-knd{.t}.tj

hnr-di.tw<=j> r-jr.j-3
 jry{=j}=st-hdn{h}dn-r=j
 k3-sdm=j-hrw=st knd{.t}.tj
 hrd<.kwj> n-hr.yt=st

grh {grh}

L24: pH 500, rt., II.11–13

Das *bhn*-Haus der Liebsten:

ihr Eingang ist inmitten ihres Hauses.

Ihre beiden Türflügel sind offen. Ihr Riegel ist (nämlich) angehoben.

Die Liebste ist wütend.

Oh, würde ich (doch nur) zum Pförtner gemacht werden

(und) sie auf mich wütend sein.

Dann würde ich ihre Stimme hören, indem sie (= die Liebste) wütend ist⁹⁵

(und) ich ein Kind wegen ihres Schreckens bin.

Pause {Pause}

⁹⁴ Die Ansicht von DARNELL 2010, 119 f., Anm. b, dass es sich hier um eine Schreibvariante von *g(j)f.t* „Affe“ handelt, teilt die Verfasserin nicht.

⁹⁵ *knd.tj* kann sich aufgrund der femininen Endung nicht auf die zuvor genannte Stimme beziehen, wie von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 187 „Then I could hear her angry voice“ angenommen.

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Bedürfnis des Mannes nach Intimität mit der geeigneten Geliebten

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt die Form A–B vor: Der in A beschriebene Zustand der Frau führt in B zum Wunsch des Mannes.

Beide Strophen werden durch die Epipher *ḵnd.tj* und durch den gleichen grammatikalischen Aufbau in Form des Stativs im jeweils letzten Verspaar zusammengehalten. Die Einheit von A wird durch die Anadiplose *sn.t* am Ende des ersten und am Beginn des letzten Verses markiert. Die beiden mittleren Verse enden dagegen auf einen Begriff, der einen ähnlichen Konsonantenbestand (*pr – pri.w*) aufweist. In B fallen dagegen mehrere Begriffe ins Auge, die jeweils mit dem Konsonanten *ḥ* beginnen (*ḥnr*; *ḥdndn*; *ḥr.yt*). Dadurch wird auf die Bedeutung des „Endreims“ hingewiesen und eine Klammer dieser Strophe gebildet (unreiner Kyklos).

Stilistischer Aufbau:

Das Lied verarbeitet die Hausmetapher, die den Körper der Frau bildlich darstellt. Dabei wird die Geliebte als *bḥn*-Haus aufgefasst, das auf den elitären Status der Frau und den erschwerten Zutritt zu ihr verweist. Während der Eingang die Vagina bezeichnet, beziehen sich die Türflügel auf die Schamlippen. Die geöffnete Tür ist somit eine Metapher für die Bereitschaft, Geschlechtsverkehr zu vollziehen. Der Mann als Pförtner kann somit nicht nur in das Haus, sondern auch in die Frau eindringen. Die Wut (*ḵnd*) der Geliebten beschreibt damit ihre Erregtheit.

Die anfängliche Wut in A gilt auf der oberflächlichen Lesung dem nachlässigen Pförtner. Aufgrund der metaphorischen Deutung muss sie sich aber auf die Umstände beziehen, die ein Nachgehen des sexuellen Wunsches verwehren. Der Zorn wird durch die Synonyme *ḥdndn* und *ḵnd* ausgedrückt.

Der Wunsch des Mannes, Kind ihres Schreckens zu sein, ist eine Metapher dafür, dass sich der Liebende der Frau unterordnet, die eine große Macht auf ihn ausübt. Die Sehnsucht nach Unterwerfung, die auch durch das Verlangen, Pförtner zu sein, zum Ausdruck gebracht wird, ist eine Parodie auf die Pessimistische Literatur.

Weiteres: Archaismus (*jb*, Suffixpronomen), Synonym (Suffix- und Possessivpronomen).

L25: pH 500, rt., II.13–IV.1

tw=j-m-hdi hr-p3-mw n(.j)-hk3-^cnh(.w)-(w)d3(.w)-s(nb.w)

^ck.k(wj) m-P(3)-n(.j)-P3-R^c

jb=j-r-šmi.t hr-hr-n3-n-jmw.w{t}

hr-t3-wp.t-r3 n-jtj{.w}⁹⁶

jw=j-r-f3i.t=j r-shs{=j} bn-gr=j

sh3-h3.tj=j P3-R^c

k3-ptr<=j>-p3-^ck n(.j)-sn

jw=f-Ø-r-pr.wt-^c

^ch^c.k(wj) m-di{.t}=k r-r3 n(.j)-jtj{.w}

jtj=k-h3.tj=j r-Jwn.w-R^c

htjt.kwj m-dj{.t}=k r-n3-n(.j)-šnw.w n-n3-n(.j) pr.wt-^c

t3y=j-{n3-n(.j)-šnw(.w) n(.j)-pr.wt-^c}-<t3>⁹⁷-šsp.t m (= n(.jt))-p3y=j-bh3

jw=j-r-ptr jri.t=f

jw<=j>-hr=j hr-t3-djdj.t

jw-knj.w=j-mh(.w) m-šwb

(jw)-šnw=j-hni(.w) m-kmy

jw=j-m-špsw.t (n.jt)-nb-t3.wj

jw=j-[hn^c=k]⁹⁸

grh

⁹⁶ Zum Verlauf dieses Kanals s. RAUE 1999, 28. Die Lesung *mr.tj* wäre ebenfalls möglich und wird von einigen Bearbeitern in Betracht gezogen.

⁹⁷ Nach POPKO, in: TLA. Hier wird angenommen, dass sich der Schreiber beim Abschreiben des Liedes irrtümlich in der Zeile vertan hat.

⁹⁸ Ergänzung nach FOX 1985, 15.

L25: pH 500, rt., II.13–IV.1

Ich fahre nordwärts auf dem Gewässer des Herrschers, er lebe, sei heil und gesund.

Ich möchte eintreten in das des Pre.

Ich wünsche loszugehen, um die Pavillons vorzubereiten
wegen⁹⁹ der Öffnung des Eingangs des *jtj*-Kanals.

Ich werde mich erheben, um zu eilen. Nicht werde ich ruhen.

Mein Herz wird sich an Pre erinnern.

Dann werde ich den Liebsten eintreten sehen,
indem er zu den Gartenhäusern¹⁰⁰ (geht).

Ich möchte mit dir am Eingang des *jtj*-Kanals stehen.

Du hast mein Herz nach Heliopolis-des-Re genommen.

Ich möchte mit dir zurückkehren zu den *šnw*-Bäumen der Gartenhäuser.

Ich will das *šsp.t* meines Fächers (weg)ziehen.¹⁰¹

Ich werde schauen, was er macht:

während mein Gesicht auf den Liebesgarten (gerichtet) ist,

während mein Schoss mit Perseasbaumfrüchten gefüllt ist

(und) mein Haar von *kmy*-Öl beschwert ist,

Ich bin eine Edelfrau des Herrn der beiden Länder,

während ich mit dir zusammen bin.

Pause

⁹⁹ Ansonsten wird *hr t3 wp.t* „am Eingang“ gelesen, wogegen m. E. die Präposition *hr* spricht.

¹⁰⁰ *pr.wt-^c* wird von MATHIEU 1996, 72, n. 190 als „*parc*“ übersetzt. Er sieht in diesem Wort eine Bezeichnung für eine damals bekannte Grünfläche in Heliopolis, evtl. in der Nähe des Tempels von Re. POPKO, in: TLA erkennt darin eine Wortkombination aus *pr.wt* „Häuser“ und ^c „ingedämmter Kanal“ (Wb. I, 159.7), aus der sich seine freie Übersetzung „Strandhäuser“ ergibt, die den Sinn eines idyllischen Ortes für den heutigen Leser gut wiedergibt. Um den für die Liebeslieder wichtigen Aspekt der grünen Natur hervorzuheben, der für den genannten Kanalbereich eine große Rolle spielt, wird hier „Gartenhaus“ bevorzugt.

¹⁰¹ Hier wird dem Vorschlag von POPKO, in: TLA gefolgt, hierin ein Spiel der Frau zu sehen, die zunächst ihren Fächer vom Gesicht wegnimmt, um dann zu sehen, was der Mann macht.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Erwartung der Ankunft des Liebsten während eines Festes und Wunsch nach einer gemeinsam verbrachten Zeit

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt die Struktur A–A'–B–B' vor, deren Zusammenhalt durch Rekurrenz, insbesondere durch Epiphern markiert wird (s. Tab. 9). Die letzte Strophe ist durch die Anapher *ju* charakterisiert, wodurch sie herausgehoben ist. Dem einleitenden Futur III Satz folgen fünf Umstandssätze, von denen lediglich der dritte, d. h. der Mittelvers, nicht mit *ju* beginnt, wodurch der inhaltliche Fokus auf das Zentrum dieser Aufzählung gelegt wird.

Weiteres: Alliteration (*ptr p3* (Vs. 7)).

Stilistischer Aufbau:

Die Öffnung des Kanaleingangs (*wp.t r3 n mr.tj*) ist einerseits eine Anspielung auf den Ritus der Mundöffnung (*wp.t r3*), andererseits liegt hier eine Allusion auf ein Fest in Heliopolis vor. Der Kanal ist im Kontext der Liebeslieder als eine Metapher für den Vaginalbereich zu betrachten, sodass die Handlung des Öffnens speziell auf die Entjungferung der Frau abzielt. Ebenfalls in die sexuelle Richtung weist die Metapher des in die Strandhäuser eintretenden Mannes, wobei hier das Bild der Frau als Haus eine Rolle spielt. Weiterhin wurde die Metapher des sich erinnernden Herzens verwendet, um die Liebesehnsucht auszudrücken.

Das Lehnwort *djdj.t* wurde verwendet, da es einen erotischen Unterton besitzt, da es keinen gewöhnlichen Garten, sondern einen Liebesgarten beschreibt. In dieser Gegend wird die Frau hyperbolisch erhöht, indem sie als Edelfrau des Königs identifiziert wird.

Weiteres: Anfangsellipse (Vs. 16), Apostrophe (in B), Ellipse (Vs. 8), Häufung, *Pars pro toto* (*jb*).

Vers	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-12	13-14	15-16	17-18
Versgruppe	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
Wiederholungen			<i>jw</i>	<i>jw</i>			<i>jw</i>	<i>jw</i>	<i>jw</i>
	<i>P3-R^c</i>		<i>P3-R^c</i>		<i>R^c</i>				
	<i>ᶜk</i>			<i>ᶜk</i>					
		<i>r3</i>			<i>r3</i>				
		<i>mr.tj</i>			<i>mr.tj</i>				
			<i>h3.tj</i>		<i>h3.tj</i>				
				<i>pr.wt-^c</i>		<i>pr.wt-^c</i>			
Kola	5 (3–2)	4 (2–2)	5 (3–2)	3 (2–1)	6 (4–2)	6 (4–2)	4 (2–2)	4 (2–2)	2+ (2–/)
Strophe	1.		2.		3.		4.		
Versanzahl	4		4		4		6		
Kola	9 (5–4)		8 (5–3)		12 (6–6)		10+ (4–4–2+)		
Thema	Ankommen der Liebenden in Heliopolis:				Zusammensein der Liebenden im Garten:				
	geplantes Ankommen der <i>sn.t</i> ; Vorbereitungen		erwartete Ankunft des <i>sn</i>		Aufenthalt am Kanal und dann Flucht zu den Strandhäusern		Aussehen und Handlung der <i>sn.t</i>		
							Sehsinn	Schmuck	Identifikation
Klammer (Anapher, Epipher; Wortspiel)	... <i>P3-R^c</i>		-	... <i>P3-R^c</i>		-	... <i>R^c</i>		
	... <i>mr.tj</i>			-			... <i>mr.tj</i>		
				... <i>pr.wt-^c</i>		-	... <i>pr.wt-^c</i>		<i>jw ... – jw ... – jw ... – jw ... – jw ...</i>
Gramm. Auffälligkeit					direkte Anrede des Liebsten (2. Pers.)		Einleitung der Verse mit <i>jw</i> (5+Gapping)		
Inhalt. Struktur	A		A ^c		B		B ^c		

Tab. 9: Struktur von L25

L26: pH 500, rt., IV.1–7h3.t-^c m hs.t shmh-jb

nfr.w n(.j)-sn.t=k mr.yt-jb=k
 (hr)-jy.t m-š3.w

sn mry.t=j

jb=j m-s3{=j}-mrw.t=k {tw}
 km3.yt-n=k-nb(.wt)

dd=j-n=k m33-jri.wt

jy.n=j hr-grg-p3y=j-ph3{.wt=j} m-dr.t=j {m-dr.t=j}
 p3y=j-tb.w p3y=j-sk{k}{.t} (= s3k)

3pd.w-nb(.w) n(.w)-Pwnt

st-(m)-hnw hr-Km.t{t}

wrh.w m-^cnt.jw n (= m)¹⁰²-jwi.t m-tp.tj

jt3{=j}=f-t3y=j-w^cwy(.t)

jni.tj-stj=f m-Pwnt

^cn.wt=f-mh(.w) m-kmy.t

jb=j-r-r=k sfh=n-{st}-<sw> n-sp

jw=j-hn^c=k w^ci.kwj

di=j-sdm=k-hrw=j{=w}

sg3b n-p3y=j-wrh.w <m>-^cnt.jw

nfr.wj jw=k-jm{=j}-hn^c=j

jw=j-{hr}-<r>-grg{=j}-ph3{.t}

p3-nfr p3-šmi.t r-sh.t

n-p3-n.tj-mrr.t(w)=f

grh jri(.w)

¹⁰² S. dazu die Anmerkung von POPKO, in: TLA.

L26: pH 500, rt., IV.1–7Anfang des Liedes der „Herzensfreude“

Die Schönheit deiner Liebsten, die Geliebte deines Herzens,
kommt von den š3-Pflanzen.

Oh Liebster, mein Geliebter,
mein Herz ist hinter der Liebe zu dir her
(und) (nach) allem, was für dich geschaffen wurde.

Ich will zu dir sagen: „Siehe das, was getan wurde:
Ich kam, meine Vogelfalle eigenhändig aufzustellen,¹⁰³
(sowie) meinen Vogelkäfig^(?) (und) mein Netz^(?).

Alle Vögel von Punt:
Sie flogen nach Ägypten.
Ein mit Myrrhen Gesalbter kam als Erster.
Er ergriff meinen Köder.
Sein Duft wurde aus Punt gebracht.
Seine Krallen waren mit Harz gefüllt.“

Mein Herz sehnt sich nach dir. Wir wollen ihn zusammen lösen,
damit ich zusammen mit dir alleine bin.¹⁰⁴

Ich will veranlassen, dass du meine Stimme hörst,
rufend nach meinem mit Myrrhe Gesalbten.¹⁰⁵

Sehr schön (ist es), während du zusammen mit mir dort bist.
Ich <werde> eine Vogelfalle aufstellen!

Das Gute ist das Gehen aufs Feld
für den, der geliebt wird.¹⁰⁶

Pause, gemacht

¹⁰³ Die vorliegende emphatische Konstruktion kann in der Übersetzung nicht deutlich gemacht werden. Die Tatsache, dass die Frau selber die Falle aufgestellt hat, wurde mithilfe dieser Struktur betont.

¹⁰⁴ LIEVEN v. 2018, 319 liest: *nfr.wj jw=k jm=j hn^c=j* „Oh, wie schön ist es, wenn du in mir bist, zusammen mit mir!“ Diese Verbindung mutet, wie sie selbst einräumt, jedoch recht eigentümlich an, auch wenn es sich bei den Liebesliedern um poetische Texte handelt, die komplexere Formulierungen zulassen (LIEVEN v. 2018, 323). Zudem ist die Erklärung des *hn^c=j* als Ausdruck für das Erreichen des gemeinsamen Höhepunktes m. E. zu interpretatorisch. Es ist jedoch unbestreitbar, dass die Sexualität hier, wie in allen Liebesliedern auch, im Vordergrund steht.

¹⁰⁵ Die Rufe, die durch *sgb* ausgedrückt werden, interpretiert LIEVEN v. 2018, 323 als Lustschreie. *sgb* ist jedoch ein aus anderen Texten bekannter Ausdruck für einen Hilferuf, weshalb die Rufe vielmehr das Begehren nach dem Liebsten als die sexuelle Lust der Frau wiedergeben (s. II 2.3.3 Auditiv).

¹⁰⁶ Nach LIEVEN v. 2018, 324.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Verführung des Mannes innerhalb der Natur, um die Einsamkeit zu beenden

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt eine Ringkomposition der Form A–B–C–B‘/C‘A‘ vor, in deren Ringe das Schöne mit dem Aufenthalt in der Natur in Verbindung gebracht wird. Das Zentrum behandelt dagegen die Handlung der liebenden Frau innerhalb der natürlichen Landschaft. Rekurrenz markiert sowohl Strophen- als auch Liederinheit und verbindet die Strophen untereinander (s. Tab. 10).

Die Ringkomposition wird von der Abfolge der Strophenlänge (2–6–6–6–2) und der Kola-Anzahl (5–13–13–11–4) gestützt.

Weiteres: Alliteration (*n=k nb(.wt)* (Vs. 5), *pʒy=j phʒ* (Vs. 7), *mh(.w) m* (Vs. 5), *nb(.w) n* (Vs. 9), *sfh=n {st} <sw> n-sp* (Vs. 15)).

Stilistischer Aufbau:

Die Liebesssehnsucht wird auch hier durch das Bild des unruhigen Herzens ausgedrückt. Das Lied ist jedoch hauptsächlich von der Metapher der Frau als Vogelfängerin geprägt, die der Darstellung der Verführungstechniken dient, durch die der Liebste an sie gebunden werden soll. Die metaphorische Bezeichnung des Mannes als Vogel geht auf sein freies, unbändiges und sexuelles Wesen ein. Während das Kommen des Vogels mit dem Ergreifen des Köders (*w^cwy(.t)*) in Verbindung gebracht wird, steht das Auftauchen des Liebsten mit der Beendigung der Einsamkeit (*w^cj.kwj*) in Zusammenhang. Dieses Wortspiel ist entscheidend für die eigentliche Bedeutung des Liedes.

Der Begriff *sgb* ist eine Anspielung auf Texte der Persönlichen Frömmigkeit, in denen der Gott durch dieses Verb um Hilfe angerufen wird. Die Anrufung des Mannes in dieser Form stellt ihn parodistisch göttergleich dar. Zudem wird er durch den ihm zugeschriebenen Gottesgeruch, auf den symbolisch die Myrrhe und das Land Punt verweisen, überhöht. VON LIEVEN sieht in dem ihm zugeschriebenen Duft sogar einen Hinweis darauf, dass der Mann Lusttropfen durch sein sexuelles Begehren abgesondert hat und nun „gesalbt“ ist.¹⁰⁷

Am Liedende tritt die Frau metaphorisch als Feld auf, dessen Bestellung eine aus anderen Quellen bekannte Metapher für den Geschlechtsverkehr ist. *mri* besitzt hier die Bedeutung der geschlechtlichen Liebe. Die Beziehung des Begriffes zur *sn.t* ist durch die Hypercharakterisierung mit einem doppelten *t* grafisch dargestellt worden. Daneben ist *sfh* eine metaphorische Umschreibung der Ejakulation.

Die positive Darstellung der Frau als Fallenstellerin und als Feld ist eine Parodie auf die Lehren, in denen diese Metaphern negativ verwendet wurden.

Weiteres: Anadiplose (*jb*), Anfangsellipse (Vs. 5 und 8), Archaismus (*mʒʒ*, *mk*, *hn^c*, Suffixpronomen, *sdm.n=f*), Einschub (Vs. 1), Ellipse (Vs. 19), *Pars pro toto* (*jb*), Synonym (Suffix- und Possessivpronomen).

¹⁰⁷ LIEVEN v. 2018, 323.

Vers	1-2	3-5	6-8	9-11	12-14	15-16	17-20	21-22
Versgruppe	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Wiederholungen	<i>nfr.w</i>						<i>nfr</i>	<i>nfr</i>
	<i>mr.y</i>	<i>mry.t=j</i> <i>mrw.t=k</i>						<i>mrr.t=f</i>
	<i>jb=k</i>	<i>jb</i>				<i>jb=j</i>		
		<i>nb</i>		<i>nb</i>				
			<i>p3y=j</i>				<i>p3y=j</i>	
	<i> jy.t</i>		<i> jy.n=j</i>					(<i>šmi.t</i>)
			<i> hr grg</i> <i> p3y=j ph3</i>				<i> grg ph3</i>	
				<i> Pwnt</i>	<i> Pwnt</i>			
				<i> wrh.w m ʿnt.jw</i>			<i> wrh.w <m> ʿnt.jw</i>	
						<i> hnʿ</i>	<i> hnʿ</i>	
					<i> jw</i>	<i> jw-jw</i>		
Kola	5 (3-2)	5 (2-2-1)	7 (2-3-2)	8 (2-2-4)	5 (1-2-2)	5 (3-2)	6 (1-3-1-1)	4 (3-1)
Strophe	1.	2.	3.	4.	5.			
Versanzahl	2	6	6	6	6	6	6	2
Kola	5	13	13	11	4			
Thema	das Schöne + Natur	Sehnsucht nach dem <i>sn</i> = Vorbereitung der Falle	Fang eines Myrrhegesalbten	Sehnsucht nach dem <i>sn</i> = Vorbereitung der Falle	Sehnsucht nach dem <i>sn</i> = Vorbereitung der Falle	Sehnsucht nach dem <i>sn</i> = Vorbereitung der Falle	Sehnsucht nach dem <i>sn</i> = Vorbereitung der Falle	das Schöne + Natur
Klammer (Anapher, Epipher; Inclusio, Kyklos)	<i>nfr.w ...</i>		-				<i>... nfr - p3 nfr ...</i>	
	<i>... mr.yt jb=k - ... mrw.t=k</i>						<i>... mrr.t=f</i>	
	<i>... jb=k</i>		-		<i>jb=j ...</i>			
			<i>... Pwnt - ... Pwnt</i>					
		<i>wrh.w m ʿnt.jw ...</i>		-		<i>... wrh.w <m> ʿnt.jw</i>		
Gramm. Auffälligkeit	<i>sn.t</i> = 3. Pers. Sg.	<i>sn.t</i> = 1. Pers. Sg.				<i>sn.t</i> = 1. Pers. Sg.		
Inhalt. Struktur	A	B	C			C'-B'		A'

Tab. 10: Struktur von L26

L27: pH 500, rt., IV.7–9

hrw-p3-gb.w hr-sbh.t
mĥ.w m-t3y=f-w^cwy(.t)
t3y=k-mrw.t{=j} (hr)-shtht=j bw-rĥ=j-sfĥ.t=st
jw=j-r-(j)t-n3y=j-šn.w
jĥ-k3=j n-mw.t{t}<=j>
šmi.t=j-r=st tnw-hrw
jw=j-3tp.kwj m-gry.w
bw-grg<=j>-ph3{.t} m-p3-hrw{=j}
(j)tĥ{.t}-(w)j mrw.t=k
grĥ

L27: pH 500, rt., IV.7–9

Die Stimme der Gans schreit,
 wenn sie ihren Köder gepackt hat.
 Deine Liebe treibt mich zurück. Nicht weiß ich ihn/sie zu lösen.
 Ich werde meine Netze aufmachen.

Was sage ich meiner Mutter,
 zu der ich jeden Tag gehe,
 beladen mit gry-Vögeln?
 „Nicht konnte ich die Vogelfalle heute aufstellen!“?

Die Liebe zu dir hat mich ergriffen.

Pause

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Vernachlässigung der Arbeit, um den Drang nach Beendigung der Einsamkeit durch Nähe zum geliebten Mann, der Gegenliebe verspürt, nachzugehen

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt eine Ringkomposition A–B–A‘ vor, in deren Ringe die Liebe der Frau zum Geliebten angesprochen wird. Das Zentrum, dessen Einheit durch die Epipher *hrw* gekennzeichnet ist, thematisiert den Konflikt zwischen den Pflichten und der Liebesehnsucht. Die Abfolge der Strophenlänge (4–4–2) und der Kola-Anzahl (8–8–2) macht die Sonderstellung von A‘ deutlich.

Die am Ende von B hervorstechende Alliteration *gry* und *grg* bestimmte die Wahl der Vogelart, die auch auf dem Ostrakon aus dem Grab TT 99 vorkommt.¹⁰⁸

Weiteres: Alliteration (*mḥ.w m* (Vs. 2)).

Stilistischer Aufbau:

Das Lied ist von der Metapher der Frau als Vogelfängerin geprägt, die der Darstellung der Verführungstechniken dient, durch die der Liebste an sie gebunden werden soll. Ein metaphorisches Bild für das Einsetzen der weiblichen Reize ist zudem das Aufmachen der Netze. Dabei bildet *šn.w* „Netze“ ein Wortspiel zu *šnw* „Haare“, die gelöst ein erotisches Symbol sind (vgl. L20).

Die metaphorische Bezeichnung des Mannes als Vogel geht auf sein freies, unbändiges und sexuelles Wesen ein. Die Gleichsetzung mit einer Gans, die in Zusammenhang mit dem Gott Amun steht, überhöht den Geliebten zu seinem Gott.

Der vom Liebsten gepackte Köder (*w^cwy(.t)*) bildet ein Wortspiel mit *w^cj* „Einsamkeit“, das die Sehnsuchthematik deutlich macht. *sbḥ* veranschaulicht den von Sehnsucht erfüllten Liebesschmerz, der vom ergriffenen Mann ausgeht.

Mit diesem Schmerz ist das Gefühl der Fremdbestimmung verbunden, das sich zum einen in der Hingezogenheit zur geliebten Person bemerkbar macht und auf das hier mit dem Verb *shth* eingegangen wird. Dieses Wort ist in Zaubersprüchen vorzufinden und spielt auf diese Textsorte an. Zum anderen gehört dazu der Eindruck, dass die liebende Person nicht im Stande ist, die geliebte Person zu vergessen und somit keinen alltäglichen Tätigkeiten wie dem Vogelfang nachgehen kann. Auf diesen Aspekt weist die Aussage in Vers 3 hin, deren uneindeutiges Suffixpronomen =*st* sich sowohl auf *mrw.t* als auch auf *w^cwy.t* beziehen kann. Die Mutter tritt als moralische Instanz auf, die das Verhalten der Tochter bewertet.

Die an sich selbst gerichtete rhetorische Frage von B (Dialogismus) macht die Verzweiflung der Frau sichtbar und bezieht den Hörer mit ein.

Weiteres: Archaismus (Suffixpronomen), Lehnwort (*gry*), Hapaxlegomenon (*gry*), *Pars pro toto* (*mrw.t*), Paronomasie (*w^c – w^c.tj*; *šn.w – šnw*), Synonym (Suffix- und Possessivpronomen).

¹⁰⁸ FISCHER-ELFERT – KREBERNIK 2016, 173.

L28: pH 500, rt., IV.9–11

p3-gb.w hr-pwy.t hr-hnwy
t3h.n=f-t3-šnw.yt
n3-3pd.w-š3.w{t} hr-kdd
jw=j-(hr)-hn[w] [...]
jw=j-hr-msbb hr-mrw.t=j w^ci.kwj
jb=j (hr)-mh3y n-h3.tj=k
nn-w3i=j r-nfr.w=k
grh

L28: pH 500, rt., IV.9–11

Die Gans fliegt auf und lässt sich nieder,
 nachdem sie den (Baum-)Garten aufgewühlt¹⁰⁹ hat.
 Die zahlreichen (= gewöhnlichen)¹¹⁰ Vögel kreisen umher,
 während ich eile [...] ¹¹¹.
 während ich mich meiner Liebe einsam zuwende.

Mein Herz ist deinem Herz gewogen.
 Nicht will ich von deiner Schönheit fern sein.

PauseLyrisches Ich: Liebende Frau

Inhalt: Vernachlässigung der Arbeit, um dem Drang nach Beendigung der Einsamkeit durch Nähe zum geliebten Mann, der Gegenliebe verspürt, nachzugehen

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt der Aufbau A–B vor: Die in A metaphorisch beschriebene Situation wird in B aufgelöst. Die Verse von A sind durch die Anapher *jw* miteinander verbunden. Die zweite Strophe, deren Einheit durch die Epipher *=k* gekennzeichnet ist, unterscheidet sich formal nicht nur durch ihre Kürze und geringerer Kola-Anzahl, sondern auch durch die Verwendung der 2. Pers. mask.

Stilistischer Aufbau:

Das Lied ist geprägt vom Bild des Mannes als Vogel und vom Bild der Frau als Garten. Die Gleichsetzung mit einer Gans, die in Zusammenhang mit dem Gott Amun steht, überhöht den Geliebten zu einem Gott. Das flatterhafte Verhalten der Tiere ist dabei eine Metapher für die sexuelle Lust im Sinne von „*vögeln*“. Die Frau wird durch dieses Treiben in ihrer Arbeit gestört und ihrer Einsamkeit gewahr.

Die Phrase *mh3y h3.tj* ist eine Allusion auf die Wägung des Herzens im Totengericht und macht deutlich, dass sowohl das lyrische Ich als auch der Liebste Liebe verspüren.

Weiteres: Archaismus (*jb*, *nn*, *sdm.n=f*), Synonyme (*jb* – *h3.tj*).

¹⁰⁹ So nach FOX 1985, 20.

¹¹⁰ So nach LIEVEN v. 2018, 325 als Kontrast zum *gb.w*.

