

# Die Gleichniserzählung als Szenario

## Dargestellt am Beispiel der "Arbeiter im Weinberg" (Mt 20,1-15)

*Reinhold Zwick - Regensburg*

Meinem Lehrer Georg Schmuttermayr  
zum sechzigsten Geburtstag

### 1. Aufmerksamkeit für den Erzählcharakter der Gleichnisse

Als die folkloristischen Untersuchungen der Baugesetze 'volkstümlichen' *Erzählguts* für die formgeschichtliche Exegese des Alten und Neuen Testaments entdeckt wurden, avancierte im Bereich der Evangelienüberlieferung (neben den Wundergeschichten) sehr schnell das Korpus der Gleichniserzählungen Jesu zum bevorzugten Demonstrationsobjekt für die Gültigkeit dieser (angeblich) ubiquitären Gesetze der erzählerischen Organisation. Gleichwohl dauerte es dann noch ein halbes Jahrhundert, bis sich die ntl. Gleichnisforschung allmählich von ihrer Fixierung auf das 'tertium comparationis' zu lösen vermochte. Erst in den letzten Jahrzehnten begann man mit dem Ernst zu machen, was eigentlich permanent im Blick, aber stets noch dem Diktat Adolf Jülichers subordiniert worden war: mit dem *Erzählcharakter* der Parabeln und Beispielerzählungen Jesu, die hier unter dem Begriff 'Gleichniserzählungen' zusammengenommen werden können.<sup>1</sup> Am energischsten hat sicher Dan Otto Via in seiner Beschreibung der Gleichnisse als "ästhetisches Objekt"<sup>2</sup> das Schielen auf den einen Vergleichspunkt und damit die Depotenzenzierung der Gleichnisrede zum rhetorischen Mittel verabschiedet und stattdessen Aufmerksamkeit für den Gesamtzusammenhang der Erzählung eingeklagt. Darin hatte er sicher Vorläufer,<sup>3</sup> aber niemand vor ihm war in vergleichbarer Konsequenz in diese Richtung ausgesprochen. In dem Maße, wie Via seinen Blick auf die Eigenart des Gleichnisses als literarisches Kunstwerk justierte, gerieten zwar manche andere Dimensionen dieser Texte arg in den Unschärfbereich, gleichwohl war es aber gerade das Entscheidende dieser Fokussierung, was seinem Ansatz seine irritierende, provokative Qualität sicherte. Um den Preis mancher Verkürzungen und Einseitigkeiten hatte er eine Lawine

<sup>1</sup> Vgl. die Diskussion bei W.HARNISCH, Die Gleichniserzählungen Jesu. Eine hermeneutische Einführung (UTB 1343), Göttingen 1985, 84-97.

<sup>2</sup> D.O.VIA, Die Gleichnisse Jesu. Ihre literarische und existentielle Dimension (BEvTh 57), München 1970 (das amerikanische Original erschien 1967).

<sup>3</sup> Vgl. v.a. die Arbeiten von G.EICHHOLZ (s.u. Anm.12). Implizit war das "ästhetische Objekt" aber schon ständig in der formgeschichtlichen Gleichnisbeschreibung präsent, wie sich z.B. an der problemlosen Einschmelzung älterer formgeschichtlicher Beobachtungen in den erzählwissenschaftlichen Ansatz von W.HARNISCH, Gleichniserzählungen, ablesen läßt.

losgetreten, deren Kraftfeld bis heute die neuere - verstanden als die der Umarmung Jülichers entflohen - Gleichnisforschung beherrscht. Von den strukturalen, über die semiotischen bis hin zu den metaphortheoretischen Interpretationsansätzen<sup>4</sup> - ihrer aller Sprungbrett ist der maßgeblich von Via angestoßene Paradigmenwechsel: die Orientierung auf das Ganze der narrativen Organisation als Generator des Sinns einer Gleichniserzählung bzw. des von ihr angestoßenen metaphorischen Prozesses.

Ungeachtet der vielfältigen, die Interpretation dann weiter anreichernden Betrachtungsmöglichkeiten eines Gleichnisses im Kontext der Evangelienerzählung,<sup>5</sup> der Botschaft Jesu,<sup>6</sup> der Zeitgeschichte<sup>7</sup> oder etwa des religionsgeschichtlichen Umfeldes<sup>8</sup> ist eine möglichst präzise Erfassung der *erzählerischen* Eigenart des einzelnen Textes, wie dann auch übergreifend der Textsorte 'Gleichniserzählung', von elementarer Bedeutung. Die Erschließung dessen, wie die Erzählung 'funktioniert', muß immer die erste Aufgabe einer Gleichnisanalyse sein. Bei diesem Arbeitsgang wird eine umfassende Interpretation natürlich nicht stehenbleiben können, aber an ihr vorbei kommt sie auch nicht. Je differenzierter die Beschreibung ihrer narrativen Eigenart gelingt, desto sensibler wird das hermeneutische Bemühen auf die jeweilige Erzählung reagieren können. Und indem eine sorgfältige Rekonstruktion der Werkstruktur der Erzählung bzw. ihres "Schemas" (Roman Ingarden)<sup>9</sup> die Interpretation auf verifizierbare Koordinaten verpflichtet, schützt sie diese auch vor einem Ausfransen in unendlich viele und letztlich beliebige, weil alle-

<sup>4</sup> Vgl. die schöne Auswahl exemplarischer Beiträge: W.HARNISCH (Hg.), *Die neutestamentliche Gleichnisforschung im Horizont von Hermeneutik und Literaturwissenschaft* (WdF 575), Darmstadt 1982.

<sup>5</sup> Vgl. auch die neuere pragmatische (bes. E.ARENS, *Kommunikative Handlungen. Die pragmatische Bedeutung der Gleichnisse Jesu für eine Handlungstheorie*, Düsseldorf 1982) und kommunikationsanalytische Gleichnisforschung, welche freilich oftmals nur ältere Ideen, wie sie z.B. schon J.JEREMIAS vertreten hatte (etwa: Funktion des Gleichnisses im Dialog mit den Gegnern), in dem Sinn aktualisiert, daß sie diese in einem differenzierteren Theorierahmen neu zur Geltung bringt (vgl. z.B.: K.-W.NIEBUHR, *Kommunikationsebenen im Gleichnis vom verlorenen Sohn*, in: ThLZ 116 [1991] Sp.481-494).

<sup>6</sup> Einführend vgl. das Gleichnis-Kapitel bei J.GNILKA, *Jesus von Nazaret. Botschaft und Geschichte* (HThKNT; Suppl.Bd.III), Freiburg/Basel/Wien 1990, 89-97.

<sup>7</sup> Vgl. v.a. die sozialgeschichtliche Gleichnisforschung. Für unseren späteren Beispieltext: L.SCHOTTROFF, *Die Güte Gottes und die Solidarität von Menschen. Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg*, in: W.SCHOTTROFF/H.STEGEMANN (Hgg.), *Der Gott der kleinen Leute*, Bd.II, München 1979, 71-93; vgl. dazu auch die judaistisch angelegte Untersuchung von J.D.M.DERRETT, *Workers in the Vineyard. A Parable of Jesus*, in: JJS 25 (1974) 64-91.

<sup>8</sup> Zum *hellenistischen* Umfeld vgl. etwa die Arbeiten von H.-J.KLAUCK (*Allegorie und Allegorese in synoptischen Gleichnistexten* [NTA N.F. 13], Münster 2.Aufl. 1986) und B.HEININGER (*Metaphorik, Erzählstruktur und szenisch-dramatische Gestaltung in den Sondergutgleichnissen bei Lukas* [NTA N.F. 24], Münster 1991); zum *jüdischen* Umfeld bes.: D.FLUSSER, *Die Rabbinischen Gleichnisse und der Gleichniserzähler Jesus*, 1.Teil: *Das Wesen der Gleichnisse* (Judaica et Christiana 4), Bern 1981; P.DSCHULNIGG, *Rabbinische Gleichnisse und das Neue Testament* (Judaica et Christiana 12), Bern 1988.

<sup>9</sup> Vgl. P.V.ZIMA, *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft* (UTB 1590), Tübingen 1991, 243f.

samt für gültig erklärbare Lesarten, wie dies postmoderne Dekonstruktions-Theorien<sup>10</sup> offensiv propagieren. Damit soll keiner neuerlichen einseitigen Aufwertung der Ausdrucksebene das Wort geredet sein, aufgrund derer schon einmal die werkimmanente Analyse der Inhaltsebene verlustig zu gehen drohte. Die Aufmerksamkeit für die Ausdrucksebene, das Interesse an der Strukturiertheit des Artefakts, jenes Teils des Werks also, der manifest vor unseren Augen liegt, begründet sich vielmehr rezeptionsästhetisch: Es geht um die Ermittlung jener "Vorstrukturiertheit", welche im "Akt des Lesens" (Wolfgang Iser) eine "Steuerungsfunktion übernimmt"<sup>11</sup> und damit das Terrain, auf dem sich gültige Interpretationen bewegen können, doch merklich begrenzt.

Eine präzise erzählwissenschaftliche Beschreibung ist gewissermaßen das Fundament für die Begegnung von Text und Interpret: ohne daß sie für sich genommen schon ein Gelingen dieser Interaktion gewährleisten könnte, wird sich doch umgekehrt ein jeder Riß, eine jede Unebenheit oder wenig tragkräftige Zone in diesem Fundament als Verwerfung durch die Architektur der Interpretation ziehen und, so unscheinbar die Schwachstelle zunächst erscheinen mag, am Ende womöglich das gesamte Gebäude zum Einsturz bringen.