¹¹¹ LIEVEN v. 2018, 320 und 325 ergänzt in der kurzen Lücke von zwei Quadraten *r pr=j* und interpretiert das Lied dahingehend, dass die Frau zu ihrer Mutter eilt, um keinen Ärger zu bekommen. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass sie zum Liebsten geht, den sie sehnsüchtig begehrt.

L29: pH 500, rt., IV.11–V.3

pri [...]

n-t3y=k-mrw.t{=j}

h^c-jb m-hnw=j

ptr=j-s^c.yt-bnj(.wt)

[st-mj]-ptr-hm3(.t)

šdh.w p3-ndm m-r3=j

sw-mj-šh.wy n(.j)-3pd.w

hnm{=j}-fnd=k-w^ci.tj

3-n.tj-hr-s^cnh-jb=j

gmi.n=j-di-tw-n=j Jmn

r-(n)hh hn^c-d.t

grh

L29: pH 500, rt., IV.11–V.3

[...] ging [...]

 wegen deiner Liebe.

 Das Herz möge in meinem Inneren (still) stehen.

 Wenn ich süße Kuchen sehe,

 ist es wie das Sehen von Salz.

šdh.w-Wein, Süßes in meinem Munde:

 Er ist wie Vogelgalle.

 Der Geruch deiner Nase alleine

 ist das, was mein Herz belebt.

 Ich realisierte, dass Amun dich mir gegeben hat¹¹²

 für immer und ewig.

Pause

¹¹² So nach LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 153.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Auswirkungen der Liebesehnsucht

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt die Form einer Ringkomposition A–B–A‘, deren Zentrum die Auswirkungen der Sehnsucht darstellt. Die Ringe thematisieren dagegen die Suche nach dem Liebsten. Der Bezug zwischen dem in A beschriebenen vergangenen Ereignis und der gegenwärtigen Situation in A‘ wird durch die doppelte Bedeutung von *gm.n=j* „*ich fand*“ – „*ich habe (jetzt)*“ deutlich. Für die doppelte Bedeutung s. bereits die Anmerkung von POPKO, in: TLA zur entsprechenden Stelle.

Die Ringform lässt sich auch in der Abfolge der Strophenlänge (2–6–2) der Kola-Anzahl von B pro Verspaar (2–5–2) wiederfinden.

Weiteres: Alliteration ((*n*)*h**h* *h**n*^c (Vs. 10)).

Stilistischer Aufbau:

Das unruhige Herz ist eine Metapher für die Sehnsucht, deren Auswirkungen durch Vergleiche beschrieben werden. Durch die Gegenüberstellung konträrer Begriffe innerhalb dieser Vergleiche ergeben sich Paradoxa. Die Struktur der Vergleiche steht dabei in Zusammenhang mit den für Klagen typischen Sonst-Jetzt-Sprüchen, sodass hier eine Parodie auf diese Textsorte vorliegt.

Der Geliebte wird in A‘ nicht noch einmal aufgeführt, sondern durch eine Periphrase aufgegriffen, die Hintergrundwissen liefert, Aufmerksamkeit erregt und den Hörer zum Nachdenken auffordert. Die verwendete Dualität (*n**h**h* und *d.t*) entspricht ägyptischem Denken und ist somit nicht als Stilmittel zu bezeichnen.

Weiteres: Archaismus (*mk*, *h**n*^c, *s**d**m.n=f*), Einschub (Vs. 5), *Pars pro toto* (*jb*), Synästhesie (Vs. 3 und 4).

L30: pH 500, rt., V.3–6

$p^3-nfr-hpr(.w) \text{ } j b = j - [\dots]^{113} = k \text{ } m - t^3 y = k - n b . t$
 $j w - g^3 b . t = k - w^3 h \text{ } hr - \{ k \} < g > ^3 b . t = j^{114}$

$p h r - n = k \text{ } m r w . t = k$
 $j w = j - h r - d d \text{ } n - j b = j$
 $m - h . t \{ = k \} < = j > \text{ } m - n^3 - n h [. t]$
 $[d i = t w - n = j] [p^3] y = j - ^3 m - p^3 - g r h^{115}$

$t w = j - m j - n . t j - m - p^3 y \{ = j \} = s t - j s \{ . t = j \}^{116}$

$h r - b n - n t k - p^3 - s n b \text{ } ^c n h$

$p^3 - t h n [\dots] \text{ } n - s n b = k$

$n - p^3 - j b = j \text{ } h r - w h^3 h = k$

grh jri.w

L30: pH 500, rt., IV.11–V.3

Das Schöne ist geschehen. Mein Herz/Ich wünsche [...] in deinem *nb.t*-Gebäude¹¹⁷,
während dein Arm auf meinem Arm liegt.

Die Liebe zu dir möge sich dir zuwenden,
während ich zu meinem Herzen sage:
„(Bleib) in meinem Leib!“ mit den Bitten,
mir meinen Großen in der Nacht zu geben.¹¹⁸

Ich bin wie die, die in ihrem Grab ist.
Aber bist du nicht die Gesundheit und das Leben?
Das Treffen [...] für deine Gesundheit
für mein dich suchendes Herz.

Pause, gemacht

¹¹³ Nach den erhaltenen Pluralstrichen folgt die Zeichenkombination *tw*, die von einigen Bearbeitern als proklitisches Pronomen aufgefasst wurde. Aus inhaltlichen Gründen wird diese Ansicht jedoch verworfen.

¹¹⁴ Das Determinativ weist auf *g^3b.t* „Arm“, die Schreibung mit *k* allerdings auf *k^3b.t* „Brust“ hin.

¹¹⁵ Nach MATHIEU 1996, 62; 75, n. 225.

¹¹⁶ Für diese Leseweise s. POPKO, in: TLA.

¹¹⁷ Verschiedene Bearbeiter lesen *nb.t-pr* „Hausherrin“ wie jüngst LIEVEN v. 2018, 327. Dieser Lesung wird jedoch nicht gefolgt, da sie erstens wie *nb.t* „*nb.t*-Gebäude“ einen fehlenden Ideogrammstrich in der Schreibung aufweist und zweitens das Thema der Ehe in diesem Korpus sonst keine Rolle spielt, das Eindringen in das Haus als Metapher für die Frau allerdings mehrfach. Der durchaus geäußerte Wunsch, dass die Liebenden für immer zusammenbleiben mögen, korreliert nicht mit der Annahme einer lockeren, nicht ehelich verbundenen Partnerschaft, die Aufgaben und Pflichten mit sich bringt.

¹¹⁸ Interpretation dieser Stelle nach MATHIEU 1996, 62; 75, n. 225.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Sehnsucht der liebeskranken Frau nach Intimität mit dem Liebsten

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt die Form A–B–B' vor: Zunächst wird die Situation und der darauf beruhende Wunsch in A geäußert. Dem schließen sich Erläuterungen zu den Auswirkungen dieses Begehrens an. Während in B das Herz zur Ruhe aufgefordert wird, erläutert B' den todesähnlichen Zustand, der mit der Unruhe einhergeht.

Allen Strophen ist gemeinsam, dass sie den Begriff *jb* aufnehmen, wodurch Einheitlichkeit hergestellt wird. Die Einheit von B' markiert die Wiederholung des Wortes *snb*.

Weiteres: Alliteration (*m h.t*{=*k*}<=*j*> *m n³ nh*[.t] (Vs. 5)), Endreim (=k (Vs. 3, 9, 10), =j (Vs. 2, 4)), Kyklos ((*g³b.t*= (Vs. 2)).

Stilistischer Aufbau:

Das anfängliche *p³ nfr hpr.w* ist eine metaphorische Beschreibung dafür, dass die Frau einen Mann gefunden hat, den sie liebt. Die Darstellung des unruhigen, wünschenden und sich entfernenden Herzens zeigt auf, dass die Frau Sehnsucht nach dem Geliebten verspürt. Dieses Begehren wird ebenso durch den Vergleich mit einer Verstorbenen ausgedrückt. Hier wird das Bild der Krankheit verwendet.

Der sexuelle Unterton der Sehnsucht wird durch die Metapher eines Gebäudes für den Körper der Frau, in das der Mann eintreten soll, und durch die metaphorische Bedeutung von *mrw.t* im Sinne von „sexueller Liebe“ deutlich gemacht. Der Begriff *phr* in Verbindung mit *mrw.t* ist eine Anspielung auf Liebeszauber (*phr.t h³.tj* „Umkreisen (= bezaubern) des Herzens“). Daneben ist die Nacht ein Symbol für die Zeit, in der ungestörte intime Zweisamkeit stattfindet. Die erhoffte Zweisamkeit wird durch das Symbol des Arm-in-Arm-Seins hervorgehoben.

Auf den Geliebten wird mit der Metapher *p³y=j* ³ eingegangen, die ihn überhöht. Die Identifizierung des Mannes mit Gesundheit und Leben stellt eine Antithese zur vorherigen Behauptung, dass die Frau wie eine Verstorbene sei, dar. Die Verwendung einer rhetorischen Frage verstärkt die Verzweiflung der Liebenden und die Ansicht über die positive Wirkung des Liebsten.

Weiteres: Archaismus (*jb*), Paronomasie (*g³b.t* – *k³b.t* (Vs. 2)), Personifikation (*jb*), Synonym (Suffix- und Possessivpronomen).

L31: pH 500, rt., V.6–8

hrw{=j}-*t3-mn.t*{3} *hr-mdwi.t*{=j}
sw-hr-dd-p3-t3-hd(.w)
jh-w3.t{=j}<=t> *jmi=k p3-3pd.w*
jw=k-hr-djdj=j (= *tttt*)
gmi.n=j-sn m-t3y=f-hnk.yt{=j}
h3.tj[=j]-[*nd*]*m(.w)* *m-h3.w*
dd=n-nn-jw=j-r-w3i(.t)=j
jw-dr.t=j m-dj-dr.t{=j}<=t>
jrr=j-swttwt{=j} *jw=j-hn^c*{=j}<=t>
m-s.t-nb(.t)-nfr.t{=t}
di{=j}=f-<*wj*> *m-tp.(j)t n(.jt)-nfr.wt*
bw-hdi=f-p3y=j-h3.tj{=j}
grh

L31: pH 500, rt., V.6–8

Die Stimme der Schwalbe spricht.

Sie sagt: „Das Land ist hell geworden.“

Was hast du vor?¹¹⁹ Lass ab, du Vogel,
indem du mich ausschiltst.

In seinem Schlafgemach^(?) fand ich den Liebsten vor.

Mein Herz war im Übermaß froh.

Wir sagten (zueinander): „Ich werde mich nicht entfernen,
während meine Hand in deiner Hand ist.

An jedem schönen Ort
lustwandle ich zusammen mit dir.“¹²⁰

Er gab mich an die Spitze der Vollkommenen.

Nicht brach er mein Herz.

Pause

¹¹⁹ Wörtl. „Was ist dein Weg?“ Als Vergleich kann L7 herangezogen werden, in dem eine ähnliche Phrase auf das Wissen um ein bestimmtes Vorgehen Bezug nimmt: *n3 hr.jw hb(.t) bn w3.t jm=sn* / „Die Vorlesepriester: Nicht gibt es einen Weg in ihnen. /“, d. h.: „Die Vorlesepriester: nicht wissen sie, was zu tun ist. /“ Die sonst angenommene Übersetzung „Where are you going?“ trifft damit nicht den Sinn der Aussage. Das Ende der Rede ist nicht ganz klar. *jh w3.t*{=j}<=t> wird hier in den Mund der Frau gelegt, da die Frage ein gutes Ausdrucksmittel für die Verzweiflung der Frau ist.

¹²⁰ Es liegt eine emphatische Konstruktion vor, weshalb in der deutschen Übersetzung der dadurch betonte zweite Vers an den Anfang gestellt wurde. Eine Betonung der Adverbiale *hn^c=k* wäre ebenfalls möglich. Da es in den vorherigen Versen jedoch um den Aufenthaltsort geht, wird die hier vorgenommene Übersetzung bevorzugt.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Klage über die bevorstehende Trennung nach einer Liebesnacht aufgrund des anbrechenden Tages

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt der Aufbau A–B–A'–B', dessen Liederinheit durch die Lautspielerei zwischen *hd* im ersten und *hdi* im letzten Verspaar markiert wird. Der gleichmäßige Verlauf der Kola-Anzahl (7–4–6–4) und der Strophenlänge (4–2–4–2) unterstützt den alternierenden Aufbau. A und A' enthalten eine Rede zwischen der Frau und der Schwalbe bzw. dem Geliebten. Das B-Thema behandelt dagegen die Reaktion des Herzens auf den Kontakt mit dem Geliebten. B und B' werden durch die Textklammer *h3.tj{=j}* miteinander verbunden.

Weiteres: Alliteration *mn.t{3}* *hr mdwi.t{=j}* (Vs. 1), *dr.t=j m-dj dr.t{=j}<=t>* (Vs. 8), *nb(.t) nfr.t{=t}* (Vs. 10), *n(.jt) nfr.wt* (Vs. 11), *hdi – h3.tj{=j}* (Vs. 12)), Endreim (*hd(.w) – hnk.yt{=j} – h3.w hn^c{=j}<=t> – h3.tj{=j}*), Epipher (*nfr – nfr.wt*), Kyklos (Vs. 8).

Stilistischer Aufbau:

Die am Beginn des Liedes auftretende Schwalbe ist ein Symbol der Klage und des anbrechenden Tages, der die Liebenden zur Trennung zwingt. Aufgrund dessen kann das Wort *mn.t* für Schwalbe als ein Paradoxon zum Verb *mn* „bleiben“ angesehen werden. Zudem steht dieser Vogel für die gesellschaftlichen Werte, die ein Zusammensein der ehelich nicht verbundenen Liebenden nicht erlauben.¹²¹

Auffällig sind die ungewöhnlichen Verbindungen *hrw hr mdw.t* bzw. *sw hr dd*, bei denen die Stimme als *Pars pro toto* für die Schwalbe angesehen werden kann. Durch diese stilistische Wahl wird der Fokus auf das, was gesagt wird, gelegt und nicht auf die Personifikation der Schwalbe, die zu sprechen vermag. Das Gesagte wird ebenfalls dadurch betont, dass durch die Synonyme (*mdwi* und *dd*) darauf eingegangen wird. Das Onomatopoetikon *djdj*, welches das Zwitschern der Schwalbe wiedergibt, geht auf die akustische Wahrnehmung ein und schließt die Strophe ab. Der sich mit der Liebenden streitende Vogel kann zudem als Allusion auf Fabeln angesehen werden.

Die rhetorische Frage, die an den Vogel gerichtet ist, betont den Unmut der Frau über die Störung. Die nachgestellte Anrede *p3 3pd* unterstreicht die zuvor an den Vogel gerichtete Aufforderung und das Missfallen der Frau.

Dass die Zweisamkeit der Liebenden mit Intimität verbunden war, wird sowohl durch das Schlafgemach als Symbol für einen Ort, in dem Sexualität möglich war, als auch durch die Metapher *swtw* in der Bedeutung „sich dem Vergnügen hingeben“ deutlich. Die erhoffte Zweisamkeit wird durch das Symbol des Hand-in-Hand-Seins zum Ausdruck gebracht.

Die Phrase *hdi h3.tj* ist eine Allusion auf die Harfnerlieder.

Weiteres: Archaismus ((*hn^c*), Suffixpronomen, *nn*, *sdm.n=f*), Einschub, Synonym (*hn^c – m-di*, Suffix- und Possessivpronomen)).

¹²¹ In diesem Sinn kann das Verb *djdj* entgegen der Meinung von LIEVEN v. 2018, 328 durchaus sinnvoll mit *ttt* in Verbindung gebracht werden.

L32: pH 500, rt., V.8–12

j:di=j-hr=j hr-p3-sb3 n-bnr
mk-sn (m)-jwi.t-n=j
jr.tj<=j> hr-w3.t{=j}
msdr.t(j)=j hr-sdm n-šdšd.t{=j} (= hhd) n-p3-myh

di=j-t3-mrw.t n(.jt)-sn m-hr.t=j-w^ci{=j}.kwj
hr<=j>-n.tj-n=f bw-gr-jb=j

h3b=f-n[=j]¹²² {wpw.t}-<wpw.tj>
3s{=j}-rd.wj m-^ck.t hr-pri.t
r-dd-n=j ^cd3{.t}=f-wj
k3-dd gmi{.t}=f{=k}-k.tt

{sw}-<st>-hr-g3g3 n-hr{=j}=f jh-r=f²³
p3-hd-jb n-ky hr-hpp.w

grh

L32: pH 500, rt., V.8–12

Nach draußen hin zur Tür gebe ich mein Gesicht.

Schau, der Liebste kommt zu mir!

Meine beiden Augen sind auf den Weg (gerichtet).

Meine beiden Ohren hören bei der Musterung durch den Offizier.¹²⁴

Ich erlegte (mir) die Liebe des Liebsten als meinen einzigen Wunsch auf.

Meine Aufmerksamkeit ist (darauf gerichtet), was er hat.¹²⁵ Mein Herz schweigt nicht.

Er sandte mir einen Boten,

schnell an beiden Füßen beim Herein- und Heraustreten,

um mir zu sagen: „Er hat mich betrogen.“¹²⁶

Anders gesagt: Er fand eine Andere.“

Sie blickte sein Gesicht staunend an. „Was ist mit ihm los?“

Die Kränkung des Herzens durch einen Anderen ist befremdlich.¹²⁷

Pause

¹²² Ergänzung nach MATHIEU 1996, pl. 12.

¹²³ LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 162 lesen *jh rf* „What now?“.

¹²⁴ Die genaue Bedeutung ist unklar. Die Übersetzung folgt hier dem Vorschlag von POPKO, in: TLA.

¹²⁵ Nach MATHIEU 1996, 77, n. 237.

¹²⁶ Wörtl: „Er tat mir Unrecht.“

¹²⁷ So ähnlich bereits POPKO, in: TLA, allerdings korrigiert er *ky* in *ky.t*. Die Aussage, dass der Liebste sie betrogen hat, ist jedoch m. E. dieselbe. Die hiesige Übersetzung betont allerdings den Unmut der Frau über die Feigheit des Mannes, ihr diese Nachricht nicht persönlich überbracht zu haben. Anders deutet LIEVEN v. 2018, 329 die Passage. Sie übersetzt „Was ist das für eine Schädigung meines Herzens durch einen anderen (Mann!), die mich unversehens ereilt?“ und sieht darin eine Beschreibung des tiefen Vertrauens der Frau in die Liebe des Geliebten, das auch nicht durch verleumderische Behauptungen gebrochen werden kann.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: vergebliches Warten auf den Liebsten, der sich bereits in eine andere Frau verliebt hat

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt der Aufbau A/B–A'–B'–A'' vor. Die Abfolge der Strophenlänge (4–2–4–2) und der Kola-Anzahl (11–5–9–6) unterstützt diese Form. Das A-Thema behandelt die Sehnsucht nach dem Geliebten unter dem Aspekt der visuellen Wahrnehmung und ist durch die Wiederholung des Begriffs *hr* „Gesicht“ miteinander verbunden. A'' nimmt eine Sonderstellung ein, da hier nicht das lyrische Ich, sondern ein außerhalb der Beziehung stehender Sprecher spricht.

B und B' thematisieren das Kommen des Liebsten (*jwi.t*) bzw. des Boten (*ʕk hr pri.t*) als Vertreter des Mannes. Rekurrenz markiert nicht nur die Verbindung des A-Themas, sondern auch die Einheit der letzten beiden Verse von B' (*dd*) sowie der Übergang von B' und A'' (*ky.t*).

Weiteres: Alliteration (*msdr.t <j> = j hr sdm* (Vs. 4)), Anapher (*j:di=j – di=j* (Vs. 1 und 5)).

Stilistischer Aufbau:

Das unruhige Herz ist als Metapher für die Sehnsucht zu verstehen.

Das aus dem Militärbereich stammende Vokabular (*šdšd* und *myh*) ist als Allusion auf die beiden Texte „Einnahme von Joppe“ und „Prinzenmärchen“ zu verstehen, die sich auf diesem Papyrus befinden. Von ihnen ist nach Stand der bisherigen Erkenntnis *šdšd* ein *Hapaxlegomenon* und *myh* ein Lehnwort.

B' ist von Ironie geprägt: Die Beschreibung des schnellen Boten beim Herein- und Heraustreten betont zunächst die positive Eigenschaft des Boten. Allerdings wird in diesem Kontext auch ausgedrückt, dass er keine Zeit verschwendet, ihr die negative Nachricht des Geliebten zu überbringen und sie in der Trauer alleine lässt. Die rhetorische Frage bekräftigt die Fassungslosigkeit der Frau bezüglich des Verhaltens sowohl des Boten als auch des Geliebten. Das verwendete Suffixpronomen =*f* kann sich auf beide männlichen Personen beziehen.

Weiteres: Allusion (auf Wissenstexte durch die Phrase *k3-dd*), Archaismus (*mk*, *jb*, Suffixpronomen), Paraphrase (Vs. 9 und 10).

L33: pH 500, rt., V.12–VI.2

jb=j (hr)-sh3-mrw.t=k
gs n(.j)-m3^c=j-nbd{=j}
tw=j-jwi{.t}.kwj m-shs{=j} r-wh3=k
mkh3y=j n-t3y=j-nš[.t]
[wh^c]¹²⁸=j wnh=j-p3y=j-nbd{=j}
ᶜdn{.t}=j m-nw-nb

*grh***L33: pH 500, rt., V.12–VI.2**

Mein Herz gedachte der Liebe zu dir,
 (als) die Hälfte meines Schläfe(nhaares) geflochten war.
 Ich bin eilig gekommen, um dich zu suchen!
 Ich vernachlässigte mein Frisieren.
 Ich [unterließ es]. Ich löste mein Geflochtenes.
 Ich beendete (es so) zu jeder Zeit.

PauseLyrisches Ich: liebende FrauInhalt: Verführung des Liebsten durch geöffnete Frisur, um Sehnsucht zu stillenFormaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt der Aufbau A–B vor: Nachdem der Aufbruch aufgrund der Sehnsucht thematisiert wird, wird in B die Verführungstechnik erläutert. Die Einheit der Verse von A markiert sowohl der Endreim des ersten und dritten Verses (=k) als auch das Vorkommen eines Wortes in diesen Versen, das die Konsonanten *s* und *h* enthält (*sh3* – *shs*). Die zweite Strophe, die durch die Epipher *nbd* mit der vorherigen verbunden ist, weist ebenfalls einen Endreim auf. Hier enden alle Verse auf ein Wort, das mit dem Anfangskonsonanten *n* beginnt (*nš[.t]* – *nbd{=j}* – *nb*). A und B sind gleich lang und weisen eine annähernd gleiche Kola-Anzahl (7–6) auf, sodass beiden die gleiche Gewichtung zukommt.

Weiteres: Alliteration (*shs r wh3* (Vs. 3), *m nw nb* (Vs. 8)).Stilistischer Aufbau:

Das denkende Herz ist eine Metapher für die Sehnsucht. Das Bild der gelösten Frisur ist dagegen ein Symbol für die sexuelle Bereitschaft der Frau.

Weiteres: Archaismus (*jb*), *Pars pro toto* (*jb*), Wortspiel (*wh^c*, *wnh* und *ᶜdn* = Ende des Zyklus (L26–L33)).

¹²⁸ Ergänzung nach MATHIEU 1996, 77, n. 243.

L34: pH 500, rt., VII.3–7*h3.t-^c m hs.w(t) shmh-jb*

mhmh.wt mh3-n=k jb<=j>
jry=j-n=k p3-n.tj-sw-hr-wh3h=f{=j}
tw=j-m-knj{=j}=k
t3y=j-nh.t-n[.tj] sdm.w n.w-jr.t=j p3y=j-ptr=k
wbh{.t=j}<=k> n-jr(.tj)<=j> {wj}
jw=j-hn.kwj-n=k n-m33-t3y=k-mrw.t{=j}
r(m)t{.w}-^{c3} n(.j){.t}-jb=j
nfr-wsj t3y=j-wnw.t{=j}
bss-n=j wnw.t m-(n)hh
dr-sdr<=j>-hn^c=k
tsi.n=k-jb=j jw-g3s.y
*jw-wn=f m-h3.w(t){=j}*¹²⁹
grh

L34: pH 500, rt., VII.3–7Anfang der Lieder der Herzensfreude

mhmh.t-Pflanzen! Gewogen ist dir mein Herz.
 Ich will für dich das machen, was es begehrt.
 Ich bin in deiner Umarmung!
 Mein Wunsch, die Schminke meines Auges, war es, dich zu sehen.¹³⁰
 Du warst strahlend hell für meine beiden Augen,
 nachdem ich an dich herangetreten bin, um deine Liebe zu sehen.
 Oh mein großer Herzensmensch:
 Sehr schön ist meine Stunde.
 (Bis) in Ewigkeit zieht sich die Stunde für mich hin,
 solange ich die Nacht mit dir zubringe.
 Du erhobst mein Herz, nachdem (es) traurig war,
 nachdem (es) in Krankheit war.

¹²⁹ Lesung und Übersetzung nach POPKO, in: TLA.

¹³⁰ Eine Übersetzung als Cleft Sentence, wie von vielen Bearbeitern angenommen, wird aufgrund der dafür nötigen Eingriffe in den Text abgelehnt; s. dazu bereits POPKO, in: TLA.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Ausführen des Herzenswunsches und körperliches Zusammensein mit dem Liebsten innerhalb eines Gartens

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt der Aufbau A–B–A‘–A‘‘ vor: Das A-Thema behandelt die vom Herzen ausgehende Sehnsucht und das gegenwärtige körperliche Beieinandersein der Liebenden. Die Wiederholung von *jb* verbindet die Strophen miteinander. B thematisiert dagegen die visuelle Wahrnehmung des Liebsten (*ptr*, *m33* und *jr.t*). Das Wortspiel zwischen *mhmh.wt* am Liedanfang und *m h3.w(t)* am Liedende verklammert den Text.

Die Abfolge der Strophenlängen (3–3–4–2) suggeriert eine Zweiteilung des Liedes à sechs Verse, wohingegen die Kola-Anzahl pro Strophe (6–8–8–4) eher an eine Ringkomposition denken lässt.

Weiteres: Alliteration (*mhmh.wt mh3* (Vs. 1), *p3y=j ptr=k* (Vs. 4), *m33 t3y=k mrw.t{=j}* (Vs. 6), *dr sdr<=j>* (Vs. 10)), Anapher (*ju* (Vs. 6 und 12)), Epipher (*=j, =k, =f*).

Stilistischer Aufbau:

Das die Textklammer bildende Wortspiel wird in der Aussage des gewogenen Herzens (*mh3*) aufgegriffen, die eine Allusion auf die Herzwägung im Totengericht ist. Ebenfalls handelt es sich bei der dem Liebsten zugeschriebenen Strahlkraft bei seinem Erscheinen um eine Allusion auf Hymnen und Gebete, in denen die Gottesnähe mit Helligkeit in Zusammenhang gebracht wird. Die metaphorische Gleichsetzung des Wunsches nach dem Geliebten mit Augenschminke nimmt gleichfalls auf die Strahlkraft des Liebsten Bezug. Durch die dem Mann zugeschriebene Strahlkraft wird er überirdisch erhöht: Es liegt eine Parodie vor. Seine metaphorische Bezeichnung als *r(m)t 3 n(j) jb* dient gleichfalls der Überhöhung und greift die Auffassung auf, dass die geliebte Person Besitzer des Herzens der/des Liebenden ist.

Dass es sich bei dem Zusammentreffen der Liebenden um eine körperliche Begegnung handelt, wird sowohl durch die Metaphern *knj* „sexuelle Umarmung“ und *sdr hn^c* „zusammen die Nacht zubringen“ als auch durch die Periphrase „ich machte dir das, was es (= das Herz) begehrte“ deutlich. Die am Ende des Textes erwähnte Krankheit ist eine Metapher für die Liebesehnsucht.

Zudem enthält das Lied ein Paradoxon in der vorletzten Strophe: Die Stunde wird als Ewigkeit bezeichnet, wodurch der Kontrast zwischen Realität und Liebesgefühl verdeutlicht wird.

Weiteres: Archaismus (*m33, jb, hn^c, dr, sdm.n=f*), Ellipse (Vs. 1 und 11), Epipher (*jb=j* (Vs. 1 und 7)), Hapaxlegomenon (*mhmh.wt* (Vs. 1)), Lehnwort (*mhmh.t*).

L35: pH 500, rt., VII.7–11

$s^c3m.w-jm=f s^c3i-tw m-b3h\{.w\}=sn$
 $jnk-sn.t=k-tp.j(t)\{=j\}$
 $tw=j-m-dj=k mj-p3-h3-n(.j)-t3^{131}-srd.n=j$
 $m-hrr.w(t) m-h3.w\{t\}-nb(.w) ndm(.w)-stj\{=j\}$
 $ndm\{=j\}-^c\{.tt\}-jm=f n(.j)-šdi-dr.t=k$
 $hr-kbb=n n-mh.y(t)$
 $s.t-nfr.t n.t-swtwt=j$
 $jw-dr.t=k\{=j\} hr-dr.t=j$
 $h.t=j-sd3.tj jb=j m-rš.wt\{=j\}$
 $n-p3y=n-šmi.t n-sp$
 $šdh.w p3y=j-sdm\{=j\}-hrw=k$
 $^cnh=j n-sdm=f\{=j\}$
 $jr-ptr.tw=j m-ptr-nb$
 $3h-s(w)-n=j r-wnm\{=j\} r-swr\{=j\}$
 grh

L35: pH 500, rt., VII.7–11

Mönchspfeffer¹³² ist in ihm. Groß machend bist du in ihrer Gegenwart.
 Ich bin deine auserwählte Liebste.

Ich bin bei dir wie das $h3-n-t3$ -Feld, das ich bepflanzt habe
 mit Pflanzen und allen Kräutern, die lieblich an Duft sind.
 Lieblich ist der Kanal in ihm, den deine Hand gegraben hat,
 während wir uns im Nordwind kühlen.

Ein schöner Ort meines Lustwandels,
 während deine Hand auf meiner Hand ist.
 Mein Leib ist vergnügt. Mein Herz ist in Freude
 wegen unseres gemeinsamen Gehens.

$šdh.w$ -Wein ist mein Hören deiner Stimme.
 Wegen ihres (= die Stimme) Hörens lebe ich.
 Wenn ich angeschaut werde mit jedem Blick,
 ist es nützlicher für mich als zu essen und zu trinken.

Pause

¹³¹ Es handelt sich um einen festen Ausdruck, weshalb nur ein Kolon angesetzt wird.

¹³² Nach DAUMAS 1979, 66–88.

Lyrisches Ich: liebende FrauInhalt: momentanes körperliches Zusammensein mit dem Liebsten innerhalb eines GartensFormaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt der Aufbau A–A'–A''–B vor: Das A-Thema behandelt die Schönheit des Aufenthaltsortes und die Wirkung des Zusammenseins auf die liebende Frau. Im Gegensatz dazu thematisiert B den Einfluss der auditiven und visuellen Wahrnehmung des Geliebten in Bezug auf die Frau.

Die Verbundenheit des Liedes wird durch zwei Begriffe gekennzeichnet, die den gleichen Anfangskonsonanten *s* (*s^c3m* – *swr*) haben. Neben der Epipher *dr.t*, die A' und A'' miteinander verbindet, werden strukturelle Einheiten sowohl durch eine Form des Endreims (Vs. 3 und 4: *srd.n=j* und *stj*, Suffixpronomen =*j*), unreinen Kyklos (*s^c3m* – =*sn* (Vs. 1), *s.t* – *swtwt=j* (Vs. 7), *dr.t=* (Vs. 8)) als auch durch Wortwiederholungen (*ndm* in A', *p3y=j sdm* – *n sdm=f* (Inclusio) und *ptr.tw=j* – *ptr* in B) markiert.

Weiteres: Alliterationen (*s.t nfr.t n.t swtwt=j* (Vs. 7), *n p3y=n šmi.t n sp* (Vs. 11) *šdh.w p3y=j sdm{=j} hrw=k* (Vs. 12)), Abfolge der Kola-Anzahl (4–9–10–9), Abfolge der Strophenlänge (2–4–4–4).

Stilistischer Aufbau:

Das Lied enthält mehrere Wortspiele: Zwischen dem Mönchspfeffer (*s^c3m*) und der durch ihn bewirkten Erhöhung der Frau, die durch *s^c3j* ausgedrückt ist, besteht ein harmonischer Klang. Daneben bildet das *h3-n-t3*-Feld ein Wortspiel zu den *h3*-Pflanzen, die auf ihm wachsen.

Der Vergleich der Frau mit einem *h3-n-t3*-Feld bezieht sich auf das bekannte Bild einer Frau als ein vom Mann zu bestellendes Land. Die Feldbestellung ist dabei eine aus anderen Quellen bekannte Metapher für den Geschlechtsverkehr. Zudem wird durch die hiesige Wahl des Landstücks der elitäre Status der Frau dargestellt. Die mit dem Feld verbundenen Pflanzen und Kräuter zeugen nicht nur von Wohlgeruch, sondern sind auch als Metaphern für Bestandteile des Körpers der Frau zu verstehen. Gleichfalls ist der von Hand gegrabene angenehme Kanal eine Metapher für die Vagina, die der Liebste betastet, wodurch er Erregung hervorruft. Die intime Zweisamkeit der Liebenden wird durch die Metapher *swtwt* und durch das Symbol des Hand-in-Hand-Seins deutlich.

Auf grafischer Ebene macht das häufig zu streichende Suffixpronomen =*j* anschaulich, dass der Fokus auf dem lyrischen Ich liegt und das Lied mehrdeutig ist. Auffallend ist dies besonders in Vers 5, in dem der angenehme Geruch der Kräuter des Feldes gelobt wird, wobei *stj=j* geschrieben worden ist. Diese Markierung zeigt auf, dass es sich bei den Pflanzen um eine Metapher handelt, die mit der liebenden Frau in Beziehung steht.

Die Verbindung zwischen süßem Wein und dem Hören der Worte des Mannes bildet eine Synästhesie. Zudem liegt hier eine Metapher für die berausende, d. h. aphrodisierende Wirkung der Rede des Liebsten in der Art von Liebesgäusel vor.

Weiteres: Archaismus (*jb*, Suffixpronomen, =*sn*, *sdm.n=f*), Ellipse (Vs. 7), Epimone (Vs. 9), Lehnwort (*hrr.wt*), Paronomasie (*s^c3m.w* – *s^c3i*), *Pars pro toto* (*jb*).

L36: pH 500, rt., VII.11–VIII.3

tj.t-jm=f t3y=j-n3y=k-m3h(.w)
jw=k-jy.tj thi.w{=j}
jw=k-sdr.tj{=j} m-t3y=k-hnky.t{=j}
jw=j-hr-gmgm-rd.wj=k
jw-hr[d.w] [m]¹³³ n3y=k-[...]¹³⁴
[...] hr-nhm{=j} m-[...]
[...] snb ʿnh (m)-hnw=k [...]

L36: pH 500, rt., VII.11–VIII.3

Thymian ist in ihm. Ich will deine Kränze ergreifen,
 nachdem du betrunken gekommen bist
 (und) in deinem Schlafgemach liegst,
 während ich deine beiden Füße betastete
 (und) die Kinder in deiner [...]

[...] jubeln über [...]

[...] Gesundheit und Leben in deinem Inneren [...]

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: momentanes körperliches Zusammensein mit dem Liebsten innerhalb eines Gartens

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Die Anapher *jw* bestimmt einen Großteil des noch erhaltenen Liedes. Vers 2 und 3 sind parallel aufgebaut, indem beide den Liebsten als Subjekt und ein Stativ als Prädikat enthalten. Die dabei verwendeten Verben drücken einen Gegensatz aus. Während im zweiten Vers Bewegung des Mannes dargestellt wird, ist die Nicht-Bewegung Thema des folgenden Verses. Im nächsten Verspaar hat das Subjekt gewechselt und der Liebste ist nun Objekt geworden.

Stilistischer Aufbau:

Es liegt ein Wortspiel zwischen dem anfänglich genannten Pflanzennamen (*tj.t*) und der folgenden Handlung der Frau (*t3y*) vor. Der erwähnte Kranz ist nicht nur ein Symbol für Belebung, sondern auch Bild eines Festes und macht damit deutlich, dass in diesem Lied keine alltägliche Situation beschrieben wird. Es werden verschiedene Assoziationen geweckt, die mit diesem Begriff im Einklang stehen – Trunkenheit, Ausgelassenheit, Musik, Tanz, Freude etc. Die Darstellung des betrunken gekommenen Liebsten ist eine Metapher für den liebestrunkenen und von Sehnsucht geplagten Mann.

Das duplizierte Wort *gmgm* als Periphrase gibt der dargestellten Situation eine sexuelle Nuance.¹³⁵ Zudem zeugt die Wahl des Schlafzimmers als Aufenthaltsort von einem erotischen Beieinandersein der Liebenden in diesem Korpus (Symbol).

Weiteres: Lehnwort (*tj.t*).

¹³³ Aufgrund der Kürze der Lücke so von MATHIEU 1996, 80, n. 263 ergänzt. POPKO, in: TLA erkennt dagegen die Reste des Zeichens *n*.

¹³⁴ Die Länge der Lücke ist aufgrund der ungleichen Länge der sonstigen Spalten nicht bestimmbar. Die hier gemachten Versgrenzen und die Angabe der Versanzahl geben nicht den Aufbau des Liedes wieder.

¹³⁵ LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 140 verbinden diese Aussage mit einer erotischen Fußmassage.

L37: pH 500, rt., VIII.4–9[///] [*shmh-jb*]¹³⁶

jwi=j [...] ¹³⁷
 [...] [...] *.w jri.wt n p3* [...]
 [...] =*st ns n-mrw.t* [...]
 [...] *h.tj p3 n-sp m š3 n* [...]
 [...] *wj²* (oder: [...]=*j*) *m nfr.w=k*
mj n=j jw jb=j [...]
 [...] *wj²* (oder: [...]=*j*) *n3y=j*
jynn [...]

L37: pH 500, rt., VIII.4–9[///] Herzensfreude

Ich kam [...]
 [...], die gemacht wurden vom/für [...]
 [...] der Liebe [...]
 [...] gemeinsam im Sumpfland [...]
 [...] in deiner Schönheit.
 Komme zu mir, denn mein Herz [...]
 [...] die Meinen.
 [...]

Lyrisches Ich: liebende Frau

Stilistischer Aufbau: Die Wahl des Sumpflandes als Aufenthaltsort zeugt von einem möglichen erotischen Beieinandersein der Liebenden in diesem Korpus (Symbol).

mj n=j ist dem Formular der Persönlichen Frömmigkeit entnommen und zeigt den parodistischen Charakter dieses Liedes auf.

Weiteres: Archaismus (*jb*).

¹³⁶ Nur das Pluraldeterminativ und Gardiner Sign A1 sind in Rot erhalten.

¹³⁷ Die Länge der Lücke ist nicht bestimmbar. Die hier gemachten Versgrenzen und die Angabe der Versanzahl geben nicht den Aufbau des Liedes wieder.

L38: pH 500, rt., VIII.9–12

[...] ¹³⁸ *mss.w 2 hr h*[...] *n=j*
jw [...]
 [...] *=j*
hr di=f(w)j m knj=f{=j} m hrw [pn]
 [...] *t3y=j-twj3.t* [...]
 [...] *hr=f* [...]

L38: pH 500 rt., VIII.9–12

[...] zwei Wasservögel [...] mich/mir,
 indem [...]
 [...] mir/mich/ich
 Dann gab er mich an diesem Tag (= heute?) in seine Umarmung.
 [...] mein [...]
 [...] ihm [...]

Lyrisches Ich: liebende Frau

Stilistischer Aufbau:

Die Umarmung (*knj*) ist in diesem Kontext eine Metapher für den Geschlechtsverkehr. Die Erwähnung der Wasservögel zeugt von einem Aufenthaltsort der Liebenden in der Natur, der wiederum mit der Möglichkeit des erotischen Zusammenseins in diesem Korpus verbunden ist. Weiteres: Archaismus (*[pn]*).

¹³⁸ Die Länge der Lücke ist nicht bestimmbar. Die hier gemachten Versgrenzen und die Angabe der Versanzahl geben nicht den Aufbau des Liedes wieder.

3. pTurin Cat. 1966, Frg. 3, rt., 1–Frg. 10, rt., 2; rt., I.1–II.15

MASPERO 1879, 217–229; FOX 1985, 44–51, 389–393; LOPEZ 1992, 133–143; MATHIEU 1996, 81–93, pls. XV–XVI; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2015, pl. XVI.

L39: pT Cat. 1966, Frg. 3, rt., 1–Frg. 10, rt., 2

Frg. ¹³⁹ 3, x+1	[...] [wʒ]ḍ ʕdʒ [...]
Frg. 3, x+2	[...] mj nbw [...]
Frg. 3, x+3	[...]=st hr [...]m[...] pʒ [...]
Frg. 3, x+4	[...] j:jri r kp[...]
Frg. 3, x+5	[...] /ʔ
Frg. 4, x+1	[...] jw=j mj [...] tʒ [...]
Frg. 4, x+2	[...] [...] =j bjn [...]
Frg. 4, x+3	[...] swr / tw=j [...]
Frg. 4, x+4	[...]
Frg. 5, x+1	[...]
Frg. 5, x+2	[...] jnk tʒy=st [...]
Frg. 5, x+3	[...] [j]m.t ʕmʒ jmʔ [...]
Frg. 5, x+4	[...] mr.yt [...]
Frg. 6, x+1	[...] n sn.t [...]
Frg. 6, x+2	[...] y.t=j [...]
Frg. 7, x+1	[...]
Frg. 7, x+2	[...] jw=j ʒp[...]
Frg. 7, x+3	[...] y [...]
Frg. 8, x+1	[...] m.w=tn wħm [...]
Frg. 8, x+2	[...] m tʒy=st [...]
Frg. 8, x+3	[...] / k.t [...]
Frg. 9, x+1	[...] / [...]
Frg. 9, x+2	[...] tʒ kt[.t] [...]
Frg. 9, x+3	[...]
Frg. 10, x+1	[...] h[...]
Frg. 10, x+2	[...] mtr [...]

¹³⁹ Anordnung und Anzahl der Lieder sind unsicher.

L39: pT Cat, 1966, Frg. 3, rt., 1–Frg. 10, rt., 2

Anordnung/Anzahl der Lieder ist unsicher

Frg. 3, x+1	[...] [Grün]pflanzen. Unwahrheit [...]
Frg. 3, x+2	[...] wie Gold [...]
Frg. 3, x+3	[...] sie unter/mit [...] <u>der</u> [...]
Frg. 3, x+4	[...] das, was gemacht wurde zu [...]
Frg. 3, x+5	[...] / [?]
Frg. 4, x+1	[...] ich bin wie [...] das [...]
Frg. 4, x+2	[...] schlecht [...]
Frg. 4, x+3	[...] trinken. / Ich [...]
Frg. 4, x+4	[...]
Frg. 5, x+1	[...]
Frg. 5, x+2	[...] Ich bin ihr [...]
Frg. 5, x+3	[...] wissen [...]
Frg. 5, x+4	[...]
Frg. 6, x+1	[...] für die Liebste (o. der Liebsten) [...]
Frg. 6, x+2	[...] Geliebte [?] [...]
Frg. 7, x+1	[...]
Frg. 7, x+2	[...] ich [...]
Frg. 7, x+3	[...]
Frg. 8, x+1	[...] euer [...] wiederholen [...]
Frg. 8, x+2	[...] in [?] ihre [...]
Frg. 8, x+3	[...] / [...]
Frg. 9, x+1	[...] /
Frg. 9, x+2	[...]
Frg. 10, x+1	[...]
Frg. 10, x+2	[...] Zeugnis [?] [...]

Lyrisches Ich: liebender Mann und liebende FrauStilistischer Aufbau:

Vergleich (Frg. 3, x+2 und 4, x+1).

L40: pT Cat. 1966, rt., I.1–11

[wdi šwb/jnhmn¹⁴⁰ r3 r md]¹⁴¹wi=f /
 n3y=j-npj.w mj.tt-jbh.w=[s]t [/]
 {k3j[w]}-<k33.w>=j mj-mnd.wj=st /
 [jnk-nfr r-šnw.w]¹⁴² n (= m)-^c.t-n.t-ht /
 tw=j-mn.k(wj) m-tr-nb /
 jry.w-sn.t hn^c-sn{=j}=st /
 [...] [...] =j /
 jw=w-thj.w [m]-[j]rp šdh /
 thb.w [m]-b3k.w n-kmy /
 [šn.w-nb.w r]¹⁴³-dr (hr)-sbb /
 hr.wj-r=j m-p3-š3 /
 tw=j-(hr)-jri.t-12 n(.j)-{/}-3bd[.w] m-^c.t-[n].t-[h]t [/]
 tw=j-[^ch^c].kwj (hr)-h3^c-prh /
 p(3)-n-snf m-hnw=j /
 jnk-[h3.]tj n-n3y[=j]-jrj(.w) /
 ptr.tw=j-n=w m-sn.nw /
 jr-wħm=tw r-jri.t=f^cn /
 bn-jw=j-r-gr-n=sn /
 jw=j-<r>-smi(.t){=j}<=f> n-hnms=st /
 ptr.tw-[p3]-^cd3 /
 jry.tw-sb3.yt n-mry.tj(t) /
 tm=st-bw[...] n3y=st-š3bd.wt m-sšnj-prh.w [/]⁽²⁾
 [...] .w-m-nħm.w sgnn-ndm j[rp] dsr /
 wn.w-m-wndj{.t}-nb /
 di=s-jry=k-p3-hrw m-nfr /
 [m]-[pr] n(.j)-jsj m-s.t-s3w /
 hr-mk-p[tr]-sw-pry m-m3^c /
 mj-n¹⁴⁴ swnwn-sw /
 [jmi]-[jr]y=f-p3-hrw-r-dr.w /
 n-{s^cd3}-<sd3j>[-hr] [m]-k3pw=f /¹⁴⁵

¹⁴⁰ Es ist unklar, welcher Baum spricht. Beide Varianten kommen aufgrund der folgenden Beschreibung in Betracht.

¹⁴¹ Ergänzung nach L42.

¹⁴² Ergänzung nach MATHIEU 1996, 87, n. 277.

¹⁴³ Ergänzung nach MATHIEU 1996, 88, n. 280.

¹⁴⁴ So nach POPKO, in: TLA.

¹⁴⁵ Diese Lesung bildet den sinnvollsten Liedabschluss und entspricht der Variante von POPKO, in: TLA.

L40: pT Cat. 1966, rt., I.1–11

Der Perseabaum/Granatapfelbaum bewegt seinen Mund, er sagt: /

Meine Kerne sind wie ihre Zähne. [/]

Meine Früchte sind wie ihre beiden Brüste. /

Ich bin der Schönste der Bäume im Baumgarten. /

Ich bleibe zu jeder Jahreszeit bestehen, /

welche die Liebste mit ihrem Liebsten verbringt. /

[...] meine [...], /

während sie betrunken sind von *jrp*-Wein und *šdh*-Wein /

(und) benetzt [mit] Moringabaumöl und^(?) *kmy*-Öl.

Alle Bäume vergehen, /

– abgesehen von mir – im Garten. /

Ich verbringe 12 {/} Monate im Baumgarten. [/]

Ich stehe da und werfe die Blüte(n) (ab), /

(wenn) diejenigen des Vorjahres (noch) in mir sind. /¹⁴⁶

Ich bin der erste meinesgleichen, /

(aber) als Zweiter werde ich von ihnen betrachtet. /

Wenn man es noch einmal zu machen wiederholt, /

werde ich ihnen zugunsten¹⁴⁷ nicht schweigen. /

Ich werde es ihrem Freund melden, /

damit das Unrecht gesehen wird /

(und) der Liebsten eine Lehre erteilt wird. /

Sie möge [...] ihre Stöcke mit blühendem Lotos, [/?]

[...] mit Lotosknospen, lieblicher *sgnn*-Salbe, *jrp*-Wein und *dsr*-Bier, /

die von jeder Art sind. /

Sie möge veranlassen, dass du einen schönen Tag verbringst /

im Haus aus Schilf als einem geschützten Platz. /

Aber siehe, schau, er ist wahrhaftig herausgekommen! /

Kommt, schmeichelt ihm. /

Lasst ihn den ganzen Tag verbringen /

zum Vergnügen in seinem Schutz. /

¹⁴⁶ So nach POPKO, in: TLA.

¹⁴⁷ Wörtl. „für sie“.

Lyrisches Ich: Baum

Inhalt: Beschwerde des Baumes über Vernachlässigung durch die liebende Frau, die sich lieber ihrem Liebsten an einem anderen Ort in diesem Garten zuwendet

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt der addierende Aufbau A–B/C–B':B''–C'–C'' vor, dessen erste Strophe die Rede des Baumes einleitet. Das B-Thema beschreibt den Baum aus seiner Sicht und aus der der Liebenden. Dem schließt sich der Wunsch des Baumes an, dem Geliebten eine schöne Zeit unter ihm zu bereiten, da er sich als perfekten Lustort sieht (C, C' und C''). B/C und C'' sind durch die Bezugnahme auf die liebende Frau und auf ihre Bediensteten miteinander verbunden. In C'' werden sie vom Baum direkt angesprochen und der Geliebte kommt in der 3. Pers. vor. Lediglich in C' wird der Mann in der 2. Pers. angesprochen. In B/C und B' kommt er nur in Zusammenhang mit der Frau vor.

Während die Aussagen von B/C und B' von genereller Natur sind, weisen die folgenden Strophen eine futurische Nuance auf. Es ergibt sich somit eine Zweiteilung des Textes. Die Länge der Strophen und die Abfolge der Kola-Anzahl zeigen keinen gleichmäßigen Verlauf.

Für die Bedeutung der Rekurrenz s. Tab. 9.

Weiteres: Alliterationen (*n3y=j npj.w mj.tt* (Vs. 2), *mj mnd.wj=st* (Vs. 3), *mn.k(wj) m tr nb* (Vs. 5), *snt/sn=st* (Vs. 6), *h3c prh* (Vs. 13), *n n3y* (Vs. 15), *smi={j} <f> n hnms=st* (Vs. 19), *m nhm.w sgnn ndm* (Vs. 23), *wn.w m wndi{.t} nb* (Vs. 24), *s.t s3w* (Vs. 26), [*ptr*] *sw pry m m3c* (Vs. 27), *swwn sw* (Vs. 28)), Endreim (=st Vs. 2, 3 und 6).

Stilistischer Aufbau:

Das Lied ist in Zusammenhang mit L41 und L42 eine Allusion auf Rangstreitgespräche. Mehrere personifizierte Bäume streiten hier um ihre Stellung als geeignetster Liebesort. In diesem Lied herrscht ein Paradoxon zwischen der Selbstwahrnehmung des Baumes und der Fremdwahrnehmung durch die Liebenden vor: Erstrangigkeit vs. Zweitrangigkeit (*h3.wtj – sn.nw*).

Die anfänglichen zwei Vergleiche zwischen Baumteilen und Körperteilen der Frau dienen der Erotisierung des Lustortes und sind eine Parodie auf die sonst auftretende metaphorische Sichtweise des weiblichen Körpers, welche das Bild von Pflanzen und ihrer Teile verwendet.

Dem Zusammensein der Liebenden wird durch die Metapher *sd3j-hr* in Verbindung mit dem Versteck der Liebenden eine erotische Nuance verliehen. Verstärkt wird diese Komponente durch die Erwähnung des Schilfs, aus dem der Aufenthaltsort gemacht ist und bei dem es sich um ein sexuelles Symbol handelt. Das als Versteck dienende Haus verbildlicht symbolisch die Gelegenheit der sexuellen Zusammenkunft der Liebenden. Die vorletzte Strophe ist durch die Figur der Häufung charakterisiert, da hier alle Produkte aufgezählt werden, die den Aufenthalt der Liebenden sinnlich gestalten. Das erwähnte Bier und der Wein sind als Symbole einer feierlichen Situation und als Aphrodisiakum zu deuten. Eine ebenso liebesberauschende Wirkung haben die genannte Salbe und der Lotos, der als Symbol der Belebung bekannt ist.

Weiteres: Anfangsellipse, Archaismus (*mk*, *hn^c*, Suffixpronomen, =*sn*), Synonym (*mk – ptr*, =*sn – =w*, Suffix- und Possessivpronomen), Häufung, Lehnwort (*šbd*, *prh*).

Verse	1	2–3	4–6	7–9	10–12	13–14	15–16	17–18	19–21	22–24	25–26	27–28	29–30	
Versgruppe	1.	2.	3.	4.	5.		6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	
Wiederholungen		<i>mj.tt - mj</i>												
			^c . <i>t-n.t-ht</i>		^c . <i>t-n.t-ht</i>									
			[<i>jnk</i>]				<i>jnk</i>							
			<i>jry.w</i>		<i>jri.t</i>		<i>jr(i.w)</i>	<i>jri</i>	<i>jry=tw</i>		<i>jry=k</i>		<i>jry=f</i>	
			<i>tw=j</i>		<i>tw=j</i>	<i>tw[=j]</i>								
			<i>nb</i>								<i>nb</i>			
				<i>jw=w</i>				<i>jw=j</i>	<i>jw=j</i>					
				[<i>j</i>] <i>rp</i>							<i>jr</i> <i>p</i>			
					[<i>r</i>]- <i>dr</i>								<i>r-dr.w</i>	
							<i>ptr.tw</i>		<i>ptr=tw</i>					
											<i>hrw</i>		<i>hrw</i>	
Kola	2	4	7	8	4	4	4	4	5	8(?)	4	4	3	
Strophe	1.	2.			3.			4.		5.		6.		
Versanzahl	1	8			7			5		5		4		
		15						14						
Thema	Rede- ein- leitung	Selbst- und Fremdwahrnehmung des Baumes:						Fremdwahrnehmung des Baumes:				Wunsch nach Aufenthalt unter dem Baum als Liebesort:		
		Vergleich	Einzigartig; Liebesort	Einzigartigkeit; zweitrangige Behandlung			Androhung von Strafe							
Kola	2	17+			15(?)			9		12(?)		7		
Klammer (Anapher; Epipher)			[...] ^c . <i>t-n.t-ht</i>			-	[...] ^c . <i>t-[n].t[h]t</i> <i>ptr.tw</i> [...]			-	<i>ptr=tw</i> [...]			
			[<i>jnk</i>] [...]			-	<i>jnk</i> [...]							
			[...] <i>nb</i>			-				[...] <i>nb</i>				
Gramm. Auffälligkeit		allgemeingültige Aussagen						futura Nuance						
Them. Form	A	B /C			B'			B''				C'		C''

Tab. 11: Struktur von L40

L41: pT Cat. 1966, rt., I.11–15

jw-{*wđi*}-<*wđi*>-*nh*3.*t*-*db*{.*w*} *r*3=*st* /
*p*3*y*=*s*[*t*]-š3-*jwi*(.*w*)-*r*-*đđ* /
jmi-[*sđm*]¹⁴⁸=*f*-*jri*=*j* /
[*rd*]¹⁴⁹=*j* [*n*]-*hn*.*wt* /
js-*wn*-š*psj*(.*t*) *mj*-*kd*=*j* /
jw-*bn*-*n*=*j*-*hm*.*t* /
jnk-*p*3-*b*3*k*-[*jni*.*w* *m*-*h*3*r*]*t*¹⁵⁰ /
m-*h*3*k* *n*-*mry*[.*tjt*] /
đi=*st*-*đđ*.*tw*<=*j*> *m*-*t*3[*y*=*st*]-^ç.*t*-*n*.*t*-*ht* /
bw-*w*3*h*=*st*-*n*=*j* [*mw*(²) *n*-*hrw*]¹⁵¹=*j* (*n*.*j*)-*swr* </>
bw-{*m*h.*n*}-<*m*h(.*w*)>.*n*-*h*.*t*=*j* /
m-*mw* *n*(.*j*)-š*d*[.*w*] [/]
[*j*]*w*=*tw*-(*hr*)-*gmi*(.*t*)=*tw* *r*-*sđ*3*j*-*hr* /
[...]*n*-*tm*-*swr* /
*w*3*h*-*k*3=*j* {*t*3-*mry*.*tj*(.*t*)}-<*p*3-*mry*> </>
[*bw*²]-*jni*=*tw*-*m*-*b*3*h*=*j* /¹⁵²

L41: pT Cat. 1966, rt., I.11–15

Als der Sykomorenfeigenbaum seinen Mund bewegte, /
begann sein Blattwerk zu reden: /
„Lass ihn hören, was ich getan habe: /
Ich bin gewachsen für die Herrin. /
Gibt es einen Edlen meinesgleichen, /
indem ich keine Dienerschaft habe? /
Ich bin der Untergebene, der aus Syrien gebracht wurde /
als Kriegsbeute für die Liebste. /
Sie ließ mich in ihren Baumgarten geben. /
Nicht gab sie mir Wasser an meinem Tag des Trinkens. </>
Nicht wurde mein Leib gefüllt /
mit Wasser aus Schläuchen, [/]
als man mich zum Vergnügen aufsuchte. /
[...] des Nicht-Trinkens. /
So wahr mein Ka dauert. Oh Liebster! </>
Nicht brachte man (es) vor mich!“ /

¹⁴⁸ Ergänzung nach MATHIEU 1996, 90, n. 292.

¹⁴⁹ Ergänzung nach MATHIEU 1996, 90, n. 292.

¹⁵⁰ Nach FOX 1985, 45.

¹⁵¹ Erstmals LOPEZ 1992, 141, Anm. 1 und ihm folgend POPKO, in: TLA.

¹⁵² Die Änderung in *p*3 *mry* und die Ergänzung von *bw* ist unsicher. Bei der hiesigen Variante wird von einer Ellipse des Objekts ausgegangen.

Lyrisches Ich: Baum

Inhalt: Beschwerde des Baumes über Vernachlässigung durch die liebende Frau, die sich lieber ihrem Liebsten zuwendet

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt eine Ringkomposition der Struktur A–B–B'–A' vor: Während A die Rede des Baumes einleitet, gibt A' einen Eid zur Versicherung des Gesagten wieder. A und A' beziehen sich somit beide auf die im Zentrum des Liedes stehenden Aussagen des Baumes. Das B-Thema behandelt die Stellung des Baumes in Bezug auf die Frau. Die Abfolge der Strophenlänge unterstützt die thematische Struktur (2–6–6–2).

Die Einheit von A' wird durch einen unreinen Kyklos markiert (*w3h – b3h*). Die des Weiteren auftretende lautliche Wiederholung *<mh>{.n}<.w> h.t=j m mw n šd.w* (Vs. 11 und 12) hebt das Hauptmotiv dieses Liedes hervor. Für weitere Wiederholungen, die den formalen Aufbau bestimmen s. Tab. 10. Zudem spielt der Endreim eine nicht zu unterschätzende Rolle: *r3=st – dd – jri=j – hn.wt – kd=j – hm.t – [h3r].t – mry[.tjt] – ht – swr – h.t=j – šd[.w] – sd3j-hr – swr – <mry> – m-b3h=j*.