Seit geraumer Zeit sind nun Untersuchungen der narrativen Organisation von Gleichniserzählungen von der Vorstellung einer besonderen Affinität derselben zum Bereich des Dramas regiert. Nicht erst durch Vias Einteilung in "tragische" und "komische" Gleichnisse, die er im Rückgriff auf dramentheoretische Überlegungen der aristotelischen Poetik vorzunehmen suchte, promovierte das Dramen-Modell zur maßgeblichen Bezugsgröße. Einige Jahre zuvor kam bereits Georg Eichholz zu einer für ihn "schlüsselhaften Einsicht"<sup>12</sup>: in der Rede "vom Gleichnis als Spiel" glaubte er den "einheitlichen Nenner"<sup>13</sup> für die verschiedenen von ihm beobachteten Formmerkmale gefunden zu haben. Auf sie beide aufbauend eröffnete dann Wolfgang Harnisch das der "erzählerischen Eigenart der Gleichnisrede Jesu" gewidmete einleitende Kapitel seines Gleichnisbuches programmatisch mit Ausführungen zum "Gleichnis als Bühnenstück".<sup>14</sup> Mit Harnischs synthetischer Anstrengung scheint ein vorläufiger Endpunkt in der Diskussion des Gleichnisses als einer Art Miniaturdrama erreicht und diese Sicht in den Status eines konsensfähigen Eckdatums der Gleichnisforschung erhoben zu sein. Dies mag - pars pro toto - die 1991 erschienene Würzburger Dissertation von Bernhard Heininger illustrieren: So polemisch dieser auch bisweilen mit Harnisch ins Gericht geht, das Dramen-Modell

<sup>10</sup> Vgl. einführend ebd. 315-363.

<sup>11</sup> J. STRIEDTER, zit. nach ebd. 208 (Herv. R.Z.)

<sup>12</sup> G.EICHHOLZ, Das Gleichnis als Spiel (1961), in: DERS., Tradition und Interpretation (ThB 29), München 1965, 57-77, hier 62. - Vgl. zu diesem Beitrag auch die über weite Strecken identischen Ausführungen in: DERS., Gleichnisse der Evangelien. Form, Überlieferung, Auslegung, Neukirchen-Vluyn 1971.

<sup>13</sup> Ebd. 62.61.

<sup>14</sup> W.HARNISCH, Gleichniserzählungen 15-26.

jedenfalls nimmt er ohne weitere Diskussion auf, als erübrige es sich, nochmals eigens darauf zu reflektieren: einfach "unübersehbar" wohne Gleichniserzählungen "eine dramatische Komponente inne"; ihr "Hang zur Bühne" scheint eine ausgemachte Sache zu sein.<sup>15</sup> Ohne sie mit einem noch so kleinen Fragezeichen zu versehen, glaubt Heiningner zur Abkürzung des Verfahrens zwei Äußerungen von Eichholz und Harnisch zitieren zu können, in denen sich die Dramen-These konzentriert - und die deshalb hier wiederholt werden: "'Einzelszenen und Szenenfolge, Monologe und Dialoge, führende Rollen und Nebenrollen ... werden inszeniert', so daß 'die Parabel nicht anders als die Fabel eine *als Schauspiel vorstellbare Folge von Begegnungen* (repräsentiert). Sie tendiert zur Welt des Dramas.'<sup>16</sup>

Eingedenk der Sorge des Paulus um die Absicherung der entscheidenden Weichenstellungen seiner Arbeit (vgl. Gal 2,2) sollte man sich auch im exegetischen Bemühen immer wieder aufs Neue seiner Grundlagen vergewissern. Anhand des Gleichnisses von den "Arbeitern im Weinberg" (Mt 20,1-15), eines Textes also, der zu den Standard-Beispielen der Gleichnisinterpretation gehört und nicht zufällig bei Harnisch den Reigen seiner "exegetischen Paradigmen"<sup>17</sup> eröffnet, soll im folgenden die Dramenthese einer kritischen Revision unterzogen werden. Hinsichtlich der Ergebnisse dieses Arbeitsgangs braucht hier freilich kein künstliches Spannungsmoment aufgebaut zu werden: Die Revision wird etliche Problemzonen aufdecken, die Anlaß geben, das Dramen-Modell zu überwinden und nach geeigneteren Beschreibungskategorien Ausschau zu halten. Auch hierfür soll ein Vorschlag eingebracht werden.

## 2. Aporien des Dramen-Modells

Bei näherer Prüfung des allenthalben wie ein sicherer Besitzstand gehandelten Bündels von Merkmalen, die das Gleichnis angeblich mit dem Drama gemein hat, treten überraschend schnell zahlreiche offene Fragen, Ungereimtheiten und durch dieses Modell nicht erfaßte, ja ihm sogar zuwiderlaufende Momente zu Tage. Natürlich haben alle Verfechter des Dramen-Modells wiederholt auf dessen begrenzte Reichweite hingewiesen, doch selbst im Fundus dessen, woran man seine eigentliche Leistungsfähigkeit festmachen will, zeigen sich erhebliche Inkonsistenzen.

### 2.1 Terminologischer Wildwuchs

Mit das erste, was man von einer Theoriebildung erwarten darf, ist eine klare Begrifflichkeit. Wer sich mit dieser selbstverständlichen Erwartung dem Dramen-Modell nähert,

---

<sup>15</sup> B.HEININGER, Metaphorik 12.

<sup>16</sup> Zit. nach ebd. (Herv. i.O.).

<sup>17</sup> W.HARNISCH, Gleichniserzählungen 177 (zu Mt 20,1ff vgl. 177-200).

darf sich auf einige Irritationen gefaßt machen. Am evidentesten sind die terminologischen Unschärfen dabei ausgerechnet bei dem für das Modell zentralen Aspekt der Segmentierung der Gleichniserzählungen. Die hier herrschende Begriffsverwirrung sei exemplarisch an den maßgeblichen Arbeiten von Eichholz und Harnisch illustriert.

### 2.1.1 Georg Eichholz

Mit Formulierungen wie "gleichzeitig befinden sich nur zwei Figuren auf der Szene" oder der Rede von "offener Szene" läßt Eichholz "Szene" einmal wie ein Synonym für 'Schauplatz' oder 'Bühne' erscheinen,<sup>18</sup> während er ansonsten mit demselben Begriff Handlungsabschnitte des Gleichnis-Spiels belegt. Daneben weist bei ihm "szenenhaft" auch ganz allgemein auf das Potential der Texte, das innere Auge des Rezipienten zu einer visualisierenden Lektüre anzuregen. Immerhin bemüht sich Eichholz jedoch, den Begriff Szene zu definieren und ihm als Leitbegriff treu zu bleiben. Die "Szene" im Sinne eines Handlungsabschnitts sieht er von ihren Rändern her bestimmt: "Szenenanfang und Szenenschluß sind durch das Kommen und Gehen der Figuren der Szenen markiert."<sup>19</sup>

Da er nun allerdings gleichzeitig die Gültigkeit von Axel Orlis Gesetz der Dreizahl nicht antasten will, ist er bereits bei den seiner Theoriebildung dienlichen Beispielen wiederholt zu Hilfskonstruktionen genötigt. Um drei Szenen zu erhalten, muß er etwa beim "Gleichnis vom Großen Gastmahl"<sup>20</sup> jeweils mehrere der (seinem Segmentierungskriterium gemäß) durch Figurenwechsel unterschiedenen Szenen zu einer einzigen "Szenengruppe" zusammenfassen. Eine solche Bündelung ist von der Handlungsfolge her durchaus angezeigt, problematisch ist nur, daß diese Ensembles von Einzelszenen dann abermals mit dem Begriff "Szene" belegt werden. Selbst wenn es sich bei den Einzelszenen, die eine solche (Makro-)Szene formieren, nur um "Varianten einer einzigen Szene" handeln sollte, ist hier dennoch eine Hierarchisierung verschiedener Niveaus gegeben, die durch die Begrifflichkeit nicht verschliffen werden darf.

Eine zweite Problemzone: Wenn Eichholz bereits der Auftritt und Abgang von Figuren als Kriterium für einen Szenenwechsel genügt, um wieviel mehr müßte ein solcher Wechsel dann erst durch Zeitsprünge und/oder Schauplatzwechsel angezeigt sein. Wechsel im Figurenensemble werden in der Dramentheorie als "*partielle Konfigurationsveränderung*" eingestuft und sind Kriterium für die Bestimmung von "Segmentierungseinheiten *kleinster* Ordnung" (und diese werden bekanntlich in der Regel auch nicht als "Szene", sondern als "Auftritt" angesprochen).<sup>21</sup> "*Zeitaussparung* und *Schauplatzwechsel*" sind

<sup>18</sup> G.EICHHOLZ, Spiel 58.74.

<sup>19</sup> G.EICHHOLZ, Gleichnisse 25.

<sup>20</sup> Vgl. zum folgenden ebd.

<sup>21</sup> M.PFISTER, Das Drama. Theorie und Analyse (UTB 580), München, 5. durchges. u. erg. Aufl. 1988, 312 (1. Herv. i.O.).

dagegen "übergeordnete Segmentierungskriterien", die zu "Segmentierungseinheiten auf dem nächsthöheren Niveau" führen, also i.d.R. *Akt*grenzen markieren (oft, aber nicht zwingend, in Verbindung mit einem Wechsel sämtlicher Figuren, was dann einen "*totalen Konfigurationswechsel*" ergibt).<sup>22</sup> Zu beachten ist dabei, daß das Kriterium des Schauplatzwechsels das Kriterium der "Unterbrechung der zeitlichen Kontinuität" an segmentierender Potenz noch überragt.<sup>23</sup> Mit anderen Worten: Beim Vorliegen von Zeitsprüngen und erst recht bei Schauplatzwechseln kann unmöglich noch von *einer* Szene, geschweige denn von einem Auftritt gesprochen werden.

Betrachtet man unter diesen Vorgaben Eichholz' Paradebeispiel des "Barmherzigen Samariters" (Lk 10,30-35), werden die Unschärfen seiner Beschreibung deutlich. Wenn er - unter dem Diktat der Dreizahl? - die helfende Aktion des Samariters (V33-35) als *eine* Szene faßt, muß er großzügig hinwegsehen über 1) den Wechsel des Schauplatzes (V10,34b), 2) den Zeitsprung ("am anderen Tag"; V35a) und 3) - entgegen seinem eigenen Kriterium des Figurenwechsels - den Auftritt einer neuen Figur, des Wirts nämlich. (Der Wirt erscheint zwar in einer stummen Rolle, aber das gilt ja auch für das Opfer des Überfalls; immerhin ist der Wirt hier Adressat des Handelns, wogegen der Verletzte bei der letzten Aktion überhaupt nicht mehr unbedingt auf der 'Bühne' des Geschehens anwesend sein muß; das organisatorische Gespräch zwischen Samariter und Wirt ist wohl eher vom Lager des Verletzten abgesetzt zu denken.)