Stilistischer Aufbau:

Das Lied ist in Zusammenhang mit L40 und L42 als eine Allusion auf Rangstreitgespräche zu sehen. Mehrere personifizierte Bäume streiten hier um ihre Stellung als geeignetster Liebesort. In diesem Lied herrscht ein Paradoxon vor, das in einer rhetorischen Frage in Form eines Dialogismus verpackt ist und die vom Baum empfundene Ungerechtigkeit betont. Während sich der Baum widersprüchlich als Edler ohne Dienerschaft bezeichnet, stellt er sich im Folgenden selber als Diener der liebenden Frau dar und erniedrigt sich. Die Frau wird auch durch ihre Bezeichnung als *hnw.t* überhöht. Da sie in B und B' in der 3. Pers. auftritt, wird der Eindruck erweckt, dass sich die anfängliche Aufforderung, den Mann über die besondere Stellung des Baumes zu informieren, an den Zuhörer richtet. Die Ansprache in der 3. Pers. ist jedoch auch als Höflichkeitsform interpretierbar, die den hohen Status der Frau betont. Die einleitende Anweisung bezieht sich damit durchaus auf die Frau. Am Ende wendet sich der Baum an den Geliebten, sodass hier die Figur Apostrophe vorliegt.

Das erotische Zusammentreffen der Liebenden unter dem Baum wird lediglich durch die Metapher *sd3j hr* ausgedrückt. Daneben weist der Schreibfehler der ähnlich lautenden Begriffe *mh* „packen“ und *mh* „füllen“ (Paronomasie) in Verbindung mit dem Leib auf den Ton der Liebeslieder hin. Das Packen des Leibes ist hierbei in Zusammenhang mit dem Ergreifen einer Person zu sehen, bei der es sich um eine Metapher für das Verliebtsein handelt.

Weiteres: Archaismus (*sdm.n=f*), Vergleich (Vs. 5: keine rhetorische Figur, da kein Bild erzeugt wird), Anrufung.

Vers	1–2	3–4	5–6	7–8	9–10	11–14 (?)	15–16
Versgruppe	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Wiederholungen	<i>jw</i>		<i>jw</i>			<i>[j]w=tw</i>	
		<i>jmm</i>			<i>di – dd.tw</i>		
			<i>bn</i>		<i>bw</i>	<i>bw</i>	<i>[bw]</i>
				<i>[jni.y]</i>			<i>jni=tw</i>
				<i>mry[.tj(.t)]</i>			<i>{t3 mry.tj(.t)} <p3 mry></i>
					<i>w3h</i>		<i>w3h</i>
					<i>[mw]</i>	<i>mw</i>	
				<i>swr</i>	<i>swr</i>		
Kola	3	3(?)	3	4	6 (?)	7 (?)	3
Strophe	1.	2.			3.	4.	
Versanzahl	2	6			6	2	
Kola	3	10(?)			13(?)		3
Thema	Redeeinleitung	Stellung des Baumes in Verbindung zur <i>sn.t</i> :					Bezug zum <i>sn</i> :
		Selbstdarstellung der herausragenden <u>Position</u> des Baumes; der <i>sn.t</i> als Beute <u>gebracht</u>			Ignorierung der herausragenden <u>Position</u> ; kein Wasser durch die <i>sn.t</i> <u>gebracht</u>		Eid: kein Wasser
Klammer (Epipher)				<i>[...] mry[.tj(.t)]</i>	-	<i>[...] <p3 mry></i>	
				<i>[...] swr</i>	-	<i>[...] swr</i>	
Gramm. Auffälligkeit				Negation		Eidesformel	
	Baum = Subjekt	Baum = Subjekt; Objekt = er			Baum = Objekt; <i>sn.t</i> = Subjekt		Anrede: <i>sn</i>
Them. Form	A	B			B'		C

Tab. 12: Struktur von L41

L42: pT Cat. 1966, rt., I.15–II.15

t3-nh3(.t)-šrj(.t) r (= j):dg3=st m-dr.t=st /
 { *wđi* }-<*wđi*>[=*st*] [*r3*]=*st r-mdwi.t /*
*jr-n3-d(d).w*¹⁵³-[*pri*] *m-r3=st /*
stf n(j)-bj.t /

sw-nfr.tj n3y=st-kmh.w-^cni.w /
 <*sw*>-*3h3h[.tj]*¹⁵⁴ [*s*]*rd.tj /*
sw-3tp[.tj] m-k3.w nk(^c).w [/
tšr{.t} (=dšr{.t})-{sw}-<st> r-hnm.t /

n3y=st-g3b.wt mj-mfk(.t) [/
 { *jni.tj* }-<*jnw*>¹⁵⁵ *mj-p3-tj[h]n.t /*
p3y=st-ht mj-jnw-nšm.t /
nn.yw mj-p3-bsbs /
sw-(hr)-jni(.t)-jw.tj-hr=st [/?
t3y=st-{šww}-<šw.t>-skbb.tj [/

[*đi*]=*st-ws[t]n m-dr.t n-kt.t [/?*
t3-s3.t n(.jt)-p3[y=st]-jm.j-r3-šnw.w /
đi=st-hnw=s n-mry.tj(t) /

mj { =t } jry=t-[t3]-3.t m-hn[w]-[^cđd.t]<.w>-{n=t} /
š3 [r]-hrw=f [/
hb jmm.w-hr=j /
n3y=t-k3m.w (hr)-ršrš{.w} [/
(hr)-^cđđ{.w} n-p3-m33=j [/

jmi-wđ.tw-n3y=t-hm.w r-h3.t=j [/
^c*pr(.w) m-n3y=sn-h^c.w [/*
thi.tj m-hpj-r=j /
jw-bw-jri(.t)=tw-swr /

*sđm.w-[n=j] jm{y}*¹⁵⁶ /
jwi<=w> hr-p3y=sn-grg /
jni=w-hnk.t m-wnd.w-nb /
t-nb m-šbb{.w} /
r<n>p.[w]t-kn.w(t) n(.wt)-sf p3-hrw /
dg3.w-nb(.w) n(.w)-sđ3j-hr /

mj jry=t-p3-hrw m-nfr /
dw3.w (hr-)s3-dw3.w r-hrw-3 /
jw=t-hmsi.tj n-šwb(.t)=tj /

p3y=st-hnms hr-wnm=st /
jw[=st]-hr-đi.t-thi=f /
hr-šms j:đđ.tj=f [/
t3-^c.t-hnk.t-thth(.w) m-th [/
spy=st hn^c-sn{=j}=st /

¹⁵³ Ungewöhnliche Schreibung des u. a. von MATHIEU 1996, 85; 91, n. 300 angenommen Wortes *đđ.w* „das Gesagte“ mit drei *d*-Schlangen (*đđđ* oder *đ.w*).

¹⁵⁴ Ergänzung der Stativendung nach MATHIEU 1996, 85; 91, n. 301 und ihm folgend POPKO, in: TLA.

¹⁵⁵ FOX 1985, 49, Anm. h und ihm wohl folgend LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 203.

¹⁵⁶ So nach POPKO, in: TLA. Diese Variante hat den Vorteil, dass kein falsch gesetzter Verspunkt angenommen werden muss.

t3[...]-sš.tj-*hr=j* /
sn.t m-n3y=st-swtwt /

jnk-h3p.w-h.t r-tm-dd-m33=j [/]
nn²-[jw=j]-r-dd-mdw /

L42: pT Cat. 1966, rt., I.15–II.15

Die kleine Sykomore, die sie mit ihrer eigenen Hand gepflanzt hat, /
 sie bewegte ihren Mund, um zu sprechen. /

Was die Worte angeht, die aus ihrem Mund kamen, /
 Honigtropfen¹⁵⁷ (sind sie). /

Sie ist vollkommen. Ihre Zweige sind schön, /

Sie ist begrünt (und) gewachsen. /

Sie ist beladen mit zahlreichen unreifen (und) reifen Früchten, [/?]
 röter sind sie als Jaspis. /

Ihre Blätter sind wie Türkis [/?]²

Die Farbe ist wie Fayence. /

Ihr Holz ist wie die Farbe von grünem Feldspat. /

Die Wurzeln sind wie die *bsbs*-Pflanze. /

Sie zieht den an, der nicht unter ihr ist. [/?]²

Ihr Schatten ist erfrischend [/?]²

Sie gab ein Schreiben in die Hand eines Mädchens, [/?]²

der Tochter ihres Chefgärtners. /

Sie ließ es zur Geliebten eilen. /

„Komme! Du sollst die Zeit inmitten der jungen Frauen verbringen. /

Das Blattwerk ist bereit.¹⁵⁸ [/?]

Ein Zelt und ein Pavillon sind unter mir. /

Deine Gärtner freuen sich [/?]

(und) jauchzen bei meinem Anblick. [/?]

Lass deine Diener vor mich bringen, [/?]

ausgestattet mit ihren Geräten, [/?]

(und) trunken beim Laufen zu mir, /

(obwohl) man noch nichts getrunken hat. /

Hört von mir davon! /

Sie sollen mit ihrer Ausrüstung kommen. /

Sie sollen Bier von jeder Art bringen, /

alles Brot unterschiedlicher Sorten, /

zahlreiches Frisches von gestern und heute, /

(und) jede Frucht des Vergnügens /

Komme! Du sollst den (heutigen) Tag gut verbringen, /

(und) den morgigen Tag (und) den Tag darauf bis zum dritten Tag, /

während du in meinem Schatten sitzt.“ /

Ihr Freund ist auf ihrer rechten Seite, /

während sie ihn betrunken macht /

beim Befolgen dessen, was er gesagt hat. /

¹⁵⁷ Lesung nach MATHIEU 1996, 85; 91, n. 300. Wörtl. „*Wasser des Honigs*“.

¹⁵⁸ Wörtl. „*Mein Blattwerk ist an seinem Tag*.“

Das Gelage ist verworren vor Trunkenheit. [/]

Zusammen mit ihrem Liebsten bleibt sie zurück. /

Die [...] ist unter mir ...(?). /

Die Liebste lustwandelt. /

Ich bin eine, die diskret ist und nicht sagt, was sie gesehen hat.¹⁵⁹

Nicht werde ich ein Wort sagen! /

¹⁵⁹ Wörtl. „*Ich bin eine, die den Leib verbirgt, um nicht zu sagen, was ich gesehen habe.*“

Lyrisches Ich: Baum

Inhalt: Aufforderung des Baumes an die liebende Frau, mit ihrem Geliebten das Stelldichein unter ihm zu verbringen

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt die Struktur einer Ringkomposition innerhalb einer Ringkomposition der Form A–B–B'–C–D–D'–D''–D'''–C'–A' vor, deren Ringe sich auf das Sprechen des Baumes beziehen. Das Zentrum bilden B und B', in denen die momentane Schönheit des Baumes behandelt wird, und das D-Thema, das den Brief des Baumes an die Frau ausführt. In C wird dieser Brief eingeleitet und in C' die Folgen des Briefes erläutert.

D bis D''' weisen einen gleichen Aufbau auf, da der jeweils einleitende Vers einen Imperativ enthält. Für Wiederholungen, die den formalen Aufbau bestimmen s. Tabelle 10.

Dieses aus 44 Versen bestehende Lied ist das längste in diesem Korpus. Es lässt sich in zwei fast gleich lange Abschnitte zu vier Strophen mit insgesamt 17 bzw. 18 Versen und einen Abschnitt mit 9 Versen untergliedern (A–B–B'–C:D–D'–D''–D''':C'–A'). Die Abfolge der Kola-Anzahl zeigt keine Harmonie.

Weiteres: Alliteration (*nfr.tj n3y=st* (Vs. 5), *m k3(.w) nk.w(.w)* (Vs. 7), *mj mfk(.t)* (Vs. 9), *sn.t m n3y=st swtwt* (Vs. 42)), Endreim (=j, =st, *h3.t=j – hpj=j*), Inclusio ([*s*]rd.tj – sw (Vs. 6 und 7), *nšm.t – nn.y(.w)* (Vs. 11 und 12), *swr – sdm.w* (Vs. 26 und 27)).

Stilistischer Aufbau:

Das Lied ist in Zusammenhang mit L40 und L42 eine Allusion auf Rangstreitgespräche. Mehrere personifizierte Bäume streiten hier um ihre Stellung als geeignetster Liebesort.

Die Gleichsetzung der Worte des Baumes mit süßem Honig ist eine Synästhesie, die der von den Liebenden wahrgenommenen, angenehmen Rede mehr Gewicht verleiht.

Zahlreiche Vergleiche dienen der Schilderung der Schönheit des Baumes. Durch das Paradoxon der betrunkenen Diener, die keinen Alkohol getrunken haben, wird die berauschende und anziehende Wirkung dieses Liebesortes zusammengefasst. Ein Symbol für die Sinnesberauschung ist zudem das Bier, das innerhalb einer Häufung von mehreren Produkten in D'' vorkommt. Die Aufzählung dient dem Hörer, das Gelage ebenfalls sinnlich wahrzunehmen. Die dabei genannten Früchte des Vergnügens sind wie das Bier ein Aphrodisiakum und eine Metapher für Produkte wie die Mandragora, die ebenfalls eine sinnesberaubende Wirkung hat. Die Trunkenheit in C' bezieht sich zum einen auf den Rausch durch den Alkohol, zum anderen ist sie als Metapher für einen Zustand zu sehen, der die Liebenden nicht nach der Vernunft handeln lässt.

Die Metapher *swtwt* und die Periphrase *dw3.w (hr) s3 dw3.w r hrw 2* zeigen am deutlichsten auf, dass das Zusammensein der Liebenden sexueller Natur ist. Die Darstellung, dass die Liebenden bis zum übernächsten Tag beisammen sind, schließt indirekt die Nächte mit ein, die ein Symbol für die Zeit sind, in der ungestörte Zweisamkeit stattfinden kann. Wie bei dem Wort *thth* handelt es sich bei *swtwt* um ein redupliziertes Wort, das dem Liebeslied von sich aus eine erotische Nuance verleiht. Dazu gehören ebenfalls *3h3h*, *ršrs* und *ꜥdꜥd*.

Weiteres: Archaismus (*m33*, *hnꜥ*, =sn, nn), Paraphrase (*ršrš* und *ꜥdꜥd*), Synonyme (*ršrš* – *ꜥdꜥd*, =sn – =w).

Verse	1–2	3–4	5–6	7–8	9–10	11–12	13–14	15–17	18–19	20–22	23–26	27–28	29–30	31–32	33–35	36–38	39–40	41–42	43–44	
Versgruppe	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	
Wiederholungen	<i>dr.t</i>							<i>dr.t</i>												
	<i>r3=st</i>	<i>r3=st</i>																		
	<i>mdw.t</i>																		<i>mdw</i>	
		<i>dd.w</i>															<i>j:dd.tj=f</i>			<i>r tm dd r dd</i>
				<i>nfr</i>												<i>nfr</i>				
				<i>sw</i>	<i>sw</i>			<i>sw</i>												
					<i>mj</i>	<i>mj</i>														
					<i>jnw</i>	<i>jnw</i>														
								<i>hr=st</i>			<i>hr=j</i>		<i>hr</i>							<i>hr=j</i>
									<i><šw.t></i>							<i>šwbw.t</i>				
								<i>dj=st</i>												<i>dj.t</i>
								<i>dj=st</i>												
														<i>h(n)k.t</i>						<i>h(n)k.t</i>
														<i>nb/nb</i>	<i>nb</i>					
										<i>mj</i>			<i>jwj</i>				<i>mj</i>			
									<i>jry=tj</i>						<i>jry=tj</i>					
									<i>hrw=f</i>					<i>p3 hrw</i>	<i>p3 hrw</i>	<i>hrw 2</i>				
										<i>p3</i>									<i>m33=j</i>	
												<i>thj.tj</i>						<i>thj=f</i>	<i>th</i>	
Kola	6	4	4	5	4	4	2	7	5	6	7	4	4	5	9(?)	5	4	3	3	
Strophe	1.		2.		3.			4.	5.		6.	7.			8.	9.			10.	
Versanzahl	4		4		6			3	5		4	6			3	7			2	
	17								18							9				

Thema	Redeeinleitung	Beschreibung des Baumes:		Hdlg.	Inhalt des Briefes:				Folge des Briefes:		Schweigen des Baumes
		Aussehen = Eignung als Liebesort		Brief an die <i>sn.t</i>	Anweisung des Baumes an die <i>sn.t</i> zum Kommen und zum Verbringen eines <i>hrw nfr</i> mit dem <i>sn</i>				Zusammensein von <i>sn</i> und <i>sn.t</i>		
Kola	10	9	10	7	11	7	13	9(?)	12	3	
Klammer (Anapher; Epipher; Textklammer)	[...] <i>mdw.t</i> - [...] <i>mdw</i>										
	sw [...] - sw [...]		-	sw [...]	[<i>dj</i>]= <i>st</i> - [<i>dj</i>]= <i>st</i>	<i>mj jry</i> [= <i>tj</i>] [...]	-	<i>mj jry</i> = <i>tj</i> [...]			
						[...] <i>hrw</i> = <i>f</i>	-	[...] <i>hrw</i>			
Gramm. Auffälligkeit	PP		Vergleich mit <i>mj</i>		1. Vers jeweils = Aufforderung durch Imperativ						
Them. Form	A	B	B'	C	D	D'	D''	D'''	C'	A'	

Tab. 13: Struktur von L42

4. oÄMUL 1896, 1–6

L43: oÄMUL 1896, 1–6

ČERNÝ – GARDINER 1957, 3, pl. VII–VIIa (oLeipzig 6); MATHIEU 1996, 118, 124, pl. XXVIII (oLeipzig 6).

gmi.n=j-sn(.t) hr-jt3=j¹⁶⁰
jni.t(j) m-rm.w hpn.t
hmsi.tj m-r3 (n)-t3y=st-{dd.tj=t}-{c d3.w}-<d3d3.t>¹⁶¹
hni.tj n(=m)-p3y=s(t) j[...] ntr.t [...]
w3h.tj hr-mn.tj=st
hr.j-tp-n-j3w.t¹⁶² [...]

L43: oÄMUL 1896, 1–6

Ich fand die Liebste beim Mich-Ergreifen,
 Fische und Geflügel bringend¹⁶³,
 am Eingang ihrer Terrasse sitzend,
 an ihrem/n [...] Göttin [...] geneigt,
 auf ihren beiden Schenkeln
 unter dem Vieh hockend [...]

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: auf den liebenden Mann stimulierend wirkendes Verhalten der Liebsten, die ihre gefangenen Fische und Vögel verarbeitet

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Nach dem einleitenden Vers sind die folgenden erhaltenen Verse gleichartig aufgebaut, da sie alle mit einem Stativ beginnen. Vers 3 und 4 sind durch einen Anfangsreim miteinander verbunden (*hmsi.tj* – *hni.tj*) und zeigen hinsichtlich ihres Aufbaus die größte Gemeinsamkeit zueinander.

Stilistischer Aufbau:

Die Ergreifung ist eine Metapher für die Liebessucht. Die geliebte Frau wird durch ihre Zuschreibung einer von sakralen Bauten oder von Palästen bekannten Terrasse (*d3d3*) überhöht. Das Wort *ntr.t* kann sich auf die Liebste beziehen und macht damit ihren gottgleichen Status sichtbar.

Die Fische und Vögel spielen allerdings auf den Topos der Frau als Fisch- und Vogelfängerin an. Die Erwähnung der Schenkel, zwischen denen sich die Tiere befinden, bekommt hinsichtlich des häufig in diesem Korpus anzutreffenden Motivs des Mannes als Vogel einen deutlich sexuellen Unterton. *dp-n-j3w.t* ist als Periphrase für die weiter oben genannten Fische und Vögel zu verstehen. Das Festhalten der Tiere ist eine weitere Metapher für die Liebesergriffenheit.

Weiteres: Archaismus (Suffixpronomen, *sdm.n=f*), Anfangsellipse (Vs. 2–5), Häufung.

¹⁶⁰ Die sitzende Frau ist fälschlicherweise für den sitzenden Mann geschrieben worden.

¹⁶¹ Nach MATHIEU 1996, 124, no. 433.

¹⁶² S. NIMS 1936, 51–54 sowie CRUZ-URIBE 1985, 34–36.

¹⁶³ *jt3 jni*: MATHIEU 1996, 118 sieht darin die Bedeutung „manipuliert“. POPKO, in: TLA übersetzt diese Verbindung fraglich mit „spielen“. Hier wird keine direkte Verbindung der beiden Verben angenommen.

5. oBorchardt 1, rt., 1–vs., 4

MATHIEU 1996, 113 f., 120–121, pl. 22–24.

Vgl. oT CG 57367, rt., 1–3.

L44: oB 1, rt., 1–vs. 4

hrw-nfr p3y=j-ptr=k /
sn¹⁶⁵ hsy(.t)-^c3(.t) p3-m33=k /
bsy=k-n=j jrm-h(n)k.t /
hsy.w-^cpr(.w) m-h^c.w /
jw-r3.w=sn-^cpr(.w) m-s^hm^h-jb /
n-ršw.t t^hhw.t /
jw-jni-p3y=k-šmw n-h3=f /
jw=k-spd.tj m-j3w.t /
dd=tw hr=tw-sdm<=tw>-mdw.t=k /¹⁶⁸
hb3-p3-wts-tw /
sn.t=k-jkr.t m-j3w.t n-hr=k /
(m)-snj-t3 n(j)-ptr=k /
šsp.tw=st m-h(n)k.t hr-sntr mj-p3-štp-ntr

grh

L75: oT CG 57367, rt., 1–3

[...]¹⁶⁴
[...]
[bsy=k-n=j jrm]-h(n)k.t
hsy.w-^cpr(.w) m-h^c.w
[...]¹⁶⁶
[...]
[jw]-jni-p3y=k-šmw n-h3 [=f]
[...]¹⁶⁷
[...]
[...]
[sn.t=k-jkr.t(j) m-j3.wt] n-hr=k

mj-p3 štp-ntr

¹⁶⁴ Es ist unklar, wie groß die Lücke war. Der verkürzte letzte Satz im Vergleich zu oB1 zeigt, dass hier zumindest teilweise eine verkürzte Form vorliegt.

¹⁶⁵ Anders als in der Analyse von QUACK 2015, 72 werden die Verspunkte als Ausgangsbasis für die Versbildung genommen und *sn* damit nicht zum vorherigen Vers gezogen. Durch diese Stellung wird die Parallelität der beiden Verse gewahrt. QUACK 2015, 72 ergänzte zudem nach *sn* ein Suffixpronomen der 1. Pers. Sg. Diesem Vorschlag wird hier jedoch nicht gefolgt, da eine solche Kombination sonst nie in den Liebesliedern direkt auftritt und der emotionale Bezug des lyrischen Ichs zum angesprochenen Mann bereits durch die Anrede *sn* ausgedrückt wird. Der am Ende des Liedes vollzogene Sprecherwechsel, der öfters in diesem Korpus belegt ist, macht die Verwendung von *sn=k* nötig.

¹⁶⁶ S. Anm. 164.

¹⁶⁷ S. Anm. 164.

¹⁶⁸ Für die Interpretation als Aorist s. MATHIEU 1996, 120, n. 396. POPKO, in: TLA macht darauf aufmerksam, dass die richtige Konstruktion *hr sdm=f* oder *hr=f sdm=f* lauten muss.

L44: oB 1, rt. 1–vs. 4

Ein schöner Tag ist mein Dich-Sehen. /

Oh Liebster – eine große Gunst¹⁶⁹ ist das Dich-Anblicken. /

Mögest du zu mir mit Bier eintreten¹⁷⁰! /

Die Sänger sind ausgestattet mit Musikinstrumenten, /

während ihre Münder mit „Erheiterung des Herzens“ versehen sind¹⁷¹ /

für Freude und Jubel, /

nachdem dein Heißer zurückgeworfen wurde,¹⁷² /

während du tüchtig im Amt bist. /

Man spricht und dann hört man deine Worte. /

Niedergemacht wurde der, der dich anzeigt.¹⁷³ /

Deine vorzügliche¹⁷⁴ Liebste lobpreist dein Antlitz /¹⁷⁵

(und) huldigt deinem Anblick. /

Sie möge empfangen werden¹⁷⁶ mit Bier und Weihrauch wie das Besänftigen eines Gottes.

Pause

¹⁶⁹ In Anbetracht der Darstellungen der/des Geliebten als elitäre, gar göttliche Person in den Liebesliedern entsteht der Eindruck, dass *hsw.t* hier nicht nur „Gunst“, sondern sogar „Privileg“ bedeuten muss.

¹⁷⁰ Hier wird der Übersetzungsvariante von MATHIEU 1996, 114 („puisses-tu pénétrer chez moi | avec de la bière“) gefolgt, um die vom Mann aktiv vollzogene Grenzüberschreitung beim Eintritt in das Haus der Frau deutlich zu machen. QUACK 2015, 73 übersetzt die Passage mit „Mögest du für mich überströmen“. S. bei ihm die Hinweise zum Verb *bsj* und den Verweis auf die Studien von KRUCHTEN 1989, 147–204. KRUCHTEN macht deutlich, dass *bsj* das Überqueren einer Grenze betont. Eine weitere grammatikalische Möglichkeit besteht darin, die Partikel *bsy* zu erkennen, die eine stark sehnsüchtige Note aufweist: „Wenn du doch zu mir mit Bier eintreten würdest!“. Diese Konstruktion drückt einen Irrealis aus und unterstreicht damit die Verzweiflung der Frau, die den Liebsten flehentlich zum Kommen anruft.

¹⁷¹ Auch möglich: „während ihre Münder vollkommen an ‚Erheiterung des Herzens‘ sind.“ Für diese Bedeutung von *pr* s. JANSEN-WINKELN 1994, 55.

¹⁷² Zu *n h3=f* und der Annahme, dass es sich hier aufgrund der neuägyptischen Sprachform um einen Umstandssatz mit präteritalem *sdm=f* der Nachzeitigkeit handelt s. auch QUACK 2015, 74.

¹⁷³ Hier als Partizip übersetzt. S. QUACK 2015, 73 und 75 mit Anm. g.

¹⁷⁴ Für die Übersetzung von *jkr* s. Wb. I, 137. Diese Stelle betont die Eigenschaft der Frau, tadellos zu sein, wodurch sie im Kontrast zum *šmw* „Hitzigen“ steht. Für das Verhältnis der Liebenden spielt in den Liebesliedern aber vor allem die emotionale Ebene eine große Rolle, sodass zu überlegen ist, ob *jkr* nicht vielmehr die Einzigartigkeit der Frau für den Mann betont. Dabei ist an das akkadische Wort (*w*)*aqr(u)m* zu denken, das die gleiche Wurzel wie *jkr* aufweist und die Bedeutung „selten, wertvoll, kostbar“ hat (AHW III, 1461).

¹⁷⁵ oNash 12 weist hier die gekürzte Version auf: „Deine vorzügliche Liebste lobpreist dein Antlitz wie das Besänftigen eines Gottes.“

¹⁷⁶ Für die Deutung als *šsp.tw=s* s. QUACK 2015, 72 und 75 mit Anm. k.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Warten der liebenden Frau auf ihren Geliebten, der durch ihre Gegenliebe von seiner Liebeskrankheit befreit wurde

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt die Form einer Ringkomposition (A–B–A') vor, deren Strophen alle eine ab- und wieder aufsteigende Formung aufweisen. In den Ringen wird die Sehnsucht nach dem Liebsten durch den Wunsch nach der visuellen Wahrnehmung des Mannes mithilfe von Synonymen und durch die epiphorische Wiederaufnahme des Begriffs *ptr* ausgedrückt. Die Einheit von A und A' wird zudem dadurch ersichtlich, dass die jeweils ersten beiden Verse auf =k enden. Beide Strophen zeigen eine Variation in der Wahl des Sprechers.

Das Zentrum, in dem der Liebste dem Hitzigen gegenübergestellt wird, weist eine komplexe hypotaktische Struktur auf, die den Fokus auf den mittleren Vers legt. Umrahmt wird dieser Vers von Aussagen, welche das Sprechen (*r3*, *dd*, *mdw.t*) betreffen. B ist durch den anaphorischen Umstandskonverter *jw* charakterisiert. Viele der Verse des Zentrums enden auf ein Wort, das mit dem Konsonanten *h* beginnt bzw. diesen an zentraler Stelle enthält. *h* spielt auch für den letzten Vers von A und für den ersten Vers A' eine Rolle, sodass auf dieser Ebene die Liederinheit markiert wird.

Die unregelmäßige Kola-Abfolge 7–13–9 lässt ebenfalls die Ringstruktur erahnen.

Weiteres: Alliteration (*p3y=j ptr=k* (Vs. 1), *hr sntr mj p3 shtp ntr* (Vs. 13)), Endreim (=k (Vs. 1, 2, 9–11), *h(n)k.t – h^c.w – shmh-jb – thhw.t – h3=f – hr=k* (Vs. 3-8)).

Stilistischer Aufbau:

Durch den Vergleich am Ende des Liedes, der das Empfangen der Liebsten dem Besänftigen einer Gottheit gegenüberstellt, wird das Begrüßen der Frau seitens des Mannes parodistisch überhöht. Das Lied spielt zudem durch seine juristischen Termini auf die Situation eines vorangegangenen Prozesses an, der als Metapher für die Überwindung des Liebesdämonen gilt. Das genannte Bier ist neben den Musikern nicht nur ein Symbol eines Festes, sondern offenbart als typische Opfergabe der Göttin Hathor eine hathorische Komponente. Zudem tritt es in anderen Liebesliedern metaphorisch im Sinne von Liebestrunkenheit auf.

Weiteres: Anfangsellipse (Vs. 12), Archaismus (*m33*, *jb*, =*sn*), Epimone (*m j3w.t n hr=k / (m) sni-t3 n ptr=k*), Exclamatio (*sn* in Vs. 2), Synonyme (*ptr – m33* in A, *hr=k – ptr=k* in A', *j3w.t – sni t3* in A', Suffix- und Possessivpronomen).

6. oBTdK 734, rt., x+1–vs., x+4

DORN 2011, 452, Tf. 636–638.

L45: oBTdK 734, rt., x+1–vs., x+4Recto

[...]

[...]-n=k r-nw

njm-jri.t-{w3i}-<w3.t> hr-mh3-n-jb{=k}?=j

wpw-t3y=k-mrw.t

Verso

[...] [t]h m-šdh

sw-mj-p3-H[^cpj]¹⁷⁷-hwi(.w) n3y=f-hp(.t)**L45: oBTdK 734, rt., x+1–vs., x+4**Recto

[...]

[...] für dich jetzt.

Was ist in der Lage,¹⁷⁸ mir gewogen zu sein
außer deiner Liebe?Verso

[...] betrunken von šdh.w-Wein.

Er ist wie Hapi, der seine Herde bewässert.

Lyrisches Ich: liebende FrauInhalt: intimes Zusammensein der LiebendenStilistischer Aufbau:

Die Aussage über die gewogene Liebe (*mh3*) ist eine Allusion auf die Herzwägung im Totengericht. Die dabei verwendete rhetorische Frage betont die Verzweiflung der liebenden Frau und dient der Überzeugung der Hörer, dass lediglich die Erwidierung der Liebe das innere Gleichgewicht der Frau herstellen kann.

Der Vergleich des Geliebten mit Hapi nimmt auf das Bild der Frau als ein vom Mann zu bewässerndes Objekt Bezug. Die Frau wird dabei nicht wie sonst metaphorisch als Feld, sondern als *hp.t* „Herde“ dargestellt, wodurch das Rangverhältnis beider Parteien deutlich wird. So wie der Gott Hüter des Viehs ist und die Tiere ihm damit unterstellt und auf ihn angewiesen sind, so ist die liebende Frau von dem gottgleich überhöhten Liebsten abhängig. Die Metapher der Bewässerung dient des Weiteren der Verschleierung des Geschlechtsverkehrs. Durch die Wortanfangsalliteration *H[^cpj] hwi.w* wird die entscheidende Passage akustisch hervorgehoben. Da die hier ausgedrückte positive Bewertung der Bewässerung der Frau den Aussagen in den Lehren gegenübersteht,¹⁷⁹ liegt eine Parodie vor. Der genannte Wein ist ein Festsymbol und kann metaphorisch im Sinne von Liebestrunkenheit gedeutet werden.

¹⁷⁷ Nach DORN 2011, 452.¹⁷⁸ Wörtl. „was macht einen Weg“.¹⁷⁹ S. II 2.4.3 Landschaftliche Betrachtungsweise.

7. oCairo CG 25218 + oDeM 1266, 1–28

DARESSY 1901, 48, pl. XLIII–XLV (oCairo CG 25218); POSENER 1972, 43–44, pl. LXXV–LXXVII, LXXIXa (oDeM 1266); FOX 1985, 31–44, 383–389; MATHIEU 1996, 95–111, pl. XVII–XXI.

L46: oC CG 25218 + oDeM 1266, 1–3

[...] ¹⁸⁰ *mrw.t=k*
m-hrw.w grh.w wnw.wt
sdr.kwj rs.kwj r-ḥd-t3
 [...]

t3y=k-jmm.t (=j3m.t) [hr-s^cnh] ḥ3.tjw
3b[...] [...]s.j.y
hrw=k j:dd rdw ḥ[^c.t=j]
 [...] *wrd=f*¹⁸¹
hr-dd=j r-tnw [...]
hr-mḥ3 n(.j)-jb=f wpw.y-hr=j w^ci.k(w)j
grh

L46: oC CG 25218 + oDeM 1266, 1–3

[...] Liebe zu dir
 tage-, nächte- und stundenlang,
 indem ich wach daliege bis zum Morgengrauen¹⁸²
 [...]

 Deine Liebenswürdigkeit belebt die Herzen.
 [...]

 deine Stimme, die meinen Leib fest sein lässt.¹⁸³
 [...]

 so sage ich jedes Mal [...]

 in Balance seines Herzens außer mir allein.

Pause

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: sehnsüchtiges Warten der von Liebeskrankheit geplagten Frau

Stilistischer Aufbau:

Das Paradoxon *sdr.kwj rs.kwj* unterstützt die verwendete Krankheitsmetaphorik, die der Verdeutlichung der Liebesehnsucht dient. Die Häufung von Zeitbegriffen (*hrw.w grh.w wnw.wt*) hebt die beklagenswerte Lage der liebenden Frau hervor.

Die Aussage über die gewogene Liebe (*mḥ3*) ist eine Allusion auf die Herzwägung im Totengericht.

Weiteres: Archaismus (*jb*), *Pars pro toto* (*mrw.t, jb*), Synonym (*jb – ḥ3.tj*).

¹⁸⁰ Die hier gemachten Versgrenzen und die Angabe der Versanzahl geben nicht den Aufbau des Liedes wieder.

¹⁸¹ Diese Textstelle befindet sich auf einem einzelnen Fragment, das wohl an dieser Stelle zu platzieren ist.

¹⁸² Für die vorliegende Konstruktion s. MATHIEU 1996, 103, n. 320 und POPKO, in: TLA.

¹⁸³ Für diese Konstruktion s. FOX 1985, 31 und ihm folgend POPKO, in: TLA. Die Stimme hat auch in anderen Liedern eine liebeserweckende Wirkung, weshalb die hier angenommene Verbindung durchaus Sinn ergibt.

L47: oC CG 25218 + oDeM 1266, 3–7

*t3y=k-mrw.t-3b[h.tj m-h.t=j]*¹⁸⁴

[mj] [...]

mj-^cd.w hr-by.t [...]¹⁸⁵

[mj]-[...] *r-h^c.wt n(.wt)-wr.w*

mj-mnh.t r-h^c.wt (n.wt)-ntr.w

mj-sntr r-fnd

[jw]¹⁸⁶-^ck=f r-[...]

[mj]¹⁸⁷-[htm-šrj] *r-db^c*¹⁸⁸

mj-[...]

[sw]-*mj-rrm.t m-dr.t{t} n(.jt)-sj*

sw-mj-bnj dmi=f n-h(n)k.t

sw-mj-h[...] *r-t.w*

jw=n-r[...]

[...] *snsn=n*

hpr-3-hrw.w-htp.w n(.jw)-j3w

jw=j-(r)-r-hn^c=k r^c-nb

dj [...] *m-hft-hr-nb=st* [...]

grh

L47: oC CG 25218 + oDeM 1266, 3–7

Deine Liebe ist mit meinem Leib verbunden

wie [...],

wie Fett mit Honig,

wie [...] an den Körpern der Edlen,

wie Kleidung an den Körpern der Götter,

wie Weihrauch an der Nase [...],

während er eintritt [...],

wie ein kleiner Ring am Finger,

wie [...].

Sie¹⁸⁹ ist wie Mandragora in der Hand eines Mannes.

Sie ist wie Dattelsaft, den er mit Bier vermischt hat.

Sie ist wie [...] in Brote.

Wir werden [...],

[...] wir sind vereinigt.

Mögen doch die Tage des Friedens kommen,¹⁹⁰

während ich täglich mit dir zusammen bin.

[...] geben/veranlassen [...] gegenüber ihrem Herrn [...]

Pause

¹⁸⁴ Ergänzung nach L19 aufgrund des gemeinsamen Motivs der Liebesverbundenheit und des gleichen Aufbaus.

¹⁸⁵ Diese Textstelle befindet sich auf einem einzelnen Fragment, das wohl an dieser Stelle zu platzieren ist.

¹⁸⁶ S. nach dem Vorschlag von POPKO, in: TLA.

¹⁸⁷ Viele Bearbeiter ergänzen in den Anfangslücken immer *sw mj*. Die erhaltenen Passagen zeigen jedoch auf, dass hier eine Aufzählung vorliegt, die lediglich durch die Vergleichspartikel *mj* gebildet wird.

¹⁸⁸ S. Anm. 185.

¹⁸⁹ Da *mrw.t* feminin ist, kann sich *sw* nicht darauf beziehen. Hier wird davon ausgegangen, dass das Abstraktum der Liebesverbundenheit gemeint ist, weshalb „es“ als Übersetzung gewählt wurde.

¹⁹⁰ Bei den Tagen des Friedens handelt es sich um die friedvolle Zeit nach einem harten Arbeitsleben.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: bildliche Darstellung der Verbundenheit der Liebenden und Sehnsucht nach dem Liebsten

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt die Struktur A–A'–B vor, deren Fokus aufgrund der Länge auf A liegt. Während das A-Thema die Liebesverbundenheit verarbeitet, wird in B der Wunsch nach Zusammensein geäußert.

A ist durch die Anapher *mj* gekennzeichnet, die nur im ersten, die Vergleiche einleitenden Vers und im achten Vers ausgelassen wurde. Aufgrund der fehlenden Anapher kommt dem Inhalt dieses Verses mehr Gewicht zu. Viele der Verse von A zeigen zudem einen parallelen Aufbau, indem sie auf *r* + Nomen enden.

In A' werden die Vergleiche fortgesetzt, wobei jedoch die Anapher *sw mj* Verwendung findet und der Liebste nun nicht mehr in Form der 2. Pers., sondern der 3. Pers. in Erscheinung tritt. B hebt sich strukturell vom Rest des Textes ab, da die Aufzählung der Vergleiche nicht fortgesetzt wird.

Weiteres: Alliteration (*mj-mnh.t* (Vs. 6)).

Stilistischer Aufbau:

Die Bildspender der zahlreichen Vergleiche, welche die Liebesverbundenheit verdeutlichen, lassen sich in drei Klassen unterteilen: klebrige, süße Substanzen (Fett mit Honig), berauschende Substanzen (Mandragora, Bier) und Objekte, die der göttlichen oder zumindest der elitären Klasse zuzuordnen sind (Mandragora, Weihrauch, elitäre Kleidung, Ring).

Da das anfänglich erwähnte *mrw.t* nicht nur emotionale Liebe, sondern auch metaphorisch die sexuelle Liebe beschreibt, bezieht sich die hier dargestellte Verbundenheit der Liebenden auch auf die beim Geschlechtsakt vereinigten Körper. Der Vergleich mit dem eintretenden Weihrauch, der innerhalb von A aufgrund der fehlenden Anapher herausgehoben ist, macht diese sexuelle Nuance noch deutlicher. Hierbei wird das Bild der Frau als Haus impliziert, in das der Mann einzutreten pflegt. Der Weihrauch in Verbindung mit der Frau ist als eine Anspielung auf eine Gottesbesänftigung zu sehen und überhöht die Liebende parodistisch. Die Metapher *snsn* greift den sexuellen Ton auf.

Der Wunsch nach Tagen des Friedens ist eine weitere Metapher, welche die Zeit beschreibt, in der die Sehnsucht der Frau vergangen ist und sie Herzensruhe erreicht hat. Das streitende, unruhige Herz kommt in anderen Liebesliedern metaphorisch für die Liebessehnsucht vor.

Der abschließende Vers des Liedes ist ein Wortspiel zwischen der Bezeichnung für den Liebsten und für den Ort Theben, aus dem dieses Objekt stammt.

Weiteres: Archaismus (*hn^c, r^c nb*), Häufung.

Strukturelle Ähnlichkeiten bestehen dabei zu den Aussagen des „Lebensmüden“, der seine Todesnähe mit mehreren Vergleichen verbildlicht (pBerlin P 3024, 130–142). Inhaltlich erinnert dieses Liebeslied an eine Umkehrung der Ausführungen des „Lebensmüden“, da hier nicht das Leid, sondern die Freude dargestellt wird.

L48: oC CG 25218 + oDeM 1266, 7–11

*pʒy=j-ntr pʒy=j-sšnj n[...]p[...]*¹⁹¹
 [...] *m-mh.y(t) [...] [...]kwj*
ndm-jwi(.t) r-ph [...]
 [...] [...]=*f tʒw n(.j)-[...] [...]w prh [...]*
jb=j r-hʒi(.t) r-w^cb=j m-bʒh=k
di=j-[mʒʒ]=k-nfr.w=j
m-mss(.t) n(.jt)-sšr-nswt-tp.tj
jw=st-thb.tj m-tj-špsj
 [...] [...] *d n-jsy*
hʒy=j r-mw r-hn^c=k
pry=j-n=k hr.j-wʒd{.w}-dšr{.t}
jw=f-mnh{.t} hr-db^c.w=j
wʒh=j-sw m-bʒh=k hr-[...]
 [...] [...] *tj.w=j*
sn mjj ptr=k-wj
grh

L48: oC CG 25218 + oDeM 1266, 7–11

Oh mein Gott, mein Lotos [...]

 [...] im Nordwind [...] ich [...]

 Angenehm ist das Kommen, um [...] zu erreichen.

 [...] Luft der/des [...] Blüte [...]

Mein Herz sehnt sich danach hinabzusteigen, um mich vor dir zu waschen.

 Ich will dich meine Schönheit sehen lassen

 in einem *mss*-Gewand aus bestem Königsleinen,

 indem es befeuchtet ist mit Kampferöl¹⁹²

 [...] aus Schilf.

Ich will zusammen mit dir zum Wasser hinabsteigen.

 Ich will zu dir herauskommen mit einem roten Barsch,

 der vortrefflich auf meinen Fingern ist.

 Ich will ihn vor dich legen, während ich [...].

 [...] meine [...]

Oh Liebster! Komm, damit du mich siehst!

Pause

¹⁹¹ Aufgrund der zahlreichen Lücken können die genauen Versabgrenzungen nicht angegeben werden.

¹⁹² Zur Identifikation s. LÜCHTRATH 1988 und LÜCHTRATH 1999, 121 f.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Wunsch nach Betören des Liebsten durch ein Bad in der Natur

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt, soweit sich das Lied rekonstruieren lässt, der Aufbau einer Ringkomposition (A–B–B'–A') vor, dessen Ringe das Kommen (*jwi* und *mj*) der Liebenden thematisieren und Vokative enthalten. Beide Male wird der Liebste direkt angesprochen, wobei sich die Bezeichnungen jedoch unterscheiden.

Im Zentrum wird das Hinabsteigen (*h3i*) der Frau zum Wasser, die visuelle Wahrnehmung (*m33* und *ptr*) des Gegenübers und die Anwesenheit des Liebsten (*m-b3h=k*) erwähnt. Rekurrenz (*ptr*) verbindet auch A' mit dem Zentrum, sodass die strenge Ringaufteilung aufgehoben ist.

A und A' ergeben insgesamt fünf Verse, was jeweils der Länge der beiden zentralen Strophen entspricht.

Weiteres: Alliteration (*m mh.yt* (Vs. 2), *m mss(.t) n s3r nswt* (Vs. 7), *thb.tj m tj-špsj* (Vs. 8), *w3d{.w} d3r{.t}* (Vs. 11)).

Stilistischer Aufbau:

Die anfänglichen metaphorischen Bezeichnungen des Liebsten überhöhen den Mann und stellen ihn als gottgleich dar („*mein Lotos*“ und „*mein Gott*“). Da der dabei aufgegriffene Lotos ein Symbol für Belebung und Berausung ist, werden damit die Kräfte des Mannes dargestellt, die Frau in Liebesrausch zu versetzen und bei seiner Anwesenheit ihre Liebeskrankheit zu beseitigen. Da der Lotos in Verbindung mit den Uferbereichen gebracht werden kann, spielt er auf den im späteren Verlauf des Textes gebrauchten Handlungsort an.

Die Kleidung der Frau aus Königsleinen und das *tj-špsj*-Öl sind Zeichen der elitären Stellung des lyrischen Ichs.

Eine erotische Komponente bekommt das Lied durch die Symbole Schilf und roter Barsch, der mit der Göttin Hathor in Zusammenhang gebracht werden kann. Zudem ist das erwähnte Waschen der Frau eine Periphrase für ihre Nacktheit.

Weiteres: Archaismus (*m33*, *hn^c*), Exclamatio (Vs. 15), Lehnwort, Synonym (*m33 – ptr*).

L49: oC CG 25218 + oDeM 1266, 11–13

mrw.t n(.jt)-sn.t hr-tf3 {hr}-rwb3j(.t)
jtr.w (hr)-wnm-^c.wt=j
Nwn-wsr m-trj [n-H^cpj]¹⁹³
dpwy-^ch^c(.w) hr-m3s.t
h3i.kwj r-mw

rhn{.t}=j <m>^(?)-nw.yt
h3.tj=j-^c3{y.w} hr-mr.w
gmi.n=j-hntj mj-pnw
n (= m)¹⁹⁴ n.t mj-t3 n-rd.wj{t}=j
m(=jn)-t3y=st mrw.t{=j}-j:dd rd=j

k3-jry=st-n=j hsi-mw
jw=j-hr-m33 t3-mr.y(t)-jb=j
^ch^c.tj m-^ck3-n-hr=j
grh

L49: oC CG 25218 + oDeM 1266, 11–13

Die Liebe der Liebsten war auf jener Seite!

Der Fluss verzehrte meinen Leib.

Nwn war mächtig zur Zeit der Überschwemmung

Ein Krokodil stand auf der Sandbank,

als ich in das Wasser stieg.

Ich watete durch die Flut.

Mein Herz war groß auf dem Kanal.

Wie eine Maus fand ich den Gierigen.

Und das Wasser war wie Land unter meinen beiden Füßen.

Ihre Liebe ist es, was mich gedeihen lässt!

Dann machte sie mir einen Wasserspruch.

Ich sah die Geliebte meines Herzens

mir gegenüber stehen.

Pause

¹⁹³ So zuletzt von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 150.

¹⁹⁴ Vorschlag von MATHIEU 1996, 106, no. 348 in *n* eine Koordination zu sehen.

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: von Liebesehnsucht gedrängter Mann, der Gefahren überwindet und sich unvorsichtig verhält

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt die Form einer Ringkomposition (A–B–A‘) vor, deren Ringe die Trennung des liebenden Mannes von der Liebsten durch den gefährvollen Fluss unter verschiedenen Gesichtspunkten thematisieren. Die Epipher *mw* und die Wiederholung des Wortes ‘*h*’ kennzeichnen die Zusammengehörigkeit dieser beiden Strophen. Das Zentrum, das durch die Verwendung von Synonymen mit A verbunden ist, behandelt die Überquerung des Wassers. A‘ bildet den Grund für die in B beschriebene Situation.

A und B weisen ferner in Bezug auf ihre Verlänge und Kola-Anzahl eine Gemeinsamkeit auf. Da die Endstrophe kürzer ist und nur halb so viele Hebungen besitzt, liegt der Liedschwerpunkt auf ihr.

Weiteres: Alliteration (‘*h*’(.w) *hr* (Vs. 4), *rhn*{.t}=j <*m*>⁽²⁾-*nw.yt* (Vs. 6), *mw* – *m³³ t³ mry(t)* (Vs. 11 und 12)), Endreim (*m³s.t* – *mw* – *nw.yt* – *mr.w* (Vs. 4-7), *rd.wj=j* – *rd=j* (Vs. 9 und 10)).

Stilistischer Aufbau:

Die Überquerung des gefährvollen Flusses ist eine Metapher für die Sehnsucht nach der Geliebten, die den Liebenden vorandrängt und unvorsichtig werden lässt. Die Flut und das Krokodil sind Bilder für Liebeshindernisse. Das große Herz, ein geläufiges Bild für das Abstraktum Tapferkeit, betont die Kraft der Liebe, die den Liebenden unerschrocken werden lässt.

Die Phrase *hsi mw* ist eine Allusion auf Zaubersprüche. Der Liebsten werden dadurch magische Kräfte zugeschrieben, die als Metapher für ihren Einfluss auf den Mann, ihn verwegen zu machen, zu verstehen sind.

Die Bezeichnung des Krokodils als *hntj* spielt auf sein dämonisches Wesen an, das lediglich durch Magie bezwungen werden kann. Der paradoxe Vergleich mit einer Maus zeigt, dass dieser Dämon gebändigt wurde. Die Bannung der Gefahr wird in gleicher Weise durch den zweiten Vergleich ausgedrückt, der das reißende Wasser einem Weg gegenüberstellt, der mit Stabilität zu verbinden ist.

Weiteres: Archaismus (*m³³*; *jb*; *sdm.n=f*), *Pars pro toto* (*mrw.t*), Synonyme (*jtr.w* – *Nwn* – *mw* – *nw.yt* – *mrw* und *dpwy* – *hntj*; *jb* – *h³.tj*).

L50: oC CG 25218 + oDeM 1266, 14–15

sn.t-jy.tj jb=j hr-^cd^cd^j
g³b.wj=j-p^s(^s) r-knj=st
h³.tj=j (hr)-wnf hr-mk.t=f
mj-w³d{.w} m-p³y=f-m^s³
p³-g[r]h jw=k-n=j r-nhh
m-dr-jwi(.t)-n=j hn.wt

grh

L50: oC CG 25218 + oDeM 1266, 14–15

Die Liebste ist gekommen. Mein Herz jubelt.
 Meine beiden Arme sind ausgebreitet, um sie zu umarmen.
 Mein Herz freut sich an seinem Platz
 wie ein Barsch in seinem Sumpf.
 Oh Nacht, du gehörst mir ewiglich,
 seitdem die Herrin zu mir kam.

Pause

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Freude über das Ankommen der Liebsten und Vorfreude auf Intimität

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Dieser Sechsverser hat die Struktur einer Ringkomposition (A–B–A‘). Das erste und letzte Verspaar greift das Kommen (*jwi*) der Liebsten auf. Die für die Frau verwendeten Bezeichnungen und die grammatikalische Struktur unterscheiden sich jedoch. Das mittlere Verspaar wiederholt die zu Beginn erwähnte Freude des Herzens mithilfe von Synonymen unter Verwendung gleicher grammatikalischer Struktur.

Weiteres: Alliteration (*mkj.tj=f – mj – m – m^s³* (B)), Endreim (*mkj.tj=f – m^s³ – nhh* (Vs. 3–5)).

Stilistischer Aufbau:

Durch die Gegenüberstellung von A und A‘ wird die Geliebte parodistisch zur Herrin überhöht. Die Alliteration in B legt den inhaltlichen Fokus auf den Vergleich, der die Freude des Herzens einem Barsch in seiner natürlichen Umgebung gegenüberstellt. Diese Fischart und der Sumpf sind hathorische und damit erotische Symbole.¹⁹⁵ Die Nacht als abgesteckte Zeitspanne der ungestörten Zweisamkeit und die Metapher *hpt* für „*geschlechtlich vereinigen*“ deuten ebenfalls auf ein erotisches Zusammentreffen der Liebenden hin. Die Nacht bildet dabei ein Paradoxon mit der ihr zugeschriebenen Ewigkeit.

Weiteres: Archaismus (*jb*), Apostrophe (*grh*), Synonyme (*jb – h³.tj, ^cd^cd – wnf*), Onomatopoetikon (*^cd^cd*), *Pars pro toto* (*jb*).

¹⁹⁵ S. II 2.6 Jagd.

L51: oC CG 25218 + oDeM 1266, 15–16

hpt=j-{sw}-<st> g³b.wj=st-pš(š)(.w)-hr=j
mj-n.tj m-Pwnt
jw=f-m-m-js.w¹⁹⁶
pry m-dmd.t
 [...] *stj=st n3-jbr*
grh

L51: oC CG 25218 + oDeM 1266, 15–16

Ich will sie umarmen! Ihre beiden Arme sind zu mir ausgebreitet¹⁹⁷
 wie (für) den, der aus Punt ist,
 der zwischen Schilfrohr ist,
 der aus der Menge hervortritt.
 [...] ihr Duft [...] *jbr*-Öl.

Pause

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Vorfreude auf sexuelles Aufeinandertreffen mit der Liebsten

Stilistischer Aufbau:

Der Vergleich zwischen dem Empfang des liebenden Mannes mit einem von Punt stammenden und sich im Schilfdickicht befindlichen Wesen dominiert diesen Text. Die Bezugnahme auf das Gottesland Punt überhöht den Mann parodistisch. Schilf ist ein sexuelles Symbol und macht deutlich, dass das Aufeinandertreffen einen intimen Hintergrund hat. Die Darstellung der ausgebreiteten Arme ist eine Periphrase für die sonst in diesem Korpus auftretenden Begriffe *hpt* und *knj*, die als Metapher für die geschlechtliche Vereinigung zu verstehen sind.

Weiteres: Anfangsellipse (Vs. 3 und 4), Archaismus (Suffixpronomen).

¹⁹⁶ S. dafür POPKO, in: TLA.

¹⁹⁷ Während andere Bearbeiter hier zumeist eine emphatische Konstruktion annehmen, wird hier POPKO, in: TLA gefolgt, da die Annahme eines Prospektivs das Thema der Liebeslieder am besten widerspiegelt.

L52: oC CG 25218 + oDeM 1266, 16–18

j^{198} $snn=j^{199}-\{sw\}-\langle st \rangle$ $sp.t(j)=st-wn(.w)$

$hntš.kwj$ $nn-h(n)k.t$

$hy-km$ $n(j)-h3j$ $s^c b.tj$

$Mnk3.t-jm$ $hr-sšmi$ [...]

[...] $[t3y]=st-hnk.yt$

$tkn-tw-jm$ $dd=j-n=k$

$jmm-pk3(.t)$ $r-jm.wtj-h^c.wt=st$

$m^{200}-nm^c w-n=s$ $m-sšr-nswt$

$s3w-tw-hd.t-shkr.w(t)$

$jr-nh^c.w^{201-c}$ $[w]t$ [...]. $w=st$

$^c.wt$ $\langle s \rangle w-gmi.w$ $mj-n.tj-jwh$ $m-tj-šps$

grh

L52: oC CG 25218 + oDeM 1266, 16–18

Oh, ich will sie küssen. Ihre Lippen sind geöffnet.

Ich bin erfreut (auch) ohne Bier.

Oh, vollendete Zeit (ist es), während sie (= die Liebste) geschmückt ist!

Menket war dort leitend [...]

[...] ihr Bett:

„Nähere dich dort, sodass ich zu dir sage:

„Gib Leinenstoff zwischen ihre Glieder

und beziehe (es) für sie mit Königsleinen.

Achte auf den dekorativen weißen Stoff.““

Wenn [...] die Glieder [...]

Die Glieder, sie wurden gefunden, als ob sie mit Kampferöl begossen wären.

Pause

¹⁹⁸ Für die Annahme, das j sei eine Interjektionspartikel und nicht Teil einer emphatischen Konstruktion, wie sie von vielen Bearbeitern angenommen wird, s. den Kommentar von POPKO, in: TLA. So auch schon von SIMON 2013, 206.

¹⁹⁹ Fälschlicherweise wurde Gardiner Sign B1 anstelle des sitzenden Mannes geschrieben.

²⁰⁰ Als Partikel der Koordination von MATHIEU 1996, 107, n. 359 gedeutet.

²⁰¹ Unbekanntes Wort.

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Darstellung einer Liebesnacht und die dafür getroffenen Vorbereitungen

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt ein addierender Aufbau (A–B–C) vor: Zunächst wird die Vorfreude auf ein baldiges Stelldichein mit der geschmückten Liebsten zum Ausdruck gebracht. Im Folgenden werden die göttlichen Handlungsanweisungen wiedergegeben, die dem Zurechtmachen des schmückenden Bettes dienen. Am Ende wird das Resultat dieser Vorbereitungen genannt.

Weiteres: Alliteration (*snn=st – sp.tj=st* und *sšr-nswt – sʒw – shkṛ.wt, h(n)k.t – Mnkʒ.t – hnk.yt* in Anbetracht des Lautwandels in der Aussprache von *k* und *k*, *tkn tw* (Vs. 6)), Anfangsreim (*hntš – hy*).

Stilistischer Aufbau:

Die Aufschlüsselung der sprachlichen Bilder zeigt, dass das Sexuelle die Hauptrolle in diesem Lied spielt. Die Lippen sind Metaphern für die Schamlippen, deren Öffnung auf die sexuelle Bereitschaft der Liebsten hinweist. Der Vergleich der Glieder der Liebenden mit Körperteilen, die von Kampferöl begossen wurden, bezieht sich auf die Folge des sexuellen Aktes, verschwitzt und damit glänzend zu sein. Die genannte Ölart ist ein Zeichen für den elitären Status der Liebsten.

Die Freude des Mannes, die nicht durch Bier herbeigeführt wurde, bezieht sich auf die Metapher der Trunkenheit für das Gefühl des Verliebtseins, das sich durch Verwirrung bemerkbar macht. Weiteres: Archaismus (*nn*), Ellipse (Vs. 3), Exclamatio (Vs. 1 und 3), unreiner Kyklos (*sʒw – shkṛ.w(t)* (Vs. 9)).