Schließlich bleibt zu Eichholz' Segmentierungskriterium ("Kommen und Gehen der Figuren") noch anzumerken, daß bei Gleichnissen Figuren oftmals nicht erst auf- oder abtreten,<sup>24</sup> dergestalt daß dies in der wortsprachlichen Manifestation der Erzählung durch Verben aus den entsprechenden Wortfeldern angezeigt wäre (so z.B. beim "Auftritt" und "Abgang" von Priester und Levit in Lk 10,31f). Die Figuren sind vielmehr häufig einfach unversehens 'da' (z.B. der Wirt in Lk 10,35 oder der Verwalter in Mt 20,8) oder umgekehrt plötzlich von der Szene verschwunden.<sup>25</sup>

### 2.1.2 Wolfgang Harnisch

Inspiziert von Eichholz und Via sowie besonders auch von den Fabeltheorien Reinhard Dithmars und Klaus Doderers, welche die Fabel Äsopschen Zuschnitts ebenfalls als "Drama in knappster Form"<sup>26</sup> begreifen, betrachtet Harnisch das Gleichnis "als eine Art

---

<sup>22</sup> Ebd. 313 (Herv. i.O.).

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Ebenso W.HARNISCH, Gleichniserzählungen 23.

<sup>25</sup> Dies spürt auch W.HARNISCH, kaschiert aber den Sachverhalt mit der Rede vom "*unvermittelten* Auftritt und Abgang" (ebd. 36; Herv. R.Z.), der nach wie vor die Bühnenverhältnisse im Blick hat.

<sup>26</sup> R.DITHMAR, zit. nach ebd. 21. - Die diesbzgl. Aspekte der Fabel-Theorie sind implizit bei unseren Ausführungen zum Gleichnis mitdiskutiert.

'Bühnenraum' (K.Doderer)"<sup>27</sup>. Auch im Gleichnis "agieren" s.E. die Figuren "auf einer Bühne, die bis auf ein Minimum an Requisiten von allem Zubehör freigehalten ist" (32). Bereits in Harnischs Versuch, aus der Diskussion einer Äsop-Fabel das Modell für die Organisation einer Gleichniserzählung zu gewinnen,<sup>28</sup> begegnet freilich jene äußerst diffuse Begrifflichkeit, die dann seine gesamten weiteren Ausführungen eintrübt. Ein und derselbe Text wird einmal beschrieben als "dramatischer Ablauf von drei *Einzelepisoden*" (20), dann als "Handlungsfolge in drei *Phasen*" (21) und schließlich als "Szenenfolge in drei *Akten*" (22), wobei die ersten beiden Akte zwei "Teilungsszenen" (21) sind, denen als dritter "Akt" eine "Schlußszene" (22) folgt, welche auch als "Schlußepisode" (21) angesprochen wird. Damit stehen wir vor einer synonymen Verwendung der Begriffe "Szene", "Akt", "Episode" und "Phase". In der Diskussion einzelner Gleichnisse treten zu ihnen noch weitere synonym verwendete Begriffe hinzu, ohne daß ein einziger der Termini auch nur einigermaßen präzise abgeklärt würde. Das Gleichnis von den "Arbeitern im Weinberg" beispielsweise<sup>29</sup> ist einmal "in drei *Akten* entworfen" (178), firmiert aber auch als aus "drei *Szenen*" (184) gebildete "*szenische Sequenz*" (185) oder "*szenisch arrangierte Handlungsfolge*" (187). Die Rede von "drei Akten" (etc.) kann auch durch die Wendung "*dreiteilige Disposition*" (23) substituiert sein. - Fast programmatisch für die Deprofilierung der Begrifflichkeit heißt es dann in einer Zwischenbilanz im Theoriepart: "Fast durchweg haben wir es mit einer *Szenenfolge* von drei *Akten* zu tun, die in der *Schlußepisode* kulminiert." (23f)

Die bei Harnisch wie Synonyme gehandelten Begriffe können natürlich bei anderen Exegeten - und zwar auch mit Blick auf die Diskussion von Gleichniserzählungen<sup>30</sup> - völlig anders besetzt sein.<sup>31</sup> Abgesehen davon ist eine solche Verschleifung der Terminologie, wie sie leider Schule gemacht hat,<sup>32</sup> immer auch Signet immanenter Defizite der

<sup>27</sup> W.HARNISCH, Gleichniserzählungen 22; zum Transfer auf das Gleichnis vgl. ebd. 23f. (u. passim). - Auf Harnischs Arbeit wird im folgenden mit Seitenangaben im Text verwiesen; alle Hervorhebungen, soweit nicht anders angegeben, sind von mir.

<sup>28</sup> Das Beispiel ist schon insofern schlecht gewählt, als es in einem abstrakten Raum handelt und, anders als die Gleichniserzählungen, nach der Exposition keine Szenenwechsel (mit Wechseln in Schauplatz und/ oder Figurenensemble und/oder mit Zeitsprüngen) kennt.

<sup>29</sup> Vgl. auch die ebenso bunte Begriffspalette bei der Beschreibung des "Verlorenen Sohns" oder des "Barmherzigen Samariters" (ebd. 23)

<sup>30</sup> Vgl. z.B. die Rede von "Sequenz" bei F.SCHNIDER, der damit Textstücke anspricht, die in etwa Harnischs "Akten" korrespondieren (also mit "Sequenz" nicht etwa *Szenenfolge* meint): Von der Gerechtigkeit Gottes. Beobachtungen zum Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (Mt 20,1-16), in: Kairos 23 (1981) 88-95.

<sup>31</sup> Z.B. ist der Episoden-Begriff sehr wichtig bei C.BREYTENBACH (Nachfolge und Zukunftserwartung nach Markus [AThANT 71], Zürich 1984), dient dort allerdings zur Bezeichnung größerer Textzusammenhänge (etwa von Perikopenniveau aufwärts). - Vgl. auch DERS., Das Markusevangelium als episodische Erzählung. Mit Überlegungen zum "Aufbau" des zweiten Evangeliums, in: F.HAHN (Hg.), Der Erzähler des Evangeliums. Methodische Neuansätze in der Markuskforschung (SBS 118/119), Stuttgart 1985, 137-169.

<sup>32</sup> Vgl. etwa B.HEININGER, Metaphorik (passim), der nicht anders als Harnisch mit Begriffen wie "Akt", "Episode", "Abschnitt" oder "Szene" wie mit Synonymen jongliert.

jeweiligen Theoriebildung. Pointiert gesagt: die Unschärfen der Begrifflichkeit sind wohl weniger die Folge einer entsprechenden Unbekümmertheit, als ein Mittel zur Verschleierung von Problemzonen. Die unterschiedslose Rede von Akt, Episode, Phase oder Szene ist nicht nur literatur- und speziell dramentheoretisch unerträglich, insbesondere ist sie auch Indiz für die großen Schwierigkeiten, in die eine Segmentierung von Gleichniserzählungen nach Maßgabe des Dramen-Modells gerät. Latent konkurrieren hier nämlich zwei Konzepte der Segmentierung miteinander: eine Segmentierung nach *dramaturgischen* Aspekten (Auftritt/Abgang, Schauplatzwechsel und Zeitsprünge) und eine nach *narratologischen* Aspekten, d.h. nach Etappen, Wendepunkten oder Zäsuren im Handlungsgefüge. Letzteres Konzept scheint hinter Begriffen wie "Disposition", "Gliederung" "Phase" und "Episode" durch, das dramaturgische Konzept dagegen hinter "Akt" und "Szene". Einer Vereindeutigung der auf die Segmentierung verwandten Kriterien wird mit gutem Grund ausgewichen. Denn sonst würde allzu deutlich, daß die Vorzugswahl für das eine oder andere Konzept durch das Vorurteil einer bestimmten erzählerischen Organisation konditioniert ist: was die Vormeinung bestätigen hilft, wird unter der Hand favorisiert. Das wohl beste Beispiel hierfür ist das Moment der (angeblichen) Gliederung in drei Akte.

## 2.2 Das Korsett des Drei-Akte-Schemas

Das von Olrik ererbte Gesetz der "Dreizahl" ging mit dem dreiteiligen Dispositionsschema, auf das in der Dramentheorie seit der Antike rekurriert wird, eine eherne Verbindung ein. Von Eichholz über Via zu Harnisch und Heininger zieht sich diese an *einem* der Grundmodelle der Dramendisposition ausgerichtete Gliederung der Gleichniserzählung wie ein roter Faden. (Das dramentheoretisch ebenso wichtige *fünfteilige* Dispositionsschema, das diese Allianz von Folkloristik und Dramen-Modell stören könnte, wird in der Gleichnis-Diskussion i.d.R. schlichtweg unterschlagen).<sup>33</sup> Für Heininger etwa ist es überhaupt keine Frage mehr, "daß die ntl. Parabeln dem dreiteiligen Schema von Krise - Antwort - Lösung bzw. Tat - Krise - Lösung genügen."<sup>34</sup> Was er bereits wie einen Gemeinplatz handelt, über den weiter nachzudenken sich erübrigt,<sup>35</sup> ist Eichholz und Harnisch noch sehr wichtig.<sup>36</sup> Damit die ihnen angelegene Dreizahl wiedergefunden werden kann, sind freilich oftmals einige Kapriolen vonnöten.

So muß Harnisch schon bei einigen seiner ersten Beispiele, mit denen er den zuvor als "typisch" für die jesuanischen Gleichniserzählungen behaupteten "dramatischen Aufriß in

<sup>33</sup> Zu den Dispositionsschemata vgl. M.PFISTER, Drama 318ff.

<sup>34</sup> B.HEININGER, Metaphorik 9.

<sup>35</sup> Vgl. auch, wie er die bereits zitierte "dramatische Komponente" der Gleichniserzählungen unbesehen damit begründet, daß sich diese "*ja schon in der dreiteiligen Episodenreihung andeutet*" (ebd. 12; Herv. R.Z.).

<sup>36</sup> Das gilt auch für D.O.VIA, der besonders auf die nähere Spezifizierung der Dreizahl hinsichtlich ihres Gefalles (tragisch vs. komisch) abgehoben hat (Gleichnisse Jesu, passim).

drei Akten" (23) illustrieren will, zu arg gezwungenen Hilfskonstruktionen Zuflucht nehmen: Den "Verlorenen Sohn" (Lk 15,11-32) vermag er nur dergestalt ins Prokrustesbett der Dreizahl einzupassen, daß er ihn in eine "Doppelsequenz mit unterschiedlicher Szenenzahl" (ebd.) zerlegt, damit dann wenigstens das "Stück vom jüngeren Sohn" dem Dreier-Schema genügt. Das gegen die Erzählfolge, die auf das Motiv des Verlierens und Wiederfindens zusteuert, abgetrennte und recht euphemistisch als "Erzählung vom älteren Sohn" betitelte Fragment muß sich dann einfach "abweichend" mit "zwei Teilen" bescheiden (23). - Auch beim Gleichnis "vom reichen Mann und armen Lazarus" (Lk 16,19-31) kommt Harnisch nur so auf eine "Folge von drei Akten", indem er, wie er kryptisch meint, "den Aussagezusammenhang der vv. 19-26 für sich betrachtet": in concreto bedeutet dies, daß die differenzierte szenische Anlage unter sehr abstrakte Titel gezwungen wird: "Situation im Diesseits, Umkehrung der Verhältnisse im Jenseits, dialogisch geprägter Schluß" (ebd.). Dabei ist wohl nicht zufällig vermieden, den Akten Versangaben beizugeben: Die extrem ungleichen Proportionen hätten das Bild nur eintrüben können. Daneben wäre es natürlich im Gefälle der anvisierten Logik naheliegender, der "Situation im Diesseits" eine "Situation im Jenseits" folgen zu lassen, aber das wäre denn doch zu offensichtlich auf eine Zweiteilung hinausgelaufen. So aber kann immerhin gehofft werden, daß der Leser nicht bemerkt, daß der "dialogisch geprägte Schluß" ebenfalls an der "Umkehrung der Verhältnisse im Jenseits" partizipiert und eigentlich unter diesem Titel zu subsumieren wäre. - Angesichts der Tatsache, daß selbst einige der mutmaßlichen Parade-Beispiele nur mit größten Mühen dem Schema zugewiesen werden konnten, kommt also die bereits zitierte, den 'Beweisgang' für das Dreier-schema abschließende Feststellung Harnischs, man habe es "fast durchweg (...) mit einer Szenenfolge von drei Akten zu tun", einigermaßen überraschend.

Ein gutes Beispiel für das Zwanghafte der Fixierung auf die Dreizahl der "Akte" (etc.) ist schließlich auch Harnischs Diskussion der uns besonders interessierenden "Arbeiter im Weinberg". So "klar erkennbar" "in drei Akten entworfen" (178), wie er vorgibt, ist dieses Gleichnis keineswegs.<sup>37</sup> Gegen die von ihm vorgenommene Zäsur nach V10, mit der er die Schlußverse abtrennt, um den gewünschten dritten Akt zu erhalten, der die "Lösung" bringen soll, spricht nicht nur die raum-zeitliche Kontinuität des Geschehens, die V10 nahtlos mit V11ff verbindet (näher dazu u.). Harnisch verstrickt sich auch selbst in Widersprüche, wenn er der Erzählung an anderer Stelle in Anerkennung ihres unvermuteten Abbrechens den "Charakter eines Fragments" (35) attestiert. Können dann die Fragen des Weinbergbesitzers tatsächlich schon die Lösung bringen? Setzt sich nicht

<sup>37</sup> Zu anderen Einteilungen vgl. HARNISCH selbst (ebd. 179 Anm.5). - In der bislang jüngsten Diskussion des Gleichnisses kommt J.H.ELLIOTT - unter Vermeidung dramentheoretischer Terminologie - zu einer Gliederung des Textes in vier "Aktionsphasen" ("phases of action"): 1) Anwerbung der Arbeiter (V1-7), 2) Entlohnung (V8-10) 3) Kritik des Herrn durch die erstangeworbenen Arbeiter (V11-12) und 4) Erwiderung des Herrn (V13-15): Matthew 20:1-15. A Parable of Invidious Comparison and Evil Eye Accusation, in: BTB 22 (1992) 52-65, hier 56.

vielmehr die Bewegung des Textes über das Ende hinaus fort, so daß die "Lösung" - sofern es diese bei der bleibend provokativen Qualität dieses Gleichnisses überhaupt gibt - erst in der Reflexion des Rezipienten, also 'jenseits' des manifesten Textraumes zustande kommt? Diese bereits von Christian Dietzfelbinger<sup>38</sup> vertretene Position wird von Harnisch, nachdem er sie zur "Behauptung" abgestempelt hat, seinerseits lediglich mit einer nicht näher begründeten Behauptung, diese Sicht "beruh(e) auf einer Fehleinschätzung des Schlußdialogs" (185 Anm.24) denkbar schwach abgewiesen. Dabei liegt doch gerade das Aussparen der "Lösung" dem metaphortheoretischen Ansatz Paul Ricoeurs zugrunde, dem er sich verpflichtet sieht: Ricoeur zufolge stößt ja der metaphorische Prozeß, den die Gleichniserzählung generiert, eine "Neubeschreibung der Wirklichkeit" nur an, ohne diese aber selbst schon zu erbringen. Diese "Neubeschreibung" wäre die "Lösung", doch sie zu leisten ist dem Rezipienten anheimgestellt. Immerhin gibt aber am Ende auch Harnisch mit Blick auf V15 zu, daß die "Schlußsentenz (..), das Ganze ins *Offene* kehrt" (194).<sup>39</sup> Mit der "Lösung" im dritten Akt kann es also nicht so weit her sein.

### 2.3 Mangelnde Aufmerksamkeit für die räumliche Organisation der Erzählung

Unter den Finten, die erdacht werden müssen, damit das Akt-Schema aufgeht, spielt der großzügige Umgang mit der räumlichen Organisation der Gleichniserzählungen, mit ihren Schauplätzen und deren Perspektivierung, eine besonders prominente Rolle (wenn hier nicht statt von "Finte" einfach nur von Unaufmerksamkeit gesprochen werden muß). Würde man Heiningers Untersuchung für repräsentativ nehmen, müßte sogar eine zunehmende Desensibilisierung hinsichtlich der räumlichen Dimension konstatiert werden: Mit Blick auf die von Aristoteles benannten Komponenten einer Tragödie glaubt er für den Bereich des Gleichnisses nur "Mythos", "Charaktere" und "Rede" berücksichtigen zu sollen und neben "Musik" auch "Absicht" und "Szenerie" *"mit guten Gründen vernachlässigen"* zu können.<sup>40</sup> Die bloße Behauptung solch "guter Gründe" für die Ausblendung der "Inszenierung"<sup>41</sup> genügt dann zur Mißachtung der räumlichen Konfiguration der Gleichniserzählungen.<sup>42</sup> Der Gesamtbereich der "Inszenierung" der Gleichniserzählungen trocknet bei Heiningen auf dürre Angaben der "Lokalisierung" bzw. des "Orts der

<sup>38</sup> CH.DIETZFELBINGER, Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg als Jesuswort, in: EvTh 43 (1983) 126-137, hier 128f.

<sup>39</sup> Vgl. auch HARNISCHS Ausführungen (Gleichniserzählungen 155ff) zur "Leerstelle" am Ende des Gleichnisses!

<sup>40</sup> B.HEININGER, Metaphorik 13 (Herv. R.Z.).

<sup>41</sup> Diese von M.Fuhrmann vorgeschlagene Übertragung des "ὄψις" ist günstiger, weil semantisch weiter als O.Gignons Übersetzung mit "Szenerie" (ARISTOTELES, Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hrsg. von M.Fuhrmann [RUB 7828], Stuttgart 1982, 21).

<sup>42</sup> Damit steht er freilich nicht allein: z.B. interessiert sich auch CH.DIETZFELBINGER bei der Untersuchung des Erzählgerüsts der Arbeiter im Weinberg weithin nur für die Organisation der Zeit und die kausale Folge (vgl. Jesuswort 127.130f).

Handlung" ein, wobei dann selbst diese Angaben nicht selten noch Abstraktionen (im Sinne zusammenfassender Benennungen) der konkreten Schauplätze sind.<sup>43</sup> Verwunderlich ist diese offensiv, wiewohl ohne Argumente propagierte Vernachlässigung der Raum-Charakteristik und ihrer Perspektivierung nicht allein deshalb, weil Standardwerke der Erzählwissenschaft, die sich eingehend mit der räumlichen Perspektivierung beschäftigen,<sup>44</sup> nicht berücksichtigt wurden, wo andererseits sogar der Titel der Arbeit die Untersuchung der "Erzählstruktur und *szenisch*-dramatischen Gestaltung" verheißt. Erstaunlich ist dies auch, weil man in dieser Hinsicht selbst in der Exegese schon weiter war: Bereits Eichholz und der von ihm häufig zitierte Adolf Schlatter hatten der "Szenerie" einige Aufmerksamkeit geschenkt,<sup>45</sup> ganz zu schweigen von einer neueren Studie wie Alex Stocks "Textentfaltungen", die sich intensiv des "Verlorenen Sohnes" annimmt<sup>46</sup> und dabei die narrative Organisation dieser Erzählung pointiert von ihrer Raumcharakteristik her beschreibt.<sup>47</sup>

Repräsentativer für das 'Hauptfeld' der Exegese ist freilich Eichholz. Obgleich er, wie gesagt, die Bedeutung von Szenerie und Perspektive anerkennt, bleibt seine Erfassung dieser Momente bei der Arbeit am Text noch unbefriedigend. Bei der Diskussion des "Barmherzigen Samariters" etwa verengt er (mit Schlatter) "die gewählte Szenerie" auf "die Straße zwischen Jerusalem und Jericho";<sup>48</sup> der Wechsel in die Herberge kommt nicht in den Blick. Und leider verlängert Eichholz fälschlicherweise Orliks "Gesetz der Einsträngigkeit der Erzählung" in die These, "jede Gleichnishandlung" sei "aus *einer* bestimmten Perspektive heraus gesehen"<sup>49</sup>, wo doch dieses "Gesetz" allein auf das Fehlen von Nebenhandlungen (oder mehrerer Haupthandlungen) abhebt und nichts darüber sagt, daß in einer einlinigen Ereignisfolge auch die Perspektive konstant bleiben muß. Mit seiner Identifizierung von "Einsträngigkeit" mit Monoperspektivität<sup>50</sup> gerät Eichholz denn auch schon bei seinem ersten Beispiel, dem "Verlorenen Sohn", in einige Schwierigkeiten: Indem er das Geschehen als "aus der Perspektive des verlorenen Sohnes gesehen" qualifiziert, wird man sich spätestens am Schluß fragen, wie dies mit der Fokussierung auf den älteren Sohn (bei gleichzeitigem Verschwinden seines Bruders von der Bühne des

<sup>43</sup> Vgl. z.B. B.HEININGER, Metaphorik 153.