L53: oC CG 25218 + oDeM 1266, 18–19

hnr-n=j t3y=st-nhs.y(t)
n.tj-m-jr.j<.t>{=j}-rd.wj=st-{k3-pw}-<m>-<k3p>
{sw}-<st>-(hr)-jni.t{j}-<n>=s[t] [g3y] [n.j]²⁰²-r[r]m[.t] h[...]
jw=f-n (= m)-dr.t=s hnm=st
m-k3-dd {sw}-<st>-(hr)-jni(.t)-n=j jnw n-h^c.t=st-nb.t
grh

L53: oC CG 25218 + oDeM 1266, 18–19

Wäre ich doch ihre nubische Dienerin,
 die ihre Gefährtin im Geheimen ist.
 Sie bringt ihr eine Schale Mandragora [...],
 die in ihrer Hand ist, damit sie sich freut.
 Anders gesagt: Sie bringt mir das Aussehen ihres ganzen Körpers (zum Vorschein).

Pause

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Wunsch des Mannes, der Liebsten zu dienen, um ihr körperlich nah sein zu können

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt ein addierender Aufbau (A–B–C) vor: Im ersten Verspaar wird die gewünschte Verwandlung erläutert, dem sich in den folgenden zwei Versen die damit einhergehende Handlung anschließt. Den Abschluss bildet ein Vers, der die Reaktion darauf thematisiert. Die Handlung und die Reaktion werden mit der gleichen syntaktischen Struktur und durch die Verwendung des gleichen Verbs *jni* in Form einer Inclusio miteinander verbunden. Das Personalpronomen *st* bezieht sich dabei in B auf die in A erwähnte *nhs.yt*, in C jedoch auf die Liebste, die ebenfalls in A auftritt.

Stilistischer Aufbau:

Die gewünschte soziale Herabstufung des Mannes ist eine Parodie auf die Pessimistische Literatur.

Die erhoffte Darbietung des Körpers der Frau ist eine Periphrase für die Nacktheit und zeigt, dass die Erotik in diesem Lied eine Rolle spielt. Die Metapher der verborgenen Dienerin zielt auf das Begehren des Mannes ab, unbeobachtet mit der Liebsten zu sein.

Die Mandragora ist sowohl ein Symbol für die Elite als auch für den Liebesrausch.

k3-dd ist als eine Allusion auf Wissenstexte zu verstehen, in denen diese Phrase vorkommt.

²⁰² Ergänzung nach MATHIEU 1996, 108, n. 363.

L54: oC CG 25218 + oDeM 1266, 19–20

$hnr-n=j\ p3-r\ ht.j\{w\}^{-c}-s\check{s}r^{203}\ n-sn.t$
 $m-3bd\{.t\}-w^c.w$
 $jw=j-r(w)d.kwj$
 $m-t3i\ [\dots]$
 $j:t\check{h}n\ n-h^c.t=st$
 $jw-jnk-j:jri\{.t\}-j^c i\ n3-b3k\{3\}$
 $n.tj-m-p3y=st-jdg$
 $sky=j-h^c.t=j\ m-p3y=st-nfr.w^{204}$
 $f[di]=st-hr=st\ (m)-jm$
 $[tw=j-m]^{205}-r\check{s}.wt\ th.h.wt\ [\dots]$
 $[h]^c.w=j\ (hr)-rnpj$
 grh

L54: oC CG 25218 + oDeM 1266, 19–20

Wäre ich doch der Wäscher eines Stoffstückes²⁰⁶ der Liebsten
 (mindestens) für einen Monat,
 während ich tüchtig bin
 beim Nehmen [...]

 das ihren Leib traf,
 während ich derjenige bin, der das Moringabaumöl (aus)wäscht,
 das in ihrem *jdg*-Stoff ist.

Ich würde meinen Leib an ihrem *nfr.w*-Stoff abwischen,
 den sie dort von sich riss.

Ich wäre in Freude und Jubel [...]

Mein Leib würde sich verjüngen!

Pause

²⁰³ FOX 1985, 39.

²⁰⁴ Zur Schreibung s. II 2.4.1 Physische Beschreibung.

²⁰⁵ So nach POPKO, in: TLA.

²⁰⁶ Hier wird keine bisher unbekannte Stoffart, sondern ein Oberbegriff für die folgenden einzeln aufgeführten unterschiedlichen Stoffarten angenommen.

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Wunsch des Mannes, der Liebsten zu dienen, um ihr körperlich nah sein zu können

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt ein addierender Aufbau (A–B) vor: Zunächst wird die gewünschte Verwandlung in einen Diener erläutert, dem sich die Beschreibung der damit einhergehenden Tätigkeiten anschließt. In B werden die Handlungen als Liebender und die daraus resultierenden Folgen thematisiert.

Weiteres: Alliteration (*sšr n sn.t* (Vs. 1)).

Stilistischer Aufbau:

Die gewünschte soziale Herabstufung des Mannes ist eine Parodie auf die Pessimistische Literatur. Die aufgezählten Stoffarten und das erwähnte Öl sind Symbole der elitären Stellung der Liebsten.

Die entkleidete Frau ist eine Periphrase für die Nacktheit und zeigt, dass die Erotik in diesem Lied eine Rolle spielt. Auf die begehrte Intimität wird durch das Bild des sich an den Kleidern der Liebsten anschmiegenden Mannes eingegangen.

Die Verjüngung des liebenden Mannes weist auf die gebräuchliche Metapher der Liebeskrankheit hin, die in diesem Liebeslied beseitigt wurde.

L55: oC CG 25218 + oDeM 1266, 21

hnr-n=j p3y=st-htm-šrj
n.tj-m-jr.j-db^c=st
jw=j-hr-m33 t3y=st-mrw.t{=j} r-tnw-hrw
 [...]kwj [...]
 [jw-jnk]-j:t3w-h3.tj=st
grh

L55: oC CG 25218 + oDeM 1266, 21

Wäre ich doch ihr kleiner Siegelring,
 der ein Gefährte ihres Fingers ist,
 indem ich ihre Liebe jeden Tag sehen würde.
 [...] ich [...]
 wobei ich es wäre, der ihr Herz stiehlt.

Pause

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Wunsch des Mannes, der Liebsten zu dienen, um ihr körperlich nah sein zu können

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt ein addierender Aufbau (A–B–C) vor: Zunächst wird die gewünschte Verwandlung in ein dienendes Objekt thematisiert. Dem folgt eine Erläuterung, welche Vorteile sich damit für die Nähe zur Liebsten ergeben. Danach schließen sich wohl die Handlungen des Objektes für die Frau und die daraus resultierende Folge an.

Stilistischer Aufbau:

Die gewünschte soziale Herabstufung des Mannes ist eine Parodie auf die Pessimistische Literatur. Der Ring symbolisiert dabei zum einen Eigentum und damit die Unterwerfung des Mannes. Zum anderen ist er ein Zeichen für Verbundenheit.

Die Metapher des gestohlenen Herzens ist ein Bild für Verliebtheit.

Weiteres: Archaismus (*m33*).

L56: oC CG 25218 + oDeM 1266, 21–22

*hnr-n=j-dw3.t n-m33[=st]
 mj-j:jri.{w}(t)²⁰⁷-c^ch^c.w=st
 nfr-t3 n(j)-js{b}y.w
 sbk{.tj}-hn.t=f
 ršw{.t}-t3y=st-wn.t-hr j:jri.t=st-nw(3)-[jm=st]
 [...] =st
 grh*

L56: oC CG 25218 + oDeM 1266, 21–22

Würde mir doch der Morgen gehören, sie zu sehen
 wie der, der ihre Lebenszeit verbringt.
 Schön ist das Land der *Jsy*-Leute,
 hervorragend ist sein Auftrag.
 Erfreut ist ihr Spiegel, in den sie blickt.
 [...] ihr [...]

Pause

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Wunsch des Mannes, der Liebsten zu dienen, um ihr körperlich nah sein zu können

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt ein addierender Aufbau (A–B–C) vor: Zunächst wird die gewünschte Verwandlung in ein dienendes Objekt thematisiert. Dem folgt eine Erläuterung des Herkunftslandes des Objekts. Danach schließen sich die Folgen des Dienens für den Mann an.

Weiteres: Alliteration (*m33[=st] mj* (Vs. 2 und 3)).

Stilistischer Aufbau:

Bei der durch einen Vergleich ausgedrückten gewünschten sozialen Herabstufung des Mannes handelt es sich um eine Parodie auf die Pessimistische Literatur.²⁰⁸ Der Spiegel ist dabei ein Symbol für die Hathor und weist damit auf den Einfluss dieser Göttin auf die Liebesbeziehung und dem elitären Status der Frau hin.

Die Periphrase des Spiegels im zweiten Vers offenbart den Grund für die gewünschte Verwandlung. Die Umschreibung des Landes, aus dem der Spiegel stammt,²⁰⁹ hat seinen Grund in dem Wortspiel zwischen den *Jsy*-Menschen und dem *jsy* „*Schilfrohr*“, bei dem es sich um ein erotisches Symbol handelt. Dem Objekt wird durch den Herkunftsort somit eine erotische Komponente zugesprochen. Die anreizende Funktion des Spiegels wird durch die Tatsache verstärkt, dass er zum Frisieren am Morgen – das Zurechtmachen der Haare ist eine verführerische Handlung – verwendet wurde.

Weiteres: Archaismus (*m33*), Paronomasie (*jsy.w – jsy*).

²⁰⁷ Die Femininendung ist zu ergänzen, da hier eine Umschreibung für den Spiegel vorliegt.

²⁰⁸ III. 2.2 Pessimistische Literatur.

²⁰⁹ LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 122.

L57: oC CG 25218 + oDeM 1266, 22–24

hnr-n=j sn.t m-mn.t
mj-w3d̄w3d̄-m3hj [...]
 [...] *js.w-šwy*
p3-kt-prh jrbb.w-hn.w
p3-hsbd n3-rrm.t-pry
 [...] [*hr*] *r.wt n-ht3.w-pfs.y*
p3-bsbs{.t}-pr[h] [...]
 [...] *.w*
w3d̄w3d̄ t3-tr.{.w}
jw=st -m-dj{.t}=j m-mn.t
mj-w3d̄w3d̄-m3hw (m)-hrr.wt-nb.<w>t
rd-hr-{p3}<s3>t.w²¹⁰ [...]
mj-kj=st
grh

L57: oC CG 25218 + oDeM 1266, 22–24

Würde mir doch die Liebste täglich gehören
 wie das Grünen eines Kranzes.
 [...] getrocknetes Schilfrohr,
 blühende Färberdistel, angeordnete *jrbb*-Pflanzen,
 Lapislazuli-Pflanze, frisch blühende Mandragora,
 [...] voll ausgebildete Blumen aus Hatti,
 die blühende *bsbs*-Pflanze, [...]
 [...] (und) [...] -Pflanze,
 Grünpflanzen (und) Weide,
 während sie täglich bei mir ist
 wie das Grünen eines Kranzes (mit) allen Blumen,
 die auf der Erde wachsen [...]
 allesamt.

Pause

²¹⁰ Lesung nach POPKO, in: TLA.

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Wunsch des Mannes, mit der Liebsten jeden Tag festlich zusammen zu sein

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt der Aufbau A–A' vor: Beide Strophen, die mit der gleichen Wortwahl beginnen (Anapher), thematisieren den Wunsch des liebenden Mannes, der in A über mehrere Verse hinaus ausgeführt wird. Die ausführliche Beschreibung von A wird in A' zusammengefasst. Aus syntaktischer Sicht ist A' der Strophe zuvor untergeordnet.

Weiteres: Alliteration ($p^3 kt\{.w\}$ $pr\grave{h} jrbb.w - p^3 - pr.y - pfs.y - p^3 bsbs\{.wt\}$ $pr[h]$ (A), $m mn.t$ $mj w^3d w^3d m^3hw$ (A und B)), Epipher ($m mn.t$ (1. Vers von A und A')).

Stilistischer Aufbau:

Die aufgezählten Blumen des Kranzes, mit der die Liebste verglichen wird, sind ein Symbol der Frische und betonen die Jugendlichkeit der Frau. Die Pflanzen wurden zum einen wegen ihrer intensiven Farbe ausgesucht – z. B. die Färberdistel und die Lapislazulipflanze. Zum anderen treten symbolkräftige Blumen wie die Lapislapulipflanze als Zeichen für den hatorischen Aspekt oder das Schilfrohr und die Mandragora auf, die eine erotische Nuance aufweisen. Mandragora ist zudem Prestige trüchtig. Die reduplizierten Wörter w^3w^3d und $bsbs$ besitzen in diesem Kontext eine sexuelle Nuance. Durch die vorgenommene Wahl wird der Status der Liebsten erhöht und sie als sexuell anziehend dargestellt. Die Häufung der genannten Pflanzen dient damit der Beschreibung der vollkommenen, herausragenden und Liebe erweckenden Schönheit der Frau.

Des Weiteren ist der Kranz als Symbol eines Festes zu verstehen, zu dem die Liebenden in ausgelassener Stimmung zusammenkommen können. Da Kränze mit dem Aspekt der Belebung verbunden worden sind, wird in diesem Lied ebenfalls auf die Metapher der Liebeskrankheit Bezug genommen, die durch die Anwesenheit der geliebten Person beseitigt wurde.

Weiteres: Lehnwort ($pr\grave{h}$, kt , $hrrw.t$, $jrpp$).

L58: oC CG 25218 + oDeM 1266, 24–26

hnr-n=j-jw.t=st m3[3][=j]-[...]
jry[=j]-hb.w n-ntr-j:di{=s}-tm=st-w3y-gr
di=f-n=j hn.wt m-mn.t
nn-tši=st-r[=j]
 [...] ²¹¹
jr-jry=j-3.t n-tm-m33[=st]
 [...] ²¹²
[jb]²¹²=j (hr)-phr m-hnw-h.t=j
 [...] =j r-dd-wšb.t [...] ²¹³
 [...] ²¹³

L58: oC CG 25218 + oDeM 1266, 24–26

Würde sie doch kommen, damit ich sehe [...].
 Ich will auch Feste feiern für die Gottheit, die sie nicht fern sein ließ.
 Sie möge mir jeden Tag die Herrin geben,
 ohne dass sie von mir geht.
 [...]

Wenn ich einen Augenblick verbringe, ohne sie zu sehen,
 [...]

Mein Herz wendet sich im Inneren meines Leibes um.
 Ich [...] um eine Antwort zu geben [...]

[...]

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Ausdruck der Liebesehnsucht und ihrer Folgen, die durch Einbeziehung einer Gottheit in die Liebesbeziehung beendet werden sollen

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt ein addierender Aufbau (A–B) vor: Während zunächst der Wunsch nach dem Sehen der Liebsten und nach ihrem Kommen ausgedrückt wird, thematisiert B die Folgen des Nichtsehens sowie das Eilen des liebenden Mannes.

Weiteres: Alliteration (*tm m33[=st]*; *hnw h.t*).

Stilistischer Aufbau:

Die Phrase *jb hr phr m hnw h.t* ist eine Allusion auf Liebeszauber und eine Metapher für die Liebesehnsucht.

Weiteres: Archaismus (*m33, jb, nn*)

²¹¹ Die Länge der Lücke macht das Fehlen eines ganzen Verspaares möglich.

²¹² Ergänzung nach MATHIEU 1996, 111, n. 386.

²¹³ Ungewiss, wie viele Verse fehlen.

L59: oC CG 25218 + oDeM 1266, 26–28

[...] ²¹⁴ k3=f
 sšw3=j-sw m-nfr.w-grh
 sm3^c=j-^cb[...]
 h3y-jb=j r-s.t[=f]
 [...] -sw
 dw.t-nb.t m-h^c.t [...]
 [...] n.tj-hr-wh3-sn.t
 tm=j-h^cm n-h^c.t=st
 shr=s [...]

L59: oC CG 25218 + oDeM 1266, 26–28

[...] seinen Ka.
 Ich möchte ihn preisen in der „Schönheit der Nacht“²¹⁵.
 Ich möchte [...]
 Mein Herz soll zu seinem Platz hinabsteigen.
 [...] ihn
 Alles Schlechte im Leib [...]
 [...], der die Liebste sucht,
 sodass ich nicht an ihren Leib herantreten kann.
 Sie möge vertreiben [...]

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Hinwendung an eine Gottheit, deren Hilfe zur Beendigung der Liebessehnsucht durch Gegengaben in Form von Preis und Opfer herbeigeführt werden soll

Stilistischer Aufbau:

Die Nacht ist ein Symbol für die Zeit, die intime Zweisamkeit ermöglicht. *nfr.w n grh* bezieht sich m. E. gerade in diesem Kontext daher nicht auf den Tagesanbruch im Sinne von „*Ende der Nacht*“, da dieser eine Trennung der Liebenden mit sich führt. Vielmehr ist diese Wortverbindung als „*die Schönheit der Nacht*“ zu lesen und eine Metapher für die finstere, ungestörte Tageszeit.

Das herabsteigende Herz ist ein metaphorisches Bild für die gestillte Liebessehnsucht. In Verbindung mit dem Wort *shr*, das eine Allusion auf Zaubersprüche ist, wird die Sehnsucht als eine dämonische Krankheit dargestellt.

Weiteres: Alliteration (*hr wh3 sn.t – h^cm n h^c.t=st*), Anfangsreim (*sšw3 – sm3^c*), Archaismus (*jb*).

²¹⁴ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

²¹⁵ Es ist ungewiss, was genau damit gemeint ist. Während FOX 1985, 39 und ihm folgend LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 125 f. die oben gewählte Übersetzung wählten, nimmt DAVIS 1980, 112 an, dass damit die zu Ende gehende Nacht gemeint ist. POPKO, in TLA folgt diesem Vorschlag. FISCHER-ELFERT schlug vor, in *nfr.w grh* („*Vollendung der Nacht*“) den Höhepunkt, d. h. die tiefste Nacht, zu sehen. So ähnlich bereits KITCHEN 1999, 391 („*depths of the night*“). LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 126 verweisen auf MATHIEU 1996, 111 N. 387 und sehen in *nfr.w* auch die Bedeutung „*end*“, weshalb sie die Übersetzung „*in the early morning*“ vorschlagen. Allerdings ist mit *nfr.w* nicht das Ende von etwas, sondern die Vollendung, d. h. Vollkommenheit, von etwas gemeint.

8. oCairo CG 25761, 1–7

ČERNÝ 1935, 80, 93*, pl. XCV; MATHIEU 1996, 118, 124–125, pl. XXVIII.

L60: oC CG 25761, 1–4

[...] ²¹⁶ *hr-jt=k m(w).t{=j}=k*
jḥ [...]
[jn-jw]=k-h3^c.tj r-mw
[jn-]jw-m(w)t=k ^cnḥ=k
 [...] *-p3-n.tj hr-h3m <r>-nf3*
p3-h3^c [=j] [...]
grḥ

L60: oC CG 25761, 1–4

[...] wegen deines Vaters und deiner Mutter?
 Was [...]?
 Bist du ins Wasser geworfen worden?
 Bist du gestorben? Lebst du?
 [...] der, der sich verbeugt vor jenem:
 (nämlich) das mich Verlassen [...]?
 Pause

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Ausdruck der Verzweiflung über die Nichtbeachtung durch den Liebsten

Stilistischer Aufbau:

Die dieses Lied durchziehenden rhetorischen Fragen drücken die Verzweiflung der Frau und ihr Unverständnis bezüglich seines Verhaltens aus. Sie weisen einen spöttischen Unterton auf. Die fraglichen Ursachen für das Fernbleiben des Liebsten bilden untereinander aufgrund von Alliterationen eine lautliche Verbindung (*mw.t – mw – mwt*).

Auf syntaktischer Ebene sticht der letzte Vers heraus, der dem Demonstrativpronomen *nf3* nachgestellt ist und damit betont wird. Der mit dem Pronomen aufgebaute Spannungsbogen könnte durch eine akustische Pause unterstützt worden sein.

Weiteres: Anapher (*[jn-jw] – [jn]-jw*).

²¹⁶ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

L61: oC CG 25761, 4–7

sn.t-jy.tj r-^cth-^cd [...] ²¹⁷
 [...] *sšr hr.j-m.yt hr.j-b[...]*
nn-htp-jb=j-hr=st
jb=j [...]
 [...] *jfd m [...]*

L61: oC CG 25761, 4–7

Die Liebste ist gekommen, um Fett zu pressen [...].
 [...] Getreide mit Flüssigkeit (und) mit [...]
 Nicht gibt es ihretwegen Frieden meines Herzens.
 Mein Herz/Ich wünsche [...]
 [...] eilen in [...]

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Bild der Verbundenheit des liebenden Mannes mit der sehnsüchtig erwarteten Liebsten

Stilistischer Aufbau:

Das Bild der Liebesverbundenheit ergibt sich aus den genannten Substanzen, von denen das Fett das Gemisch untrennbar macht.

Die Metapher des unzufriedenen Herzens dient dem Ausdruck der Liebessehnsucht.

Weiteres: Archaismus (*jb*, *nn*), Inclusio (*jb=j*).

²¹⁷ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

9. oDeM 1078, rt., 1–vs., 5

POSENER 1938, 20, pl. XLIV–XLIVa; FOX 1985, 79–80, 404–405; MATHIEU 1996, 117, 123–124, pl. XXVIII.

L62: oDeM 1078, rt., 1–2

wrš=j { / } hr-swnwn n-[sn.t] </>
m-jri-Ø-r=j /
hn.wt m-jri-Ø /
m-jri-h3^c=j m-jsk </>

L62: oDeM 1078, rt., 1–2

Ich will den Tag {/} mit dem Schmeicheln der Liebsten verbringen. </>
 (Gehe) nicht von mir (weg)! ^{/218}
 Oh Herrin, nicht! /
 Verlasse mich nicht zögernd! </>

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Anflehen der Liebsten, damit sie sich nicht abwendet

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt ein addierender Aufbau (A–B) vor: Zunächst wird im ersten Verspaar der Wunsch des Mannes dargestellt, der auf die Liebste in der 3. Pers. eingeht. Dem folgen drei, durch die Textklammer *m-jr* zusammengehaltene Verse, in denen sich der Liebende direkt an die Frau wendet und in denen er ihr die gleiche inhaltliche Aufforderung stellt. Von ihnen hebt sich der letzte Vers noch ab, da er keine Ellipse enthält. Zudem wird durch die Kola-Anzahl (1–2–1–2–2) der Fokus auf das Ende gelegt. B ist durch das aus Klageliedern bekannte Zwei-Plus-Eins-Schema charakterisiert.

Jeder zweite Vers endet mit dem Suffixpronomen =*j* (Endreim).

Weiteres: Alliteration (*swnwn n sn.t* (Vs. 2)), Anadiplose (*m-jri*).

Stilistischer Aufbau:

Die Ellipsen verstärken die verzweifelte Anweisung des Mannes an die Frau, nicht wegzugehen. Das vorangestellte *hn.wt*, mit dem die Liebste überhöht wird, betont das Verlangen nach der Frau und hat den Charakter einer Anrufung. Die Metapher *swnwn* betont die sexuelle Seite des Wunsches.

Weiteres: Apostrophe (*sn.t*).

²¹⁸ MATHIEU 1996, 117; 123, no. 423 und LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 138 fassen diesen Vers nicht als Ellipse auf und übersetzen „Handle nicht gegen mich!“ Für das hier ergänzte Verb der Bewegung s. II 4.2 Syntaktische Figuren. So bereits von POPKO, in: TLA vorgeschlagen.

L63: oDeM 1078, rt., 3–6

*j*t̂3<j>-{/}-*ssm.t=j* /
r-ĥ3.t-p̂3-t̂3w /
m (= jn)-t̂3y=st-mr[w.t]-hrp-<wj> /
jw=j-(r)-nm^c [...]

[...]w </>
n-{/}-mw n̂3 [...]

[...] *wpw.t* /
 [...]

L63: oDeM 1078, rt., 3–6

Ich will mein Pferd /
 vor den Wind treiben. /
 Ihre Liebe ist es, die mich leitet. /
 Ich werde niederliegen [...]

[...] /
 des Wassers [...]

[...] Botschaft /
 [...]

Lyrisches Ich: liebender MannInhalt: eiliges Kommen des Liebenden zur GeliebtenStilistischer Aufbau:

Mehrere rhetorische Figuren drücken die Liebesehnsucht aus. Das Bringen des Pferdes vor den Wind ist ein Bild der Schnelligkeit und damit für das intensive Verlangen des Mannes nach der Frau. Das antreibende Element ist die Liebe, die hier als *Pars pro toto* für die Liebende steht. Die leitende Liebe ist wiederum eine Metapher für die Liebesehnsucht.

Die Darstellung des darniederliegenden Liebenden ist ebenfalls ein Ausdruck für die Liebesehnsucht, die in diesem Korpus in Zusammenhang mit der Krankheitsmetapher steht. Da *nm^c* ebenfalls euphemistisch gebraucht wurde, um den Todesschlaf zu bezeichnen, schwingt auch in diesem Lied die Krankheitsmetapher mit.

Weiteres: Archaismus (Suffixpronomen), Lehnwort (*ssm.t*).

L64: oDeM 1078, vs., 1–5

[*hd*]ⁱ²¹⁹-*hn.wt m*-[...] *w n* [...] *thw* /
jw m-b3h=f /
hdy-{/}-*skb[h]* [...] *nbw nfr* /
h3^c=n-tb[s] *fk*[...] </>
w3h=n m-b3h-{/}-*Mh[y]* /
dd [...] *mrw.t* /

L64: oDeM 1078, vs., 1–5

Die Herrin will stromabwärts fahren in/auf [...] Trunkenheit. /
 Eine Insel ist vor ihm. /
 Der Westwind {/} ist erquickend [...] schönes Gold. /
 Wir wollen die Ferse heben (und) [...] </>
 die wir vor Mehy legen.²²⁰ /
 [...] sprechen [...] Liebe. /

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Überzeugung des Befehlshabers durch die Liebenden, ihnen zu gewähren, eine gemeinsame Zeit in der Natur zu verbringen

Stilistischer Aufbau:

Alliteration (*nbw – nfr*), Eponomasie (Mehy), Lehnwort (*hdj, tbs*), Symbol (Gold für die Göttin Hathor).

L65: oDeM 1078, vs., 5

wršw[=*j*] [...]

L65: oDeM 1078, vs., 5

Ich will den Tag zubringen [...]

²¹⁹ So nach FOX 1985, 80. LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 206 lesen *d^ci* „überqueren“ und POPKO, in: TLA vermutet *hni* „segeln“.

²²⁰ Übersetzung nach POPKO, in: TLA, da sie keine Ergänzung eines Objekts nötig macht, wie sie von den anderen Bearbeitern angenommen wird.

10. oDeM 1079, 1–8

POSENER 1938, 20–21, pl. XLIV-XLIVa; FOX 1985, 80–81, 407; MATHIEU 1996, 115–116, 122–123, pl. XXVII.

Vgl. oGardiner 339.

L66: oDeM 1079, 1–8

[...] ²²¹ -hr-t3i-[hrr.wt] [...]

ndm-th.w jw=j-r-gs=f

bw-w3i[=f]-[r=j]²²² [...]

[mj js.w hr]-^c.wj-t3w {p3}-{t3w}²²³

dd=j n-jb=j

j:[...]

[...] m-mrsw

jw=j-hr-k3=k

m-n3-wsr-[mrw.t] [...]

jw-hrw-hnr m-dd

[...] Mhy ^cnh-wd3-snb

jw=f-m-t3y=f-tr[.t]

[...]sfj[...]

L66: oDeM 1079, 1–8

[...] Blumen pflücken [...]

Angenehm ist die Trunkenheit, wenn ich an seiner Seite bin.

Er ist nicht fern von mir [...]

wie Schilfrohr unter dem Wind.

Ich sprach zu meinem Herzen:

„[...] durch Most,

während ich dir gehöre²²⁴

durch die Macht der Liebe [...].

während die Stimme vom Sprechen heiser ist.

[...] Meh-y, er lebe, sei heil und gesund,

während er auf seinem Tjaret-Schiff²²⁵ ist.

[...]

²²¹ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder. POPKO, in: TLA ergänzt aufgrund der Determinative *hnr* „Harem“ vor *hr*.

²²² Oder nach der Variante von MATHIEU 1996, 116: „Ich bin nicht fern von ihm.“ Die obige Variante wurde gewählt, weil sie den Fokus besser auf den Liebsten legt.

²²³ Die Ergänzung beruht auf der Parallele oGardiner 339. Ab dem folgenden Vers unterscheiden sich die Texte jedoch voneinander.

²²⁴ Wörtl. „während ich auf deinem Ka bin“.

²²⁵ Theoretisch ist auch *t3r.t* „Festung“ möglich. Da die Natur jedoch auch weiter oben im Lied angedeutet wird, Meh-y auch in L64 in einem Kontext vorkommt, in dem die Liebenden über das Wasser segeln möchten, und *t3r.t* nach dem Kommentar von POPKO, in: TLA sonst nie syllabisch geschrieben wurde, wird eine Übersetzung als Tjaret-Schiff bevorzugt.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Darstellung der sexuellen Sehnsucht nach dem Geliebten und Abhängigkeit von ihm

Stilistischer Aufbau:

Das Lied ist durch mehrere Figuren geprägt, die das Liebesgefühl näher erläutern: Die Rede an das Herz ist eine Metapher für die Liebesehnsucht, auf die auch die Erwähnung der heiseren Stimme des lyrischen Ichs als Folge des flehentlichen Rufens nach dem Geliebten Bezug nimmt. Die Trunkenheit ist dagegen ein metaphorisches Bild für das Verliebtsein, das den Verstand benebelt. Die Darstellung der liebenden Frau unter dem Ka des Liebsten ist ein Ausdruck für das Gefühl, vom geliebten Mann abhängig zu sein. Daneben taucht die Metapher des schwankenden Schilfrohrs auf, das auf das Beben des erregten Körpers Bezug nimmt. Das Schilfrohr selbst ist ein erotisches Symbol. Die erwähnten Blumen sind dagegen Zeichen für Frische und damit für die Jugendlichkeit der Liebenden.