<sup>44</sup> Z.B. die Arbeiten von S.CHATMAN, W.ISER, J.LOTMAN oder B.USPENSKIJ (zu näheren bibliographischen Hinweisen vgl. das Literaturverzeichnis in: Vf., Montage im Markusevangelium. Studien zur narrativen Organisation der ältesten Jesuserzählung (SBB 18), Stuttgart 1989.

<sup>45</sup> Vgl. G.EICHHOLZ, Spiel 68 (u. passim).

<sup>46</sup> Obgleich HEININGER dieses Gleichnis eingehend diskutiert, wurde STOCKS Monographie von ihm nicht berücksichtigt.

<sup>47</sup> A.STOCK, Textentfaltungen. Semiotische Experimente mit einer biblischen Geschichte, Düsseldorf 1978, bes. 30-34.

<sup>48</sup> G.EICHHOLZ, Spiel 65; vgl. auch DERS., Gleichnisse 24f.

<sup>49</sup> G.EICHHOLZ, Spiel 58 (Herv. R.Z.).

<sup>50</sup> Von EICHHOLZ erneut und noch deutlicher artikuliert in seiner Gleichnis-Monographie: "Wichtig ist (...), daß jede Gleichnisgeschichte aus einer bestimmten Perspektive heraus erzählt ist. Eben das meint das Gesetz der Einsträngigkeit." (Gleichnisse 27; Herv. R.Z.).

Geschehens) zusammengeht. Eichholz behilft sich mehr als notdürftig mit dem Hinweis, daß "der ältere Bruder doch gerade gegen seinen jüngeren Bruder bzw. gegen den *Vater* (protestiert)", weshalb der "Faden der Erzählung" nach wie vor "am jüngeren Bruder (haftet)".<sup>51</sup> Daß der jüngere Sohn Movens des Geschehens ist, hat freilich nichts damit zu tun, daß er der alleinige Träger der Perspektive ist. - In dieser Hinsicht ist Stocks Arbeit, die - angeregt von Wolfgang Isters Rezeptionsästhetik und Boris Uspenskij's "Poetik der Komposition" - auf das "*Spiel* der Perspektiven"<sup>52</sup>, hier auf den Wechsel von der Perspektive des jüngeren Sohnes zu der des Vaters und dann zu der des älteren Sohnes,<sup>53</sup> abhebt, ein wichtiger Fortschritt.<sup>54</sup> Was allerdings die feineren Wechsel in der räumlichen Konfiguration des Textes, besonders diejenigen *innerhalb* der drei mit Blick auf die Makro-Perspektive unterschiedenen Segmente anbelangt, bleibt auch Stocks Beschreibung noch zu unscharf.

## 2.4 Zwischenbilanz

Die Darstellung der erzählerischen Organisation des Gleichnisses im "Dramen-Blick" hat sicherlich etliche wichtige Momente schärfer profilieren helfen, Momente wie Figurenkonstellation, Inszenierung, Szenenwechsel, Dialog und dramaturgisches Raffinement. Dies darf jedoch nicht hinwegtäuschen über die (Unschärfen verschleiernde) Paralyse der Begrifflichkeit und die oft arg gezwungenen Bemühungen, Textkonstellationen, die sich ganz offensichtlich dem zur Prämisse erhobenen Dramen-Schema widersetzen, doch noch so hinzubiegen, daß sie mit ihm verträglich erscheinen. Solche Defizite haben nichts zu tun mit der immer begrenzten Reichweite einer Modellbildung, sondern betreffen deren 'Herzstück'.

Solange noch die vergleichsweise offene Qualifizierung des Gleichnisses als "Spiel" die Überlegungen geleitet hat, waren die Chancen für eine unverzerrtere Erfassung von Merkmalen höher als ab dem Moment, da das "Spiel" in Richtung des "Bühnenstücks" verengt wurde. Deshalb treten gerade bei Harnischs Forcierung des Dramen-Modells die Defizite dieser Sehweise desto empfindlicher zu Tage. Statt einer Fixierung auf die Dramen-Analogie nachzugeben, wäre er gut beraten gewesen, hätte er an Eichholz' ursprünglich wesentlich offenerer Beschreibung der Gleichniserzählung als "Spielskizze" oder als "skizzenhafte, knappe Szene" festgehalten (die freilich auch Eichholz selbst später unglücklich eingeführt hat).<sup>55</sup> So aber zeigt sich immer wieder, daß eine analyti-

<sup>51</sup> Ebd.; vgl. auch DERS., Spiel 58.

<sup>52</sup> A.STOCK, Textentfaltungen 43 (Herv. R.Z.)

<sup>53</sup> Vgl. ebd. 33f.

<sup>54</sup> Im Anschluß an A.Stock hat z.B. unlängst H.K.BERG eine recht differenzierte Aufgliederung der Raumcharakteristik der Gerasa-Erzählung (Mk 5,1-20) in immerhin *acht* "Szenen" vorgelegt (Ein Wort brennt wie Feuer. Wege lebendiger Bibelauslegung, München/Stuttgart 1991, 132). - Was Berg als "Szene" anspricht, tendiert in Richtung unserer "Einstellung" (s.u.).

<sup>55</sup> G.EICHHOLZ, Spiel 59.70

sche Rekonstruktion von Gleichniserzählungen, die sich am Drama orientiert, diesen Texten letztlich nicht gerecht wird. Das Dramen-Modell ist schlichtweg zu starr und zu schwerfällig, als daß mit seiner Hilfe die außergewöhnliche Dynamik dieser Perlen der Erzählkunst, als die man sie ohne Übertreibung bezeichnen kann, erfaßt werden könnte. Damit diese Dynamik nicht eine bloße Behauptung bleibt, soll sie im folgenden am Beispiel des Gleichnisses von den "Arbeitern im Weinberg" (Mt 20,1-15)<sup>56</sup> exemplarisch aufgewiesen werden. Sinnvollerweise wird die Aufmerksamkeit dabei besonders den allenthalben vernachlässigten Momenten der räumlichen Organisation der Erzählung gelten.

### 3. Die räumlich-szenische Anlage des Gleichnisses von den "Arbeitern im Weinberg"

#### 3.1 Zum Vorgehen

Im Hintergrund der wiederholten Versuche, die Gleichniserzählungen Jesu unter der Perspektive "Spiel" und "Drama" zu beschreiben, steht die Erfahrung, daß das in diesen Texten "angelegte visuelle Repertoire"<sup>57</sup> unwillkürlich das 'innere Auge' des Lesers stimuliert und ihn zu einer bildlich-szenischen ästhetischen Konkretisation<sup>58</sup> anregt. Mit Blick darauf drängen gelegentlich selbst in die Darlegungen von engagierten Verfechtern der Dramenthese Formulierungen ein, die weniger auf die Welt der Bühne als auf die des *Films* weisen. So meint beispielsweise Harnisch einmal, der Rezipient einer Gleichniserzählung sei "förmlich gehalten, das Erzählte noch einmal *vor sich abrollen* zu lassen"<sup>59</sup>, und an anderer Stelle spricht er gar von den "*Regieangaben eines Drehbuchs*"<sup>60</sup>. Es ver-

<sup>56</sup> Die redaktionelle Qualität von V16 braucht hier wohl nicht mehr eigens diskutiert zu werden (vgl. die Kommentare).

<sup>57</sup> A.STOCK, Textentfaltungen 121.

<sup>58</sup> Vgl. dazu den Überblick: Vf., Montage 135-146. - Um dieses rezeptionsästhetische Grunddatum wußte bereits MARTIN LUTHER: "So weiß ich auch gewiß, daß Gott will haben, man solle seine Werke hören und lesen, sonderlich das Leiden Christi. Soll ich's aber hören und gedenken, so ist mir's unmöglich, daß ich nicht in meinem Herzen sollte Bilder davon machen. Denn ich wolle oder wolle nicht, wenn ich Christum höre, so entwirft sich in meinem Herzen ein Mannsbild, das am Kreuze hanget, gleich als sich mein Antlitz natürlich entwirft ins Wasser, wenn ich drein sehe. Ist's nun nicht Sünde, sondern gut, daß ich Christi Bild im Herzen habe, warum sollte es Sünde sein, wenn ich's in Augen habe." (zit. nach: S.BAMBERGER, Christentum und Film, Aschaffenburg 1968, 96).

<sup>59</sup> W.HARNISCH, Gleichniserzählungen 41 (Herv. R.Z.).

<sup>60</sup> Ebd. 153 (Herv.R.Z.). - Ähnlich rekurriert auch I.BROER auf die "*Regie des Erzählers*" (Die Gleichnisexegese und die neuere Literaturwissenschaft. Ein Diskussionsbeitrag zur Exegese von Mt 20,1-16, in: Biblische Notizen 5 [1978] 13-27, hier 21; Herv. R.Z.). - Vgl. auch K.SORGER: wolle man Gleichnisse verstehen, gelte es "sorgfältig der Sprachbewegung des Textes zu folgen und dabei, insbesondere bei Parabeln und Beispielerzählungen, die '*Regie*' der *Geschichte* zu beachten." (Art. "Gleichnisse", in: W.LANGER [Hrsg.], Handbuch der Bibelarbeit, München 1987, 52-55, hier 53; Herv. R.Z.) - SORGERs Aufforderung akzentuiert aber-

steht sich aber, daß er diese Fährte, die er hier ahnungsvoll ertastet, nicht weiter verfolgt, könnte sie doch die Rede vom Gleichnis als "Miniaturausgabe eines (...) Bühnenstücks"<sup>61</sup> in einige Schwierigkeiten bringen.

Wesentlich beherzter ist Stock in diese Spur eingeschwenkt, als er "den Erzählerstandpunkt (..) probeweise als eine Art Filmkamera" begriff und im Gleichnis vom "Verlorenen Sohn" Perspektivenwechsel und Veränderungen in der Größe der vor das innere Auge des Lesers/Hörers projizierten Bildausschnitte notierte.<sup>62</sup> Eine derartige Lektüre habe ich in meiner Untersuchung der erzählerischen Anlage des Markusevangeliums, vorab seiner räumlichen Perspektivierung, als "Analyse im Filmblick" bezeichnet und eingehend erzähltheoretisch zu fundieren sowie in der Arbeit am Text auf ihre Leistungsfähigkeit zu erproben gesucht.<sup>63</sup> In der Reflexion auf die dabei beobachteten Affinitäten zwischen der markinischen Erzählweise und dem filmischen Erzählen formulierte ich seinerzeit die These, der Verfasser des Markusevangeliums könnte zu dieser Art des Erzählens durch Jesu Gleichniserzählungen angeregt worden sein, da diese en miniature dieselben Merkmale aufwiesen wie dann auch der Makrotext Evangelium. Und diese gemeinsamen Merkmale wären gleichzeitig typische Momente der narrativen Organisation im Medium Film,<sup>64</sup> natürlich immer nur mit Blick auf jene medienübergreifende Ebene des Erzählaufbaus, die mit Seymour Chatman als "Diskursebene" anzusprechen ist.<sup>65</sup> Im Zuge der Diskussion des Dramen-Modells soll nun im folgenden zugleich der Nachweis für die Verbindungen zwischen der narrativen Organisation der Gleichniserzählungen und der 'filmischen' Erzählweise des Evangeliums, den ich seinerzeit schuldig bleiben mußte, erbracht werden.

Hinsichtlich des Verfahrens und der Begrifflichkeit muß auf die entsprechenden Ausführungen in meiner Dissertation verwiesen werden.<sup>66</sup> Hier ist nur Raum für eine grobe Skizze des Ansatzes und einige ergänzende Hinweise.

Daß die Transformation eines wortsprachlich verfaßten Erzähltextes in eine Art Drehbuch zu einer (gedachten) Verfilmung desselben eminente heuristische Kraft besitzt, insonderheit wenn es um die Erhellung der räumlich-szenischen Disposition geht, dies beobachtete - mit dem Sensus des in mehreren Medien aktiven Künstlers - bereits Pier

---

mals die Bedeutung der Analyse der narrativen Organisation, auf die wir eingangs hingewiesen haben.

<sup>61</sup> W.HARNISCH, Gleichniserzählungen 12.

<sup>62</sup> A.STOCK, Textentfaltungen 33f.

<sup>63</sup> Vf., Montage (zur theoretischen Grundlegung vgl. 24-184). - So weit ich bislang sehe, stieß das von mir vorgeschlagene Analyseverfahren auf durchaus positive Resonanz (vgl. bes. die Besprechung von M.E.BORING, in: JBL 110 [1991] 529-531).

<sup>64</sup> Vgl. Vf., Montage 625f.

<sup>65</sup> Vgl. ebd. 28-37 (u. passim).

<sup>66</sup> Vgl. ebd., bes. 91-126 (zu Begriffen wie "Einstellung", "Einstellungsgröße", "Szene" oder "Sequenz") sowie 495-505 (zur syntagmatischen Ordnung der Erzählsegmente im Sinne der "Montage").

Paolo Pasolini bei den Vorbereitungen zu seiner Verfilmung des Matthäusevangeliums. Zu seiner Überraschung erschien ihm dabei der Text des Evangeliums so beschaffen, daß er mit ihm praktisch schon das Drehbuch in Händen zu halten glaubte.<sup>67</sup> Die Verfilmungsstrategie, die sich daraus für ihn ergab, beschrieb er folgendermaßen: "Meine Vorstellung ist folgende: Punkt für Punkt dem Evangelium nach Matthäus zu folgen, ohne ein Drehbuch oder eine gekürzte Fassung daraus zu machen. Es getreu in Bilder zu übersetzen und dabei ohne Auslassung oder Hinzufügung der Erzählung zu folgen."<sup>68</sup> Und in einem Text für die Tageszeitung "Il Giorno" aus dem Jahre 1963 meinte er:

"Ich habe gerade - zum fünften oder sechsten Mal in diesen letzten Wochen - das Matthäus-Evangelium noch einmal gelesen, und zwar aus beruflichen Gründen. Ich nämlich beginnen, den Text umzusetzen - ohne die Vermittlung des Drehbuchs, vielmehr so wie er ist, als ob er schon ein fertiges Drehbuch wäre - in eine dem Wort nach unveränderte, aber auf die Filmtechnik übertragene Form. Ein Beispiel:

- 1 Maria halbnah, kurz davor, Mutter zu werden.
- 2 Nah- oder Großaufnahme von Maria, die demütig und schamhaft blickt.
- 3 Nah- und Großaufnahme von Joseph, der ihren demütigen Blick erwidert, aber hart und streng.
- 4 Joseph halbnah, der sich (Zoom) aus der Kammer entfernt.
- 5 Joseph halbnah, der (immer noch Zoom) den Gemüsegarten entlanggeht (oder einen kleinen Ziergarten oder einen Weinberg) und sich unter einen Baum legt.
- 6 Joseph nah, der müde und traurig die Augen schließt und einschläft.
- 7 Engel halbnah, der ihm erscheint und spricht: 'Joseph, Sohn Davids, fürchte Dich nicht, Maria, Dein Weib, zu Dir zu nehmen.'

Es ist die beste Art zu lesen, die man mit einem Text anstellen kann. Eine Analyse, die niemals ein Stilist vornehmen könnte, jenes Erforschen der 'Muskelfunktionen', der visualisierenden Kraft sowohl des 'Fleisches' als auch des 'Bindegewebes', der beschleunigenden Elemente als auch der verlangsamenden ...".<sup>69</sup>

Eben diese Überzeugung hinsichtlich "der besten Art zu lesen" leitet auch uns bei der folgenden synchronen Lektüre der "Arbeiter im Weinberg", die den wortsprachlichen Text in das Drehbuch einer gedachten, möglichst 'getreuen' Verfilmung desselben zu übertragen sucht. Im Rahmen dieser 'Analyse im Filmblick' wird nicht allein auf Wechsel im Schauplatz, auf Sprünge im Zeitgerüst und Veränderungen im Figurenensemble, sondern besonders auch auf die subtileren Modifikationen des erzählten Raumes durch Veränderungen der Perspektivierung und der Ausschnittsgröße der vor das innere Auge des Rezipienten projizierten Bilder zu achten sein. Dabei ist nicht nur darauf zu sehen, was (und zu welchem Zeitpunkt) in seinen Gesichtskreis hineingenommen wird. Nach-

<sup>67</sup> Vgl. u.a. Pasolinis Äußerungen in: F.FALDINI/G.FOFI (Hgg.), Pier Paolo Pasolini - Lichter der Vorstädte. Die abenteuerliche Geschichte seiner Filme, Hofheim 1986, 74-76.

<sup>68</sup> P.P.PASOLINI, "Ich bin eine Kraft des Vergangenen ...". Briefe 1945-1975, hrsg. v. N.Naldini, Berlin 1991, 236f.

<sup>69</sup> P.P.PASOLINI, Das Matthäus-Evangelium. Eine Ladung Lebenskraft, in: Vis-à-Vis Nr.17 (1985) 375.

dem sich vieles nur über die "Leerstellen" (Wolfgang Iser) des Textes - gewissermaßen 'ex negativo' - rekonstruieren läßt, gilt es auch sehr sorgfältig zu registrieren, welche Informationen dem Leser vorenthalten werden und was somit aus seinem Blickfeld ausgegrenzt bleibt.<sup>70</sup> - Über eine solche Rekonstruktion der räumlich-szenischen Koordinaten der von der Erzählung evozierten mentalen Bilder, die möglichst alle erreichbaren Daten auszuwerten sucht, wird zunächst eine Segmentierung der Gleichniserzählung in ihre 'Morpheme', verstanden als ihre kleinsten einheitlich perspektivierten Segmente, vorzunehmen sein. Die analytische Lektüre 'im Filmblick' begreift diese Morpheme dabei als "Einstellungen", als Größen, die jenseits der Manifestation in einem konkreten Medium (auf der medientranszendenten Diskursebene) den gleichnamigen kleinen Einheiten der Syntax der Filmerzählung korrespondieren. Kriterien für einen Einstellungswechsel sind wie im Film auch im literarischen Text neben der Unterbrechung der zeitlichen Kontinuität (durch "Schnitte") vor allem Verschiebungen im Bereich der räumlichen Perspektivierung, näherhin "jede feststellbare Veränderung der Einstellungsgröße bzw. des Bildausschnitts, der Blickrichtung oder des Standorts"<sup>71</sup> des Erzählers. Nach der Erhebung und Beschreibung der Segmente der Erzählung wird deren syntagmatischer Zusammenhang zu beleuchten sein, was dann in der Zusammenschau einige ins Allgemeine gewendete Folgerungen zuläßt.