Weiteres: Archaismus (*jb*, Suffixpronomen), Alliteration (*hrw hnr*; *m mrs*), Eponomasie (Mehy); Lehnwort (*hrrw.t*; *hnr*; *tr.t*), Synonym (Suffix- und Possessivpronomen).

11. oDeM 1635 + oTurin CG 56319, 1–6 und oDeM 1636, 1–5

POSENER 1980, 88–89, pl. LXIII–LXIIIa (oDeM 1635); LÓPEZ 1980, 75, pl. C–Ca (oTurin CG 56319); LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 180, 226.

L67: oDeM 1635 + oT CG 56319, 1–6

[...]r /
 p3y{=k}<=j>- [h3.tj]²²⁶-[w]h3(.w) /
 di.n=f r-št3.w [...] /
 wrš=j-hr-{grg}-<grg>=f mj-3pd.w </>
 h(3)m²²⁹=f [...] mj-rm.w /
 di[=f]-[jry=j]²³¹-hpr.j=j m-{^ch.wtj}-<wh^c>
 /²³²

[...]yt /
 3bd-2 š3[...]

L67: oDeM 1635 + oT CG 56319, 1–6

[...] /
 Mein Herz ist entkommen, /
 das an einen geheimen (Ort) gegeben
 worden war.²³⁴ </>
 Ich will den Tag verbringen, ihn wie Vögel
 zu jagen </>
 (und) ihn wie Fische zu fangen [...] /
 Er möge veranlassen, dass ich mich in einen
 Fisch- und Vogelfänger verwandle. /
 [...] /
 Zwei Monate [...]

L68: oDeM 1636, 1–5

[...]
 h3.tj=j-wh3(.w)
 di.n=f r-š[t3.w]²²⁷ [...] /
 [wrš=j-h]²²⁸ r-{grg}-<grg>=f mj-3pd.w
 h(3)m=[f] [mj-rm.w]²³⁰
 [di=f-jr]²³³y=<j>-hpr.j=j m-{^ch.wtj}-<wh^c>
 [...]
 tw=j-mj [...]
 [...] p[...]

L68: oDeM 1636, 1–5

Mein Herz ist entkommen,
 das an einen geheimen (Ort) gegeben worden
 war [...].
 Ich will den Tag verbringen, ihn wie Vögel zu
 jagen
 (und) ihn wie Fische zu fangen.
 Er möge veranlassen, dass ich mich in einen
 Fisch- und Vogelfänger verwandle.
 [...] /
 Ich bin wie [...]
 [...]

²²⁶ Ergänzung nach oDeM 1636.

²²⁷ Ergänzung nach oDeM 1635 + oTurin CG 56319.

²²⁸ Ergänzung nach oDeM 1635 + oTurin CG 56319.

²²⁹ So nach POPKO, in: TLA.

²³⁰ Ergänzung nach oDeM 1635 + oTurin CG 56319.

²³¹ Ergänzung nach POPKO, in: TLA.

²³² Die Korrekturen basieren auf LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 180.

²³³ Ergänzung nach POPKO, in: TLA.

²³⁴ Wörtl. „das zum Geheimen gegeben worden war“. Die genaue Konstruktion ist unklar.

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Wunsch nach der Verführung des Geliebten

Stilistischer Aufbau:

Der Wunsch des lyrischen Ichs nach einer Verwandlung ist eine Parodie auf die aus dem Totenglauben bekannten Verwandlungssprüche.

Die Jagd des Liebsten, die mit Hilfe von Vergleichen ausgedrückt wird, ist als Metapher für die Verführung des Mannes zu verstehen, der durch die damit geweckte Liebe an die Frau gefesselt ist.

Die Darstellung des entkommenen Herzens ist eine Metapher für den Beschluss der liebenden Frau, dem Begehren nach dem Liebsten nachzugeben. Sie folgt damit dem Herz, dessen Wünsche nun nicht mehr versteckt und geheim gehalten werden müssen.

Weiteres: Archaismus (*sdm.n=f*), Anfangsellipse.

12. oGardiner 186, rt., 6–10

LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 191, 230.

L69: oG 186, rt., 6–10

*gmi=j-sn.t m-t3y=st-[hnk].t n.t-ht [...]*²³⁵
 [...] *n-hn.wt-{n}t<n>w*
nm^c=st hr-[...]
 [...] *[j]3w(.t) n-Mhy-^cnh-wd3-snb*
p3y=f-[...]
 [...] *m-h^c.t=j*²³⁶
 {*tj*} *js.w [...]*
*jw=f m-hn[.tw]*²³⁷ [...]

L69: oG 186, rt., 6–10

Ich fand die Liebste in ihrem Bett aus Holz [...]
 [...] der ausgezeichneten Herrin.
 Sie lag auf [...]
 [...] Amt Mehys, er lebe, sei heil und gesund.
 Sein [...]
 [...] in meinem Leib.
 Schilfrohr [...],
 wobei er der Befehlshaber war [...]

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: begrenztes intimes Zusammentreffen der Liebenden, da der Mann wieder seiner Arbeit nachgehen muss^(?)

Stilistischer Aufbau:

Das Bett und das Schilfrohr sind Symbole, die auf ein intimes Zusammentreffen der Liebenden hinweisen. Die Bezeichnung der geliebten Frau als Herrin überhöht die Liebste und stellt die Abhängigkeit des Mannes dar.

Weiteres: Eponomasie (Mehy).

²³⁵ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

²³⁶ Gardiner Sign B1 wurde anscheinend irrtümlich für den sitzenden Mann geschrieben.

²³⁷ Vorschlag von POPKO, in: TLA.

13. oGardiner 304, rt., 1–7

ČERNÝ – GARDINER 1957, 11–12, pl. XXXVIII,–XXXVIIIa; FOX 1985, 81, 406; MATHIEU 1996, 114, 121–122, pl. XXVI; FISCHER-ELFERT 1997, Tf. V.

L70: oG 304, rt., 1-7

mr(w.t) (n)-sn.t m-t3-[...]
 [...] *h^c.t*
jw-n3y=st-šby.w n-hrr.wt
n3[y][=st]-[...] n-js.w
jw-p3y=st-h^ctm.w-šrjw [hr]-[db^c=st]
jw-p3y=st-sšnj m-dr.t=st
jw=j-(r)-snn[=st] m-b3h-{wn}-bw-nb
ᶜm3=w-p3y=j-mrw.t[=st]²³⁸
j3-mntst-jt3-jb=j
{r}-m-dr-nw3=s-r=j kb
grh

L70: oG 304, rt., 1-7

Die Liebe der Liebsten ist in [...]
 [...] der Leib,
 während ihre Halsketten aus Blumenblüten sind
 (und) ihre [...] aus Schilfrohr sind,
 während ihr kleiner Siegelring [an ihrem Finger] ist,
 während ihr Lotos an ihrer Hand ist.

Ich werde sie vor allen Leuten küssen.
 Sie sollen von meiner Liebe zu ihr erfahren.
 Oh, sie ist es, die mein Herz ergriffen hat,
 als sie zu mir blickte. Erfrischend (war es).

Pause

²³⁸ Noch wenige Reste des Suffixpronomens sind erhalten. S. bereits POPKO, in: TLA.

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Beschluss, die Liebe nicht heimlich auszuleben, um sich der festlich geschmückten Liebsten auch in Anwesenheit Dritter nähern zu können

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Das Lied kann in zwei Abschnitte der Form A–B gegliedert werden. Während in A die Liebe der Frau und das Aussehen der Geliebten thematisiert werden, beinhaltet B die Liebe des Mannes und seinen Wunsch nach körperlicher Nähe zur Frau.

Die letzten vier Verse von A sind parallel aufgebaut und werden bis auf eine Ausnahme mit dem anaphorischen Umstandskonverter *iw* eingeleitet. *iw* leitet zudem B ein, wobei die grammatikalische Konstruktion gewechselt hat. Das Leitwort *mrw.t* verbindet Liedverse und macht die Sonderstellung des letzten Verspaares deutlich, in dem der Auslöser für das Verlangen nach der Liebsten genannt wird.

Stilistischer Aufbau:

Die in A auftretende Enumeration dient der Darstellung der vollkommenen Schönheit. Das symbolisch verwendete Schilfrohr und der Lotos geben dem Aussehen der Frau eine erotische Nuance. Die Blumen sind ein Symbol für Frische und betonen damit die Jugendlichkeit der Frau. Zudem spielen sie auf eine festliche Situation an, worauf insbesondere der *šby.w*-Kragen hinweist, der zudem den elitären Status der Liebsten versinnbildlicht. Der ihr zugeschriebene Ring ist ein symbolisches Bild für Eigentum sowie Zusammengehörigkeit und fungiert in diesem Lied als Ausdruck für die vom liebenden lyrischen Ich gefühlte Liebeszugehörigkeit und Abhängigkeit von der Geliebten. Zudem ist das ergriffene Herz eine Metapher für das Verliebtsein. Der kühlende Blick nimmt dagegen auf die aus anderen Liebesliedern bekannte Metapher der Liebeskrankheit Bezug, die durch Handlungen des geliebten Gegenübers geheilt werden kann.

Weiteres: Archaismus (*jb*), Anfangsellipse (Vs. 4), Ellipse (Vs. 10), Exclamatio (*j3*), Lehnwort, *Pars pro toto* (*jb*).

14. oGardiner 339, rt., 1–11

ČERNÝ – GARDINER 1957, 13, pl. XLIII–XLIIIa; FOX 1985, 348–349, 407; MATHIEU 1996, 115–116, 122–123, pl. XXVII.

Vgl. oDeM 1079.

L71: oG 339, rt., 1–3

gmi=j-sn(.t) m-n3y=st [...] šrj(.w) /
*n.tj(w)-hr.j-p3-dd[...]*²³⁹
hr-t3i-hrr.[w]t [...]

L71: oG 339, rt., 1–3

Ich fand die Liebste in ihren kleinen [...], /
 die unter [...] sind [...]
 Blumen pflücken [...].

Lyrisches Ich: liebender Mann

Stilistischer Aufbau:

Die Blumen spielen auf die Natur als Handlungsort an und sind ein Symbol für Frische und damit für die Jugendlichkeit der Frau.

Weiteres: Lehnwort (*hrr.[w]t*).

²³⁹ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder. POPKO, in: TLA ergänzt aufgrund der Determinative *hnr* „Harem“ vor *hr*.

L72: oG 339, rt., 4–6

[...] ²⁴⁰ p3y=f-hr /
 ndm-th(.t) /
 jw=j-r-gs[=f] [/]
 [...] m-h^c.t=j /
 mj-js.w hr-^c.wj-t3w [/]²⁴¹
 [...] [rr]m.wt-^cdn.w²⁴² m-dr.t=j /
 jw=f-r-hnrg [...]

L72: oG 339, rt., 4–6

[...] sein Antlitz. /
 Die Trunkenheit ist angenehm, /
 wenn ich an seiner Seite bin.
 [...] in/an meinem Körper /
 wie Schilfrohr unter dem Wind. [/]
 [...] Mandragora, fertiggestellt eigenhändig. /
 Er wird [...]

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: Darstellung der sexuellen Sehnsucht nach dem Geliebten

Stilistischer Aufbau:

S. L66

Der Geliebte ist durch das Götterdeterminativ Gardiner Sign G7 nach *hr* auf grafischer Ebene göttergleich überhöht worden.

Die Mandragora ist ein Symbol der Elite und der Berauschung.

²⁴⁰ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

²⁴¹ Ab dem folgenden Vers weist dieses Ostrakon einen anderen Text als oDeM 1079 auf.

²⁴² Lesung folgt POPKO, In: TLA. Hier spricht sich POPKO gegen die bisherige Lesung *kn.w* „zahlreich“ aus.

L73: oG 339, rt., 7–11

*s*d*m*=*k*-*h**r**w*-*w**h*^c.*w* /
m-*s**t**p*.*w* *n*-[...] ²⁴³
*j**r**y*=*w*-*g**n**n*.*w* *n*-*r**s* /
*s**t* [...] /
*j**w*=<*s*>*n*²⁴⁴-*s**š**w**j* *h**r*-*p*³-*d*³*d*³{*.wt*} *n*-{/}-*p*³ [...] </>
 [...] -*n**b*(*.w*) /
*m**n**r**w**s*.*w* *n*-³*p**d*.*w* *m*-*h**t* /
*š**p**s* [...] /
 [...] *m*-*b*³*h*=*f* *h**r*-*k**s**k**s*-*k**s**k**s* /
m-*j**b*³ *n*-*s*[...] [...]

L73: oG 339, rt., 7–11

Du mögest hören die Stimme der Fisch- und Vogelfänger /
 als Ausgewählte des/der [...] /
 Sie sind schwach vom Warten /
 Sie [...],
 während sie entleert wurden auf dem Dach des {/} [...] </>
 [...] alle [...] /
 Die Vogelnester[?] sind auf dem Baum,
 herrlich [...] /
 [...] vor ihm beim Tanzen, Tanzen /
 in Vergnügung wegen [...]

Lyrisches Ich: liebende Frau

Inhalt: festliches Gelage in der Natur im Zusammenhang mit Vogelfang, das zugunsten der Vergnügungen mit der Liebsten vernachlässigt wird

Stilistischer Aufbau:

Der Vogelfang ist als Metapher für die Verführung des Mannes zu verstehen, der durch die damit geweckte Liebe an die Frau gefesselt ist.

Bei der Wortverbindung *ksks ksks* kann es sich um eine Dittografie oder um ein stilistisches Mittel zur Ausdrucksverstärkung handeln. Dabei käme sowohl eine *Figura etymologica* („*tanzend Tanzen*“) als auch eine *Geminatio* („*Tanzen, Tanzen*“) in Frage.

Weiteres: Hapaxlegomenon (*mnrws*), Lehnwort (*mnrws*).

²⁴³ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

²⁴⁴ Nach POPKO, in: TLA.

15. oNash 12, 1–5

ČERNÝ – GARDINER 1957, 12, pl. XL–XL; MATHIEU 1996, 115, 122, pl. XXVI; DEMARÉE 2002, 43 (no. 65942), pl. CXCI.

L74: oN 12, 1–5

p3-grh (j)n-tw=tw-m-šmi.t (r)-jsk3
tw=j-ħn^c=st
js-ntk-w^cb
ntk-ħm-ntr
ntk-f3.y-mhn.w

3bb<=j>-{rhny}-<rhnj> <m>-dw.w
jw=j-ħr-phr-w3d-[wr]
ħn^c-n.tj-m-t3-drj.t {ph3(.t)}-<ph3(.t)>²⁴⁵-p.t r^c-nb
jw=j-r-ħhi [...] n-sn(.t)
jw=s-m-p3y=j-mr²⁴⁶

L74: oN 12, 1–5

Oh Nacht! Geht man, um zu stören?

Ich bin mit ihr zusammen.

Bist du ein *w^cb*-Priester?

Bist du ein *ħm-ntr*-Priester?

Bist du ein Milchkrugträger?

Zusammen mit der, die als Weihe den Himmel täglich spaltet,

wünsche ich in die Berge zu fliehen,

während ich das Meer umgehe.²⁴⁷

Ich werde suchen [...] die Liebste,

während sie meine Krankheit ist.

²⁴⁵ Nach LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 213.

²⁴⁶ Zu dieser Lesung s. die letzte Bearbeitung von SCHWEITZER 2011, 142–144.

²⁴⁷ Um die vorliegende emphatische Konstruktion zu betonen, wurde die Adverbiale in der Übersetzung vorgezogen.

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Wunsch des Mannes, mit der Liebsten in die Ferne zu fliehen, um sich von ihr nicht aufgrund des anbrechenden Tages trennen zu müssen

Formaler und inhaltlicher Aufbau:

Es liegt der Aufbau A–B vor: Das in A beschriebene unerfreuliche Ende der Nacht leitet den in B thematisierten Wunsch des Mannes ein, mit der Frau weiterhin zusammenbleiben zu dürfen. Sowohl A als auch B sind durch anaphorische Versanfänge geprägt (*ntk* bzw. *js ntk* in A und *jw* in B). Die Wiederholung von *hr* verbindet die beiden Strophen miteinander.

Weiteres: Alliteration (*ntr* – *ntk*; <*ph*³(.t)> – *p.t*).

Stilistischer Aufbau:

In A drücken mehrere spöttische rhetorische Fragen den Unwillen des Mannes über das Ende der Nacht aus, die zu diesem Zweck personifiziert wurde. Der Ausruf (Exclamatio) *p3 grh* betont die Verzweiflung des lyrischen Ichs. Die Nacht selbst ist ein Symbol für die Zeit, in der intime ungestörte Zweisamkeit möglich ist.

Ein Symbol des mit der Liebe verbundenen Schmerzes und der Trauer über die Trennung vom Liebsten ist die Weihe. Dieser umherirrende und den Himmel absuchende Vogel ist eine metaphorische Darstellung der Liebesehnsucht.

Die Krankheitsmetapher zielt auf die Liebesehnsucht als einen krankhaften Zustand ab.

Weiteres: Anfangsellipse (Vs. 4 und 5), Archaismus (*r^c nb*), Häufung (Vs. 3–5), Paronomasie (*mr* – *mrw.t*).

16. oTurin CG 57367, rt., 1–3

LÓPEZ 1982, 22–23, pl. CXIV-CXIVa; MATHIEU 1996, 113–114, 120–121, pl. XXV.

L44: oB 1, rt. 1–vs. 4

hrw-nfr p3y=j-ptr=k /
sn²⁴⁹ hsy(.t)-c3(.t) p3-m33=k /
bsy=k-n=j jrm-h(n)k.t /
hsy.w-cpr(.w) m-h^c.w /
jw-r3.w=sn-cpr(.w) m-shmlh-jb /
n-ršw.t thhw.t /
jw-jni-p3y=k-šmw n-h3=f /
jw=k-spd.tj m-j3w.t /
dd=tw hr=tw-sdm<=tw>-mdw.t=k /²⁵²
hb3-p3-wts-tw /
sn.t=k-jkr.t m-j3w.t n-hr=k /
(m)-snj-t3 n(.j)-ptr=k /
šsp.tw=st m-h(n)k.t hr-snr mj-p3-shtp-ntr
grh

L75: oT CG 57367, rt., 1–3

[...] ²⁴⁸
 [...]
 [bsy=k-n=j jrm]-h(n)k.t
hsy.w-cpr(.w) m-h^c.w
 [...] ²⁵⁰
 [...]
 [jw]-jni-p3y=k-šmw n-h3 [=f]
 [...] ²⁵¹
 [...]
 [...]
 [sn.t=k-jkr.t(j) m-j3.wt] n-hr=k
mj-p3 shtp-ntr

L75: oT CG 57367, rt., 1–3

[...]
 [...]
 Mögest du zu mir mit Bier eintreten!
 Die Sänger sind vollkommen an Musikinstrumenten,
 [...]
 [...]
 nachdem dein Heißer zurückgeworfen wurde,
 [...]
 [...]
 [...]
 Deine vorzügliche Liebste lobpreist dein Antlitz
 wie das Besänftigen eines Gottes.

Inhalt, formaler, inhaltlicher und stilistischer Aufbau: S. L44.

²⁴⁸ Es ist unklar, wie groß die Lücke war. Der verkürzte letzte Satz im Vergleich zu oB1 zeigt, dass hier zumindest teilweise eine verkürzte Form vorliegt.

²⁴⁹ Anders als in der Analyse von QUACK 2015, 72 werden die Verspunkte als Ausgangsbasis für die Versbildung genommen und *sn* damit nicht zum vorherigen Vers gezogen. Durch diese Stellung wird die Parallelität der beiden Verse gewahrt. QUACK 2015, 72 ergänzte zudem nach *sn* ein Suffixpronomen der 1. Pers. Sg. Diesem Vorschlag wird hier jedoch nicht gefolgt, da eine solche Kombination sonst nie in den Liebesliedern direkt auftritt und der emotionale Bezug des lyrischen Ichs zum angesprochenen Mann bereits durch die Anrede *sn* ausgedrückt wird. Der am Ende des Liedes vollzogene Sprecherwechsel, der öfters in diesem Korpus belegt ist, macht die Verwendung von *sn=k* nötig.

²⁵⁰ S. Anm. 248.

²⁵¹ S. Anm. 248.

²⁵² Für die Interpretation als Aorist s. MATHIEU 1996, 120, n. 396. POPKO, in: TLA macht darauf aufmerksam, dass die richtige Konstruktion *hr sdm=f* oder *hr=f sdm=f* lauten muss.

17. pAnastasi II, vs. von rt., V

GARDINER 1937, XIII–XIV, 19.

L76: pA II, vs. von rt., V

(auf der Rückseite von rt. V)

*jr-jw.t-p3-t3w jw=f-r-t3-nh(.t)**jr-jw.t=k* [leere Zeile]**L76: pA II, vs. von rt., V**

Wenn der Wind kommt, wird er zur Sykomore (gehen),
wenn du kommst

Lyrisches Ich: liebende FrauInhalt: Sehnsucht nach dem Eintreffen des LiebstenStilistischer Aufbau:

Durch den parallelen Aufbau wird die Liebste mit Wind gleichgesetzt, der mit Frische und schneller Bewegung (vgl. L63) assoziiert werden kann. Die Verbindung zwischen diesen beiden Begriffen wird bei Annahme eines indirekten Wortspiels (*t3w – t3.y* „Wind – Mann“) noch offensichtlicher.

Weiteres: Anapher (*jr jw.t*), Ellipse.

18. pDeM 43, rt., 1–vs., 3

KOENIG 1985, 71–73, pl. VIII–IX.

L77: pDeM 43, rt., 1–vs., 3

[...] ²⁵³ *wj=j ptr /*
*n3y=j-hmw.w*²⁵⁴ [...] /
 [...] /
sgnn m-b3[k]-ndm /
*pr{.t}.kwj <m>-n^c*²⁵⁵ [...] /
 [...] *[j]w=j-hn.k(wj)*²⁵⁶ *r-kd p3* [...] /
*t3-rw[.t]*²⁵⁷ [...] /
 [...] /
 [...] *hrr.wt* [...] /
f[...]=k m-bk3 [...] /
 [...]=*sn* /
nb=j [...]=*f(hr)-ptr (m)-jri.t* /⁽²⁾²⁵⁸
wp-s(t) jry=w p[...] /
mj-stj [n]-P[wn.t] [...] /
 [...] *hr=j* /
 [...]=*j n-dp.w* /
 [...] ²⁵⁹ *-šmi sšnj* [...] /
p^hhr=w-t3y [...] /
 [...] *rst* /
m^c[...] *c.wj* [...] /
 [...] *nd=j-bgs.t* /
 [...] *[3p]d.w hr-{nbh.w}-<nbhh.w>*²⁶⁰ [...] /
 [...] *3pt.w*²⁶¹ *m-šb[b.w]*²⁶² /
 [...] *h3s[...]=f r-trr-r-hn^c=j* /
hb [...] /
 [...]=*w jb* /
 [...] *n-pr-Jmn* /
 [...]=*s=w* /
 [...] ⁽²⁾

²⁵³ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

²⁵⁴ Nach POPKO, in: TLA.

²⁵⁵ Nach KITCHEN 1999, 414.

²⁵⁶ Ergänzungen nach KITCHEN 1999, 414.

²⁵⁷ Nach POPKO, in: TLA.

²⁵⁸ Obwohl der Verspunkt nicht sicher ist, wird hier eine solche Trennung mit POPKO, in: TLA angenommen und nicht KITCHEN 1999, 414 gefolgt, der den Verspunkt vor *nb=j* nicht beachtet und *ptr ir.t=j wp-s(t)* liest.

²⁵⁹ Die Interpretation der erhaltenen Zeichenreste als *mri=tw* von KITCHEN 1999, 414 passt gut in den Kontext eines Liebeslieds. Die Schreibung mutet jedoch eigentümlich an.

²⁶⁰ KOENIG 1985, 73.

²⁶¹ Für *3pd.w*.

²⁶² KOENIG 1985, 73.

L77: pDeM, rt., 1–vs., 3

[...] ich/mich [...] sehen /
 Meine Handwerker [...]
 [...] [...] /
sgnn-Salbe mit lieblichem Moringabaumöl, /
 während ich mit *n^{cc}*-Stoff ausgestattet bin [...]
 [...] /
 [...], während ich eile, um zu bauen den [...] /
 Die Tür [...]
 [...] /
 [...] Blumen [...]
 Du [...] vom Becken [...]
 [...] sie. /
 Mein Herr [...], sehend mit dem Auge. /
 Im Detail: sie mögen [...] /
 wie der Duft aus Punt [...].
 [...] auf mich. /
Ich [...] zu Boot. /
 [...] zum Lotos zu gehen [...] /
 Sie umkreisen ihr [...]
 [...] *rst*-Pflanzen /
 [...] die beiden Arme [...]
 [...] ich zermahlte eine *bgs.t*-Pflanze. /
 [...] Vögel auf den *nbhh*-Pflanzen [...]
 [...] Vögel auf den *šb*-Pflanzen. /
 [...] er [...] um zusammen mit mir wettzueifern. /
 Das Fest [...]
 [...] sie [...] Herz. /
 [...] des/vom Amuntempel(s). /
 [...] sie/ihre [...] /
 [...] ^(?)

Lyrisches Ich: liebende FrauInhalt: Zusammenkommen der Liebenden während eines FestesStilistischer Aufbau:

Anspielung auf administrative Texte (*wp-st*), Hapaxlegomenon (*bḳ3*), Lehnwort (*[...]rst*, *hrr.wt*, *bḳ3*, *trr*), Metaper (Eile für die Liebesehnsucht; Tür für die Vagina), Symbol (Tür als Zeichen der Absperrung oder des willkommenen Einlasses; Vogel für den Geschlechtstrieb und für Freiheit; Punt für göttlichen Duft; Blumen für Frische und damit Jugendlichkeit der Liebenden), Vergleich (*mj stj [n] P[wn.t]*).

19. oBTdK 780, x+1-x+5

DORN 2011, 470–471, Tf. DCXCI–DCXCIII.

L78: oBTdK 780, x+1-x+5[...]²⁶³=k [...][...] -n=k jw³.w 3pd.w [...]

[...] -htp.w hrr.w(t)-nb(.wt)-ndm(.wt) [...]

[...] jw=w-n-rn=k

[...] hr-r=w jri n [...]

L78: oBTdK 780, x+1-x+5

[...]

[...] für dich Rinder, Vögel [...]

[...] zufrieden. Alle lieblichen Blumen [...]

[...] wobei sie für deinen Namen sind.

[...] unter ihnen gemacht für [...]

Lyrisches Ich: liebende FrauStilistischer Aufbau:Alliteration (*htp hrr(.t)*), Lehnwort (*hrr(.t)*), Symbol (Blumen für Frische und damit für die Jugendlichkeit der Liebenden).

²⁶³ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

20. oDeM 1646, Frg. 1,1–Frg. 5, x+7

POSENER 1980, 91–92, pl. LXIX–LXIXa; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 136–137, 153–154, 169–170, 181–182, 216–217, 227.

L79: oDeM 1646, Frg. 1,1–Frg. 2, x+4

[...] ²⁶⁴ [wpi].t n=f rʒ=st
 hr-sdm-st rh.y(t) ²⁶⁵
 [...] [wr]š m-s^cm.w
 mr[w.t] [...]
 [...] dbʒ [...]
 jw^c.wt=k-wdʒ [...]
 [...] tntn (= tjtj) ²⁶⁶=k r-hy [...]
 [...] [wrđ]²-^c.wt-jʒw ²⁶⁷
 sbh.t-ks.w=f [...]
 [...] t=f n-rš.wt
 grh

L79: oDeM 1646, Frg. 1,1–Frg. 2, x+4

[...], die für ihn ihren Mund öffnete.
 Und so hören die Rechy-Leute sie [...]
 [...] den Tag verbringen mit s^cm-Fischen.
 Liebe [...]
 [...] Opferspeisen/Bezahlung [...],
 während deine Glieder unversehrt sind [...]
 [...] du wirst zum Kind niedergetreten [...]
 [...] schwach sind die Glieder des Alten,
 seine Knochen stöhnen [...]
 [...] ihn in Freude

Pause

Lyrisches Ich: außerhalb der Beziehung stehender Sprecher^(?)²⁶⁸

Inhalt: Vorbereitungen für das Liebestreffen und Auswirkungen der Liebe

Stilistischer Aufbau:

Die Metapher des zum Kind getretenen Mann ist doppeldeutig: In Verbindung mit dem alten Mann handelt es sich um ein Bild für die Verjüngung durch die erwiderte Liebe. Das Kind ist auch ein Bild für die Unterwerfung des Mannes gegenüber der Frau (s. L24).

Weiteres: grafische Figur (Rechy-Leute (Bild von Vögeln im Nest) spielen auf Natur als Handlungsort an); Gegensatz („unversehrte – schwache Glieder“ und „Kind – Alter“), Metapher (Krankheitsmetapher; Anziehungskraft (Bild der Frau als Fischfängerin)); Onomatopoetikon (tntn).

²⁶⁴ Da die Länge der vorderen Lücke nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

²⁶⁵ So nach POPKO, in: TLA und nicht nach LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 182, die hr sdm=s rhy.t lesen, da das Hören als Folge des zuvor geöffneten Mundes angesehen wird.