### 3.2 Die Morpheme der Erzählung

#### Vers 1

Wie Harnisch in seiner Analyse des Gleichnisses richtig herausgestellt hat,<sup>72</sup> beginnt die vom Text evozierte Bildfolge mit dem Blick auf den Gutsbesitzer. Die einleitende Wendung "denn mit dem Himmelreich ist es wie mit" fungiert nicht nur als Rezeptionsanweisung, sondern auch als Scharnier zwischen der Makroerzählung (Evangelium) und dem als "Erzählung in der Erzählung" in sie eingelassenen Gleichnistext. Diese Wendung müßte in unserer gedachten Verfilmung noch von Jesus gesprochen sein, wobei mit diesen Worten dann in die Gleichnishandlung übergeblendet werden könnte. Blicke die Stimme des Erzählers noch zu den Bildern der ersten Einstellung des nun folgenden semi-autonomen Gleichnisfilms gegenwärtig, wie dies bei einer Narration nach dem Muster "Film im Film" (z.B. bei Rückblenden) sehr oft der Fall ist,<sup>73</sup> dann könnte von

<sup>70</sup> Vgl. dazu bes. auch meine Arbeitsfragen: Vf., Montage 108-112.

<sup>71</sup> Ebd. 122. - Zur näheren erzähltheoretischen Diskussion vgl. ebd. 91-108. 112-125.

<sup>72</sup> W.HARNISCH faßt den Erzählaufakt mit: "Ein Gutsherr ..." (Gleichniserzählungen 178)

<sup>73</sup> Den Wechsel von der Jesushandlung in die (durch den Protagonisten derselben vermittelte) relativ autonome erzählte Welt, die das Gleichnis entwirft, hat auch der dänische Regisseur Carl Theodor Dreyer wahrgenommen und im Drehbuch zu seinem leider nicht mehr realisierten Jesusfilm entsprechend umzusetzen gesucht. In feinem Gespür für die besondere narrative Konfiguration der Gleichniserzählungen wollte er die von ihm aufgegriffenen Beispiele nach dem Modell des "Films im Film" als kleine Kurzspielfilme in die Jesushandlung einlagern. Solche Kurzfilme waren vorgesehen für die Gleichnisse vom "Verlorenen Sohn" (vgl. C.TH.DREYER,

dieser Stimme noch das Motiv des Hinausgehens (Anwerbung von Arbeitern für den Weinberg) eingetragen werden. Der Rest des Geschehens bis einschließlich V15 kann dann vollständig szenisch aufgelöst werden, d.h. die Handlung ist auch ohne eine gleichsam von außerhalb des Bildraums (aus dem "Off") eingesprochene, sie kommentierende Erzählerstimme verständlich.

Die erste Einstellung (E1) zeigt also den Herrn, der "herauskommt"<sup>74</sup>. Wenn Harnisch das später regelmäßig wiederkehrende "ἐξῆλλθεν" abwechselnd mit "ausziehen" (V1.6), "nach draußen gehen" (V3) und "hinausgehen" (V5) übersetzt,<sup>75</sup> verschleift er nicht nur die sich in der Monotonie der Wortwahl artikulierende gewollte Gleichförmigkeit der Bewegung, sondern verdunkelt er auch die räumlichen Koordinaten: Anders als bei "hinaus" und "nach draußen" weist die Beobachtung eines *Herauskommens* nämlich auf einen Beobachterstandpunkt *außerhalb* des Raumes, der verlassen wird. Daß es sich dabei um ein "Haus" handelt, wie die Einheitsübersetzung (=EÜ) konkretisiert, ist nicht explizit gesagt, wohl aber durch das "οἰκοδεσπότη" (Herr des *Hauses*) insinuiert. Jedenfalls ist der Rahmen dieses Bildes des Herauskommens stets eng um die Pforte gelegt, da nirgends ersichtlich wird, wo sich dieses Haus befindet (im Ortskern? am Rand des Weinbergs? ...). Ein enger Bildausschnitt impliziert einen kurzen Abstand zwischen dem als unsichtbarer Beobachter auf dem Schauplatz anwesenden Erzähler und der von ihm ins Auge gefaßten Figur. Diese Nähe reibt sich schließlich auch mit Harnischs "ausziehen", da mit diesem Verb die Vorstellung einer raumgreifenden Bewegung und damit ein weiter, räumlich abgesetzter Blick auf das Geschehen assoziiert ist.

Den Gedanken an einen nahen, den räumlichen Kontext ausgeblendet haltenden Blick auf das Haus, aus dem der Herr herauskommt, bestätigen nun interessanterweise die ersten beiden Bilder der vierteiligen Szenenfolge, in die eine Illustration des Evangelistars Kaiser Heinrichs des Dritten (11. Jhd.) unser Gleichnis auflöst (vgl. Abb.1).<sup>76</sup> Üblicherweise

---

Jesus, New York 1972, 89-96), vom "Unbarmherzigen Gläubiger" (109-113), von den "Zehn Jungfrauen" (159-161) und vom "Barmherzigen Samariter" (172-175). Um dabei zu akzentuieren, daß die Welt der Gleichnisse die Lebenswelt ihres Erzählers und seiner Adressaten aufgreift, sollte beispielsweise einmal der Wechsel von der Jesus- in die Gleichnishandlung schlichtweg so erfolgen, daß das Objektiv durch einen Schwenk von der Jesusgruppe weggeführt wird und ein sich sozusagen 'nebenan' ereignendes Geschehen, dem von Jesus eine gleichnishafte Qualität zugewiesen wird, in den Blick kommt (am Ende der Gleichnishandlung wird dann in umgekehrter Richtung in die Jesushandlung zurückgeschwenkt; vgl. ebd. 172.175).

<sup>74</sup> So auch: Münchner Neues Testament.

<sup>75</sup> W.HARNISCH, Gleichniserzählungen 178.

<sup>76</sup> DAS EVANGELISTAR KAISER HEINRICHS III. [DES DRITTEN]: (Ms. b. 21 der Universitäts-Bibliothek Bremen). Faks.-Ausg. / Hg. u. fachl. Betreuung: G.Knoll., Wiesbaden 1981. - Aus der gleichen Schreibschule stammt die entsprechend ähnliche Darstellung unseres Gleichnisses im CODEX AUREUS EPTERNACENSIS (vgl. Abb.2; entnommen aus: R.KAHSNITZ/U.MENDE/E.RÜCKER, Das Goldene Evangelienbuch von Echternach. Eine Prunkhandschrift des 11. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1982). - Wir wollen uns im folgenden auf den Dialog mit der szenischen Auflöser, die das Heinrichs-Evangelistar bietet, konzentrieren.

se läuft die Lektüre solch erzählender Bilder von links nach rechts.<sup>77</sup> Den linken Rand der beiden ersten Miniaturen nimmt jeweils eine *Teilansicht* eines herrschaftlichen Hauses ein, dessen Lokalisierung, bedingt eben durch den gewählten engen Bildausschnitt, unsicher ist. An der rechten Gebäudeseite öffnet sich ein Tor auf den Handlungsraum, welcher dann den Herrn bei der Anwerbung und Sendung der Arbeiter zeigt. Der Herr weist jeweils nach rechts und dementsprechend sind die Arbeiter in verschiedenen Phasen einer Bewegung in diese Richtung eingefangen.

(Wie hier begreifen wir auch bei unseren späteren Rekursen auf künstlerische Konkretisierungen von Gleichniserzählungen dieselben nicht als bloße "Bebilderungen"<sup>78</sup>, sondern als eine Weise der *Auslegung*, der *Kommentierung* der biblischen Texte. Weil die 'Sehweise' der Künstler nicht konditioniert ist durch Vorstellungen, die sich, oft unabhängig von ihrer Begründung vom Text her, in der Exegese eingeschliffen haben, können die künstlerischen Umsetzungsversuche u.U. den Blick für Konstellationen freimachen, die sonst durch Vormeinungen verdeckt sind.)

## Vers 2

Die Einigung mit den Arbeitern verlangt eine neue Einstellung (E2), ist diese Aktion doch sowohl durch einen Zeitsprung als auch durch einen Ortswechsel vom Blick auf den herauskommenden Herrn abgesetzt. Selbst wenn die Arbeiter vor der Tür gewartet hätten, wäre allein durch die Verbreiterung der Szene um die Figuren der Arbeiter und das Überspringen der Lohnverhandlungen zwecks Konzentration auf den Moment der *Einigung* ein Einstellungswechsel angezeigt. Der Schauplatzwechsel legt sich natürlich auch von V3 her nahe ("auf den *Markt*"), doch sollte bei der Rekonstruktion der Vorstellungsbilder, so es irgend geht, darauf verzichtet werden, auf später Erzähltes auszugreifen. Die Faustregel lautet vielmehr immer: "Was wüßte man bzw. hätte man 'gesehen', würde die Erzählung an der Stelle, an der man eben steht, abbrechen?" Nur unter dieser Vorgabe läßt sich präzise wahrnehmen, wie die Vorstellung des Lesers geführt wird. Da nun nicht zweifelsfrei ausgemacht ist, daß die Anwerbung der ersten Arbeiter ebenfalls schon auf dem Markt stattfindet, ist das "wieder", das die EÜ mit Blick darauf in die Übersetzung von V3 einträgt, problematisch. (Eine erste Gruppe von Arbeitern könnte sich in Erwartung der Beauftragung auch schon in der Nähe des Hauses des Herrn eingefunden haben; diese Arbeiter wären dann insofern die Privilegierten, als sie mit Blick auf allfällige Arbeiten mit einer sicheren Anstellung rechnen können.) In einer Verfilmung bliebe die räumliche Umgebung der ersten Anwerbung dadurch unbestimmt, daß sich die Kamera dicht bei den Verhandelnden postiert. Passend zum matthäischen Text würde

<sup>77</sup> Vgl. M.IMDAHL, Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giotto's, in: R.KOSELLECK/W.D.STEMPEL (Hgg.), Geschichte - Ereignis und Erzählung, München 1973, 155-173, bes. 159. 164ff. (Den Hinweis auf diese Arbeit verdanke ich A.STOCK, Textentfaltungen 121.)