²⁶⁶ So nach POPKO, in: TLA.

²⁶⁷ Mit Gardiner Sign G7 determiniert.

²⁶⁸ Der Anfang ähnelt den Baumgartenliedern.

L80: oDeM 1646, Frg. 2, x+4–Frg. 5, x+7

p3y=j-ḥnms [...] ²⁶⁹
 [...] *w-ḥ^c m-ḥ.t=f-ḥwi* ²⁷⁰
n-bt3=w
snsn-n=f ²⁷¹ [...]
 [...] *mtw.t=f*
h.t=st-mḥ m-nfr.w ḥr-bḥni=sn ²⁷²
 [...] *shr.w n-gmḥ=s-sw*
nb [n]-*p3y=st* [...]
 [...] *mḥ3* [...]
 [...] *knm* ²⁷³ [...]
tw=k-3tp(.w) [...]
 [...] *jnm n-spr.w* [...]
hpr.tj ḥr.j-6.t
rd.wj [...]
 [...] *jšd* [...]
 [j]*m.j(.w)-t3 mw p* [...]
 [...] *jft=sn bsj* [...]
 [...] *sm3* [...]
 [...] *dd* [...]
 [...] *.w=k p3-* [...]
 [...] *šbi=k-tw m j* [...] [...]
 [...] *tj mn.w-ḥr* [...]
 [...] *h* [...] *m=k n-mn.tj/Mn.tj* [...]
 [...] *h.t=f-mḥ(.w) m-j3w.t* ²⁷⁴ [...]
 [...] [*wrd*] <.w> ³ *m-ḥ^c.t=f*
p3-trj [...]
 [...] *n*[n] [...]

²⁶⁹ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

²⁷⁰ So bereits die Lesung von POPKO, in: TLA, die keine Ergänzung des Suffixpronomens =w nötig macht, wie sie von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 169 angenommen wird.

²⁷¹ Oder nach LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 169 und POPKO, in: TLA *snsn.n=f* „er gesellte sich“, da eine *sdm.n=f*-Konstruktion jedoch relativ selten in diesem Korpus vorkommt, wird die hiesige Variante bevorzugt.

²⁷² Lesung nach POPKO, in: TLA.

²⁷³ Lesung nach POPKO, in: TLA.

²⁷⁴ Erinert im Aufbau an die Berufsbezeichnung *s3i=f-n-j3w.t=f* innerhalb der Berufscharakteristiken in pLansing (Lansing, rt., VIII.6).

L80: oDeM 1646, Frg. 2, x+4–Frg. 5, x+7

Mein Freund [...]
 [...] standen in/mit seinem geschlagenen Leib.
 Sie machten sich nicht schuldig.
 [...] gesellte/n sich zu ihm [...]
 [...] sein Sperma/Samen.
 Ihr Leib, gefüllt mit Schönheit, zerstückelt sie.
 [...] die Art, wie sie auf ihn blickt.
 Der Herr ihrer [...]
 [...] vernachlässigen [...]
 [...] beflecken [...]
 Du bist beladen [...]
 [...] Färbung des ...?²⁷⁵ [...],
 das unter den 6 geschah.
 Die beiden Beine [...]
 [...] Isched-Baum [...]
 die auf der Erde und im Wasser Befindlichen [...]
 [...] Sie werden rennen (und) eintreten²⁷⁶ [...]
 [...] schlachten/töten [...]
 [...] sprechen [...]
 [...] deine [...] der/den [...]
 [...] du mischst dich unter [...]
 [...] Denkmal auf [...]
 [...] des/für den Türhüter/Month [...]
 [...] Sein Leib ist gefüllt mit Amt [...]
 [...] Müdigkeit in seinem Körper.
 Die Zeit [...]
 [...] nicht [...]

Lyrisches Ich: liebende Frau/außerhalb der Beziehung stehender Sprecher

Stilistischer Aufbau:

Alliteration (*mḥ m nfr.w*; *gmḥ=s sw*, *mḥ(.w) m*), Metapher (*snsn* „sich (sexuell) vereinigen“; *mtw.t=f* „sein Samen“ für „Sperma“; *mn.tj* „Türhüter“ = Anspielung auf die Tür als Metapher für die Vagina der Frau; [*wrd*]<.w> *m ḥ^c.t=f* „Müdigkeit in seinem Körper“ = Krankheitsmetapher).

²⁷⁵ LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 137 schlagen das Wort *spr* „Goldblech“ (Wb. IV, 105.2) vor, das jedoch bisher nur im Alten Reich belegt ist.

²⁷⁶ Vorschlag von POPKO, in: TLA zur Übersetzung der beiden Wörter, deren Determinative jeweils nicht mehr erhalten sind.

21. oDeM 1647, x+1–x+11

POSENER 1981, 92, pl. LXX–LXXa; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 98–99, 147–148, 227.

L81: oDeM 1647, x+1–x+5

grh

p3y=j-hnm[s] [...] ²⁷⁷

[...] =f

sm3=f-k3k3 [...]

[...] h3y²⁷⁸ r^c-nb r-stm [...]

[...] h3 m-jb(.t)

jmn [...]

[...] =f

grh

L81: oDeM 1647, x+1–x+5

Pause

Mein Freund [...]

[...]

Er vermengte *k3k3*-Pflanzen [...]

[...] Jubel täglich, um zu ...? [...]

[...] mit/durch Durst,

verbergen [...]

[...]

Pause

Lyrisches Ich: liebende Frau

Stilistischer Aufbau:

Archaismus (*r^c nb*).

²⁷⁷ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

²⁷⁸ Lesung nach POPKO, in: TLA.

L82: oDeM 1647, x+5-x+11

*jr-sn.t*²⁷⁹ *k3i.t n-h^c.t* [...] ²⁸⁰
 [...] *n.t-mw.t=st*
rhd.t-hs{t}y (= *hs3y.t*)²⁸¹ [...] ²⁸²
 [...] *t3-mrj*
3bb [...] ²⁸³
 [...] *mj* [...] *j* [...] ²⁸⁴
 [...] *wj sn.t*²⁸⁵ *m-jr.j-rd.wj m* [...] ²⁸⁶
 [...] *w šnj=st r pḳ.t r* [...] ²⁸⁷
 [...] *snsn=st*
k3 wt [...]

L82: oDeM 1647, x+5-x+11

Was die Liebste anbetrifft, die von hohem Körper(bau) ist [...] ²⁸⁸
 [...] ihrer Mutter.
 Ein Kessel von *hs3y.t*-Früchten [...] ²⁸⁹
 [...] Ägypten.
 [...] wünschen [...] ²⁹⁰
 [...] wie [...] ²⁹¹
 [...] die Liebste als Begleiterin in [...] ²⁹²
 [...] ihr Haar mehr als feines Leinen, mehr als^(?) [...] ²⁹³
 [...] sie gesellte sich [...] ²⁹⁴
 Dann [...]

Lyrisches Ich: liebender MannStilistischer Aufbau:

Die Geliebte wird auf grafischer Ebene zu einer Göttin überhöht: Zwei Horusstandarten determinieren den auf sie bezogenen Begriff *jr.j-rd.wj*.

Die metaphorische Bezeichnung „hoch an Körper“ steht im Gegensatz zu einer niedergebeugten Haltung, deren Ursache in der Verrichtung einer körperlich harten Arbeit liegt. Daher bezieht sich die Metapher sowohl auf den elitären als auch auf den göttergleichen Status der Frau.

Weiteres: Archaismus (Suffixpronomen), Metapher (*snsn* „sich (sexuell) vereinigen“); Symbol (*hsy*-Früchte für den Ort Punt, aus dem sie stammen), Vergleich.

²⁷⁹ Der sitzende Mann wurde fälschlicherweise anstelle der sitzenden Frau geschrieben.

²⁸⁰ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

²⁸¹ Nach LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 99.

²⁸² Nach LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 99.

22. oDeM 1648, Frg. 1,1–Frg. 2, x+1–x+10

POSENER 1980, 92, pl. LXX–LXXa; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 154–155, 182, 217, 227.

L83: oDeM 1648, Frg. 1,1–Frg. 2, x+1–x+6

[...] ²⁸³ *mdw r-^cnh.wj=st*
jn-sm3 [...]
 [...] *jwi m-^c.wt n-sšd* [...]
 [...] *sh.t-3h.t mn.tj m-*[...]
 [...] *sni hr* [...]
 [...]
phr.t jri.t=f [...]
 [...] *w htm-n=j njw.t* [...]
 [...] *w* [...] *n.w hr-tp=st*
 [...] *hr* [...] *w*
jrt(.t) m-pfs[.t]-nb.t j[...]
 [...] *wrh*
grh

L83: oDeM 1648, Frg. 1,1–Frg. 2, x+1–x+6

[...] Rede zu ihren beiden Ohren
 Es ist der Stolist [...]
 [...] gekommen mit den Gliedern an²⁸⁴ das Fenster [...]
 Ein nützliches (= fruchtbares), bleibendes Feld in/m [...]
 [...] vorbeigehen an [...]
 [...]
 [...] -Fische
 Heilmittel seines Auges²⁸⁵ [...]
 [...] verschlossen ist für mich die Stadt [...]
 [...] -Pflanzen auf ihrem Kopf.
 [...] auf/und [...] -Pflanzen.
 Milch ist in jedem Gekochten [...]
 [...] Salbe.
 Pause

²⁸³ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

²⁸⁴ Hier wird POPKO, in: TLA gefolgt und nicht LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 217, die „*from the window*“ übersetzen. Die Beschreibung erinnert vielmehr an die Darstellungen des Königspaares am Erscheinungsfenster.

²⁸⁵ Auch möglich: „*Heilmittel ist sein Auge*“.

Lyrisches Ich: liebende Frau/liebender Mann

Inhalt: Zusammenkommen der Liebenden während eines Festes innerhalb der Stadt

Stilistischer Aufbau:

Das ertragreiche Feld ist ein metaphorisches Bild für die fruchtbare Frau und spielt damit auf Geschlechtsverkehr als Ziel des Zusammentreffens der Liebenden an.

Die Aussage, dass der Anblick der festlich geschmückten Stadt oder des Liebsten Heilmittel für die Augen sei, ist in Zusammenhang mit der die Sehnsucht ausdrückenden Krankheitsmetapher zu sehen.

„*Milch in jedem Gekochten*“ ist eine Allusion auf „Die Geschichte des Sinuhe“ und zeigt auf, dass ausländische Produkte eine Rolle spielen.

Weiteres: Alliteration (*mn.tj m*).

L84: oDeM 1648, Frg. 2, x+6–x+10

sn.t-jy[.tj] [...] ²⁸⁶
 [...] = *st rmw.w-mr^(?) [...] s[...] hw [...]*
 [...] *ms[...]*
 [...] *mḥ [...]*
 [...] *n[...]*

L84: oDeM 1648, Frg. 2, x+6–x+10

Die Liebste ist gekommen [...]
 [...] sie [...] Fische des Kanals [...]
 [...]
 [...] füllen [...]
 [...]

Lyrisches Ich: liebender Mann

Stilistischer Aufbau:

Die Erwähnung von Fischen spielt auf das metaphorische Bild der Frau als Fischfängerin an.

23. oDeM 1650, Frg. 1, rt., 1–Frg. 2, vs., 4; Frg. 1, vs., x+1–x+6

POSENER 1980, 93, pl. LXXII–LXXIIIa; MATHIEU 1996, 119, 125, pl. XXIX; LANDGRÁFOVÁ 2008, 74–81; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 214–216, 228.

L85: oDeM 1650, Frg. 1, rt., 1–2

gmi[.n=j]-[sn.t] [...] ²⁸⁷
 [...] *ᶜnh.wj [...]*
nḥp.w ḥd[...]
 [...] *[s].t-snh3-mš^c*

L85: oDeM 1650, Frg. 1, rt., 1–2

Ich fand die Liebste [...]
 [...] die beiden Ohren [...]
 Helle ...? [...]
 [...] der Musterungsplatz des Heeres.

Lyrisches Ich: liebender Mann

Stilistischer Aufbau:

Alliteration ([s].t-snh3).

²⁸⁶ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

²⁸⁷ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

L86: oDeM 1650, Frg. 1, rt., 2–6

gmi[.n=j]-[sn.t] [...]
[...] Gb
jry=f-m^cn-n3y=s[t] [...]
[s]mn=f-n3y{=sn}<st>²⁸⁸-^c.wj <r>-r3.wj
[...] p3y=st-kps
jni[=f]-[sh.t-srwd.tj] m-hnj²⁸⁹
jw=f-hw3.tj n-hn.wt=j
jni=f-{mh.tt}-<m3h>-km3.w-hy h[n^c]-[sdm.y]²⁹⁰
[bw] [...] r-w-s.t-pr=j
hn^c-nhb (n)-wn.w
jni=f-p.t jw-jnm=st [...]
[...]=f-md.t=st hn^c-rd-w^c
grh

L86: oDeM 1650, Frg. 1. rt., 2-6

Ich fand die Liebste [...].
 [...] Geb.
 Er möge binden ihre [...]
 Er möge ihre beiden Arme an der Tür festmachen.
 [...] ihr ...?.
 Er möge ein bepflanztes Feld mit Zyperngras bringen,
 wobei es faulig ist für meine Herrin.
 Er möge den Kranz bringen, den der Knabe gefertigt hat zusammen mit [...]
 Nicht [...] zum Gebiet des Platzes meines Hauses
 zusammen mit dem Neuland für Blumen.
 Er möge den Himmel bringen, wobei seine Färbung [...]
 [...] ihre Rede zusammen mit einem Bein.

Pause

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Herbeiführen von Liebe bei der Liebsten durch ein Ritual

Stilistischer Aufbau:

Dieses Lied ist eine Parodie auf die Liebeslieder: Das faulige Feld steht im Kontrast zu den sonst wohlriechenden Pflanzen und durch den Wunsch, die Arme der Frau anzubinden, wird der Zutritt womöglich verhindert, während ansonsten die Öffnung der Tür erwartet wird.

Des Weiteren liegt eine Anspielung auf Bindezauber vor: Durch das unter Zwang herbeigeführte Fesseln der Liebsten soll Liebe bei der Frau geweckt werden.

Die Bezeichnung der Liebsten als Herrin des liebenden Mannes überhöht sie und zeigt die mit der Liebe verbundene Unterwerfung des Mannes.

Weiteres: Alliteration (*m^cn n3y*; *sh.t srwd.tj*; *hnj – hw3.tj n hn.wt=j*), Anapher (*jni=f*), Archaismus (*hn^c*, *n*, *sdm.n=f*), Symbol (<*m3h*> „Kranz“ für Festlichkeit und Belebung), Wortspiel (*hny* „Zyperngras“ – *hnn* „Penis“).

²⁸⁸ So schließlich auch von LANDGRÁFOVÁ 2008, 75 angenommen, auch wenn sie *smn.fn3y.s<n>* transkribiert.

²⁸⁹ Die Ergänzung folgt der Parallele auf dem unpublizierten oBerlin P. 10667. Dieses Ostrakon ist in Bearbeitung von FISCHER-ELFERT, der dankenswerterweise dieses Objekt mit mir besprochen hat. Eine Aufnahme der Parallelstellen erfolgt bereits bei POPKO, in: TLA.

²⁹⁰ Ergänzung nach oBerlin P. 10667. Der Vorschlag der Emendation folgt hier POPKO, in: TLA.

L87: oDeM 1650, Frg. 1, rt., 6–Frg. 2, rt., x+4

gmi.n=j-sn.t [...] ²⁹¹
 [...] *wt n-n3-jh.w*
hn^c-ks n-hpn[.t] ²⁹²
jni=f-hn[r] ²⁹³ [...]

[...] *ms.w* [...]

[...] *jri.t=f* [...]

[...] *phr.t jr.tj* [...]

[...] *n3-jni-jnj.w <r>-šrj(.t)* ²⁹⁴
 [...]

grh

L87: oDeM 1650, Frg. 1, rt., 6–Frg. 2, rt., x+4

Ich fand die Liebste [...]

[...] der Rinder

und die Knochen von Mastgeflügel.

Er bringt *hn^r*-Früchte [...]

[...] Felderzeugnisse [...]

[...] sein Auge [...]

[...] Heilmittel der beiden Augen ²⁹⁵

[...] die, die bringen *jnj.w*-Pflanzen an die Nase.

[...]

Pause

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Auffinden der Liebsten im Liebeslager

Stilistischer Aufbau:

Die metaphorische Darstellung der Augen als Heilmittel spielt auf das Bild der Liebesehnsucht als Krankheit an.

Weiteres: Archaismus (*hn^c*; *s_{dm}.n=f*).

²⁹¹ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

²⁹² Die Lesung folgt POPKO, in: TLA, die mehr für sich hat als der Vorschlag von LANDGRÁFOVÁ 2008, 75, *hn^c ks n* [...] *p* [...] „with a bone/harpoon of“.

²⁹³ So von allen Bearbeitern bisher verstanden.

²⁹⁴ Da das Nasendeterminativ erhalten ist, kann nicht LANDGRÁFOVÁ 2008, 76 gefolgt werden, die *jnjw šriw* „small twigs“ liest.

²⁹⁵ Auch möglich: „Heilmittel sind die beiden Augen“.

L88: oDeM 1650, Frg. 2, rt., x+4–vs., 4

*gmi<.n>=j-sn.t m-pr.wt-jšd [...]*²⁹⁶
[jw]=st (hr)-htb ht
n[...] b3k [...]
[...] hm[ʔ] [...]
mr[w.t] [...]
r-knkn n3-wd3.w [...]
kn.w st [...]
sw3d [...]

L88: oDeM 1650, Frg. 2, rt., x+4–vs., 4

Ich fand die Liebste in(mitten von) *jsd*-Früchten [...] , während sie Holz fällt.²⁹⁷
 [...] arbeiten? [...]
 [...] zusammen mit [...]
 Liebe [...]
 [...] um die grünen Äste? zu zerschlagen [...]
 [...] zahlreich [...] sie [...]
 [...] grünen lassen [...]

Lyrisches Ich: liebender Mann

Inhalt: Auffinden der Liebsten in der Natur, während sie grünende Äste zerstört

Stilistischer Aufbau:

Dieses Lied ist eine Parodie auf die Liebeslieder: Die Zerstörung von grünenden und frischen Pflanzen steht im Gegensatz zu den sonstigen Liebesliedern, in denen sich die Liebenden gerne mit solchen Pflanzen umgeben und in denen sie sich die Natur als Liebesort aussuchen.

Weiteres: Archaismus (*sdm.n=f*), Onomatopoetikon (*knkn*).

²⁹⁶ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

²⁹⁷ So nach LANDGRÁFOVÁ 2008, 76.

L89: oDeM 1650, Frg. 1, vs., x+1–x+6

[...] *wn=st hr-di.t-n=w hm3(.t) [...]*²⁹⁸
 [...] *jwr m-pr=f*
*šb.t*²⁹⁹ *hr-r=f j [...]*
 [...] *p3-5 hr-4*
jw-p3y=[...]-hr-r=f
jry=s[t]/s[n] [...]
 [...] *3y.t bj [...]* *n.t mw*
jry=st-n=f [...]
 [...] *n.w [šn].w=f [...]*

L89: oDeM 1650, Frg. 1, vs., x+1–x+6

[...] sie gab ihnen Salz [...]
 [...] schwanger in seinem Haus
 Bezahlung auf ihm [...]
 [...] die 5 + 4,
 wobei [...] auf ihm ist.
 Sie machte(n)³⁰⁰ [...]
 [...] des Wassers.
 Sie machte³⁰¹ für ihn [...]
 [...] sein Haar [...]

Lyrisches Ich: außenstehender Sprecher^(?)

Inhalt: Aufenthalt der schwangeren Frau im Haus des Mannes

Stilistischer Aufbau:

Dieses Lied ist eine Parodie auf die Liebeslieder: Die Auswirkung des sexuellen Zusammenseins in Form von Schwangerschaft ist sonst nicht belegt. Zudem spielt das hier erwähnte Haar des Mannes bisher keine Rolle, während das geöffnete Haar der Frau ein beliebtes Motiv ist und als Symbol für die sexuelle Bereitschaft auftritt.

Weiteres: Symbol (Haus als Ort, der Intimität ermöglicht).

²⁹⁸ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

²⁹⁹ Das Wort ist nicht sicher. POSENER 1980, pl. 72 transkribierte die stehende Mumie als Determinativ, weshalb POPKO, in: TLA *šwb.tj* „*Uschebti*“ liest. Die vorliegende Schreibung wäre dennoch bemerkenswert. LANDGRÁFOVÁ 2008, 76 übersetzt, ohne eine Anmerkung zu machen, das hier ebenfalls angenommene Nomen *šb.t* „*Bezahlung*“.

³⁰⁰ Auch möglich: „*Sie will/wollen machen*“.

³⁰¹ Auch möglich: „*Sie will machen*“.

24. oDeM 1651, x+1–x+6

POSENER 1980, 93, pl. LXXIII–LXXIIIa; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 217, 228.

L90: oDeM 1651, x+1–x+3

wnn-n3-sb3.w (hr)-wbn [...]

grh

L90: oDeM 1651, x+1–x+3

Wenn die Sterne aufgehen [...]

Pause

Stilistischer Aufbau:

Die Sterne sind ein Symbol für die Nacht, die Zeit des ungestörten Zusammenseins der Liebenden.

L91: oDeM 1651, x+3–x+6

*šnw=st jnm [...]*³⁰²

[...] tsi-3<t>p<w>.t [...]

m-jri-mkḥ3 [...]

[...]

L91: oDeM 1651, x+3–x+6

Ihr Haar hat die Farbe [...]

[...] die Ladung hochheben [...]

Vernachlässige nicht [...]

[...]

Lyrisches Ich: liebender Mann

³⁰² Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

25. oDeM 1652, Frg. 1, x+1–x+4; Frg. 2, x+1–x+5

POSENER 1980, 93, pl. LXXIII–LXXIIIa; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 218, 228.

L92: oDeM 1652, Frg. 1, x+1–x+3

[...] ³⁰³ *hr-pʒy=st-gʒb* [...]

[...] *rm.w*

grh

L92: oDeM 1651, Frg. 1, x+1–x+3

[...] auf ihren Arm [...]

[...] Fische.

Pause

Lyrisches Ich: liebender Mann

L93: oDeM 1652, Frg. 1, x+3–x+4

tʒ-sfʎ.y[t] [...]

[...] *rm.w*

jr-tm [...]

L93: oDeM 1652, Frg. 1, x+3–x+4

Das Gelöste [...]

[...] Fische.

Wenn nicht [...]

L94: oDeM 1652, Frg. 2, x+1–x+5

[...] *msi.w*

rm.w [...]

[...] *hr-hʎi-pʒ-sdm.w* [...]

[...] *hbnj m-shy.t* [...]

L94: oDeM 1652, Frg.2, x+1–x+5

[...] Kinder

Fische [...]

[...] beim Suchen die Schminke [...]

Ebenholz als *shy.t*-Teile³⁰⁴ [...]

³⁰³ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

³⁰⁴ Nach POPKO, in: TLA.

26. oDeM 1653, 1–6

POSENER 1980, 94, pl. LXXIV–LXXIVa; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 218, 228–229.

L95: oDeM 1653, 1–6

[...] ³⁰⁵ *sm3j n-g3hs* [...]

[...] *šm.w*

jnk-p3-ḥ3i(.w) [...]

[...] *db^c*

t3y=st-mr.wt [...]

[...] *r-šmi (r)-ḥb^c*

[...] *sn.t*

jr-p3-ḥ3.tj [...]

L95: oDeM 1653, 1–6

[...] der Wildstier zur Gazelle [...] ³⁰⁶

[...] Schritte.

Ich bin der, der abwägt [...]

[...] siegeln.

Ihre Liebe [...] ³⁰⁷

[...] um zu gehen (und) um zu spielen [...]

[...] die Liebste.

Wenn das Herz ³⁰⁸ [...]

Lyrisches Ich: liebender MannStilistischer Aufbau:

Der Wildstier und die Gazelle sind Metaphern für die Liebenden, von denen der Stier aufgrund seiner zugeschriebenen Potenz und des Genus den Mann und die weibliche Gazelle, die mit Hathor zu verbinden ist, die Frau darstellt.

In Verbindung mit dem Liebesthema handelt es sich bei der erwähnten Abwägung um ein Bild der gewogenen, gegenseitigen Liebe.

³⁰⁵ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

³⁰⁶ Der Anfang soll nach POSENER 1980, 94 erhalten sein. POPKO, in: TLA wird jedoch recht mit der Annahme haben, dass der Beginn fehlen muss, wenn das Wort *sm3j*, das bislang nur als „Wildstier“ (Wb. IV, 124.1–5) bekannt ist, nicht auch für das männliche Geschlecht einer Gazelle verwendet werden kann. Ein Genitiv ist daher erst einmal auszuschließen, sodass eine Präposition vorliegen und der Satzanfang fehlen muss. Eine Ellipse wäre auch denkbar, jedoch gibt es in den Liebesliedern lediglich Beispiele für ein Verb der Bewegung vor der Präposition *r* und nicht vor *n*.

³⁰⁷ Der Annahme von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 219 „*seal her love*“ zu lesen wird mit POPKO, in: TLA nicht gefolgt, da zumindest ein Suffixpronomen nach sem Verb zu erwarten wäre.

³⁰⁸ Es liegt eindeutig *sn.t jr p3 ḥ3.tj* vor und nicht die von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 219 gelesene Konstruktion *sn.t r p3 ḥ3.tj*, sodass zwei syntaktische Einheiten vorliegen müssen.

27. oDeM 1716, x+1–x+6

GASSE 1990, no. 1716.

L96: oDeM 1716, x+1–x+6

[...] ³⁰⁹ *rš.wt* [...]
 [...] *hhi hr-* [...]
 [...] [*p3*] *y=k-jwn{n.tj}-n-šnj* [...]
 [...] *mrw.t=k /*
jri.n [...]

L96: oDeM 1716, x+1–x+6

[...] Freude [...]
 [...] suchen auf [...]
 [...] deine Haarfarbe [...]
 [...] deine Liebe. /
 [...]

Lyrisches Ich: liebende Frau**28. oDeM 1733, 1–2**

GASSE 1990, no. 1733; MATHIEU 1993, 344.

L97: oDeM 1733, 1–2

jb=j r-ptr-jbb n3-n p3-jsw [...]
jb=j r- [...]

L97: oDeM 1733, 1–2

Ich wünsche den Tanz derjenigen von ...? zu sehen [...]
 Ich wünsche zu [...]

Lyrisches Ich: liebender MannStilistischer und formaler Aufbau:Anapher (*jb*); Alliteration (*jb – jbb*).

³⁰⁹ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

29. oMichaelides 86, 1–6

GOEDICKE – WENTE 1962, 13, pl. XXII.

L98: oM 86, 1–6

[...] ³¹⁰ [ptr]=k r^c-nb [...]
 [...] [r-tnw]-sh3{.tj}=j [...] ³¹¹
 [...] bj.t
 mj-šdh.w-dd [...]
 [...]
 mj-hty(.t) r-hh [...]
 [...] 3m mj.tt-nn.w ³¹² [...]
 [...] hb.w-nb.w n-Wnn-nfr [...]

L98: oM 86, 1–6

[...] dich jeden Tag zu sehen [...]
 [...] sooft ich denke [...]
 [...] Honig
 wie šdh.w-Wein, der gegeben wurde [...]
 [...]
 wie die Kehle zum Hals [...]
 [...] ebenso nn-Brote [...]
 [...] alle Feste des Wenennefer [...]

Lyrisches Ich: liebender MannStilistischer Aufbau:

Zwei Vergleiche zur Verdeutlichung der Liebesverbundenheit treten auf.

³¹⁰ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

³¹¹ Lesung nach POPKO, in: TLA.

³¹² Das von LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 148 gelesene Demonstrativpronomen vor den nn-Brotten ist Teil der Schreibung dieser Brotart.

30. oPrag NpM P 3827, 1–4

LANDGRÁFOVÁ 2008a, 64–65; LANDGRÁFOVÁ – NAVRÁTILOVÁ 2009, 102, 219, 230.

L99: oP NpM P 3827, 1–3

[...] ³¹³y hr-m_hnm.t
 sb₃(y.t)-^cnh.t [...]

[...] ts.t-{m}-<hr>-j₃.tj=j /³¹⁴

nn-rki [...]

[...] [r-][wh] ₃h=st /

gr_h

L99: oP NpM P 3827, 1–3

[...] mit Jaspis
 Die lebendige Sternenhafte [...]

[...] hochgehoben auf meinen Rücken /
 ohne ...? [...]

[...] um sie zu suchen.

Pause

Lyrisches Ich: liebender Mann

Stilistischer Aufbau:

Die lebende Sternenhafte ist eine Metapher für die Geliebte, die dadurch hyperbolisch zu einer Göttin überhöht wird.

L100: oP NpM P 3827, 4

mrw.t=st r j:[...] ³¹⁵

[...] /

jw-rn.w m-j[...]

[...]

L100: oP NpM P 3827, 4

Ihre Liebe ist auf den (gerichtet), der [...]

[...] -Gewässer, /

wobei der junge Mann [...]

[...]

³¹³ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.

³¹⁴ ts in Verbindung mit j₃.t lässt zunächst an ts.t., „Wirbelknochen“ denken. Die entscheidende Stelle ist auf dem publizierten Foto leider nicht zu erkennen.

³¹⁵ Da die Länge der Lücken nicht bekannt ist, gibt die hier gemachte Versabtrennung nicht den tatsächlichen Liedaufbau wieder.