<sup>78</sup> A.STOCK, Textentfaltungen 19.

dann auch die Größe der Arbeitergruppe unkenntlich: denn dazu müßte sie aus größerem Abstand überblickt werden können. In Reaktion auf das Fehlen von Dialogen in der sprachlichen Manifestation dieser die Erzählung eröffnenden Passage müßte sie als stumme, sich rein über Mimik und Gesten mitteilende Szene aufgelöst sein.<sup>79</sup> Die Einigung auf einen Denar könnte dabei etwa durch Vorzeigen der Münze<sup>80</sup> und Gesten der Zustimmung ausgedrückt sein, wie dann die Sendung durch eine entsprechende deiktische Geste des Herrn (vgl. Abb.1/1.u.2. Bild). Wohin die Arbeiter geschickt werden, bräuchte hier noch nicht explizit angegeben zu werden. Für das Verständnis des solchermaßen wortlos vor Augen gestellten Geschehens genügte es, wenn dieses Ziel der Sendung über die direkte Rede in V4 nachgetragen wird. (Sollte in unserer gedachten Verfilmung der stumme Charakter der ersten Ereignisfolge gewahrt werden, könnte der in V2 durch den Erzähler angesprochene und somit in die Vorstellung eingetragene "Weinberg" freilich unschwer durch eine geeignete Kamerabewegung und/oder Weitung des Bildausschnitts, die die Richtung der Sendungs-Geste aufnimmt, angezeigt sein. Damit wäre eine neue Einstellung gegeben, die als fakultative Möglichkeit vermerkt sein soll, abgekürzt E2a.)

### Vers 3

Mit dem Auftakt von V3 wird in eine dritte Einstellung (E3) gewechselt. Hinsichtlich ihrer räumlichen Koordinaten wiederholt sie exakt die erste Einstellung. Sie ist von dieser allein durch den inzwischen verstrichenen Zeitraum von ca. drei Stunden unterschieden. - In einer dem Text eng folgenden Verfilmung könnte(n) dieser (und die folgenden) Wechsel in der Tageszeit evt. auch ohne die Einschaltung eines Erzählerkommentars, allein durch eine geeignete Licht- bzw. Schattenführung in den Bildern angezeigt sein. Das Überspringen größerer Zeitabschnitte zwischen den Anwerbungsaktionen würde in einer filmischen 'Nacherzählung' durch eine Aufblende angezeigt. Von der Äquivalenz in der narrativen Funktion her können wir "Aufblende" auch im Rahmen der analytischen Rekonstruktion des wortsprachlichen Textes als Stichwort zur prägnanten Charakterisierung des entsprechenden zeitlichen Übergangs verwenden.

Unmittelbar an den kurzen Blick auf den herauskommenden Herrn schließt sich - noch in V3 - eine neuerliche Einstellung (E4). Bei dieser springt die Perspektive um: Nachdem zuvor der Träger des Blicks auf das Geschehen nicht eigens markiert und die Perspektive folglich mit der dieses Geschehen beobachtenden Erzählerfigur zu identifizieren war,

<sup>79</sup> Wie so etwas auf spezifisch *filmische* (und nicht etwa pantomimisch-überdeutliche) Weise geht, zeigt sehr eindrucksvoll die 'stumme' und doch so beredete Eröffnungssequenz in Pasolinis Evangelienfilm.

<sup>80</sup> Vgl. die Fokussierung auf *eine* Münze im Schlußbild von Benedetto Antelamis Bearbeitung unseres Gleichnisses am Westportal des Baptisteriums von Parma (Abb.3; entnommen aus: L.V.MATT/K.W.FORSTER, Benedetto Antelami. Der große romanische Bildhauer Italiens, München 1961, Abb.19).

wird das nun folgende Bild als Inhalt eines subjektiven Blicks des Weinbergbesitzers qualifiziert (εἶδεν). Der Rezipient sieht also jetzt gewissermaßen mit den Augen des Herrn eine nicht näher spezifizierte Gruppe von Menschen, die untätig auf dem Marktplatz stehen. Der Bildausschnitt hat sich durch die Einbeziehung des räumlichen Kontextes (ἀγορᾶς) geweitet. Unwillkürlich gewinnt man die Vorstellung, es handle sich um den ersten übergreifenden Blick, den der Herr nach Erreichen des Markts über denselben wirft. Selbst wenn das Haus des Weinbergbesitzers unmittelbar an diesem Platz gelegen wäre, ist allein durch dieses Umspringen der Perspektive ein Einstellungswechsel angezeigt. Dieser Wechsel wird noch markanter, wenn das Haus nicht am Markt liegt, da er sich dann auch mit einem Schauplatzwechsel und einer zeitliche Ellipse verbindet. Da nun der Erzählung fast penetrant daran gelegen ist, zu vermerken, daß sich der Herr zu jeder Anwerbung eigens auf den Weg macht, ist es nicht wahrscheinlich, daß er dann die Arbeiter gewissermaßen vor seiner Haustüre findet. Die Akzentuierung des Moments des Sich-auf-den-Weg-Machens weist auch die (ansonsten durchaus denkbare) Vorstellung ab, der Herr würde sich einfach den Tag über auf dem Marktplatz aufhalten und sich dort vom Verwalter über den Stand der Arbeiten informieren lassen, um dann gegebenenfalls nur die weiteren Anwerbungen selbst vorzunehmen.

#### Vers 4-5a

Nach dem ersten summarischen (subjektiven) Blick auf den Platz überspringt der Erzähler die Bewegung des Herrn auf die Gruppe zu und zeigt ihn in einer neuen Einstellung (E5) sogleich in (verkürzter) Gesprächsdistanz. Um seine Worte mithören zu können, hat sich auch der uns dies mitteilende unsichtbare Beobachter näher an die Gruppe herangegeben.

Über die erste direkte Rede der Erzählung konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf den Sprecher, d.h. er ist in diesem Moment die das Vorstellungsbild dominierende Figur. Durch ein "δεῖ" ist der Wechsel des Bildinhalts, den der folgende knappe Satz thematisiert, deutlich angezeigt, so als ob die Perspektive vom Blick auf den Herrn umspringen würde zum Blick auf die Arbeiter: Das Objektiv des Erzählers verfolgt deren "Weggehen", d.h. er sieht ihnen in einer kurzen Einstellung (E6) nach, wie sie den Bildraum in dieselbe Richtung verlassen wie die Erstangeworbenen.

#### Vers 5b

Durch die Verdoppelung der auf sie verwandten Einstellungen und durch die direkte Rede ist der zweite Anwerbungsgang gegenüber dem ersten deutlich ausgebaut. Ihm folgt nun kontrastiv eine um so gerafftere Thematisierung der dritten und vierten Beauftragung. Diese setzt mit einem "wieder aber ausgegangen" noch etwas behäbig ein - wie zuvor korrespondiert dies einer einleitenden "Aufblende", die das Verstreichen der nächsten drei Stunden anzeigt -, läuft dann aber sehr rasant ab. Trotz der starken Raffung in

der wortsprachlichen Manifestation wird über die Erinnerung an das Vorangegangene für jede der beiden Aktionen ein sie eröffnendes "Herauskommen" evoziert. Die Anwerbungen selbst würden in unserer gedachten Verfilmung am besten in den Koordinaten der ersten Beauftragung inszeniert, war diese doch ebenfalls schon auf eine einzige Einstellung komprimiert. Das in V5b erzählte Geschehen wäre somit szenisch in eine Folge von vier kurzen Einstellungen (E7-10) aufzulösen: in zwei parallele Gänge mit den Paaren 'Herauskommen und Anwerbung'. Wäre nicht die unterschiedliche Tageszeit, die das Ganze einmal in der Glut der Mittagshitze, dann in nachmittäglichem Licht erscheinen läßt, könnten bei einer Verfilmung hier einfach Kopien der ersten beiden Einstellungen einmontiert werden, vielleicht entsprechend verkürzt, um das Moment des Summarischen zu unterstreichen.

Zwischen die dritte und vierte Anwerbung ist diesmal jedenfalls keine "Aufblende" gesetzt; sie sind vielmehr beschleunigend unmittelbar aneinandergeschnitten. Auf diese Dynamisierung der Erzählung reagiert auch das Heinrichs-Evangelistar überraschend sensibel: Das zweite Szenenbild (vgl. Abb.1) zeigt im Rahmen eines *einzig*en Bildkaders *zwei* Aussendungsakte, die unmittelbar, ohne eine Signal szenischer Trennung aufeinander folgen.<sup>81</sup> Zweimal weist der Herr (mit variierender Geste) eine Gruppe von mit Hacken ausgerüsteten Arbeitern nach rechts, in Richtung seines Weinberg, der dann der Schauplatz der nächsten beiden Szenen ist, welche auf der folgenden Buchseite das Geschehen fortsetzen.

Ein weiteres interessantes Moment sei gleich an dieser Stelle angemerkt: Der für die Illustration verantwortliche Künstler verbindet mit der im Evangelientext offengelassenen Tätigkeit im Weinberg eine ganz andere Vorstellung als praktisch die gesamte neuere Auslegung des Gleichnisses. Auf dem dritten Bild sieht er die Tagelöhner mit dem Harken der Erde und dem Beschneiden der Weinstöcke um die überschüssigen, ihre Kraft unnütz aufzehrenden Triebe beschäftigt.<sup>82</sup> Zwar füllt auch der Illustrator die Leerstelle des Textes willkürlich, es ist aber doch bezeichnend, daß sich in seiner Lektüre<sup>83</sup> keine Spur von der heute allenthalben dem Text unterstellten Erntesituation findet, welche dann für die Interpretation oftmals sehr bedeutsam wurde (z.B. dahingehend, daß man meinte, die Arbeiter der 11. Stunde seien, weil die Einbringung der Ernte drängte - etwa aufgrund des ebenfalls interpolierten bevorstehenden Sabbats -, von Haus aus wesentlich

---

<sup>81</sup> Vgl. dagegen die Zwischenschaltung des Hauses als Szenentrenner im 1. Bildfeld des CODEX AUREUS EPTERNACENSIS (Abb.2).

<sup>82</sup> Die Tätigkeit in der - in dieser Szene - fast identischen Darstellung im CODEX AUREUS EPTERNACENSIS (vgl. Abb.2) beschreibt K.KÜNSTLE als "Hacken und Binden der Reben", also etwas anders als wir, aber jedenfalls auch nicht als *Erntearbeit* (Ikonographie der christlichen Kunst, I: Prinzipienlehre - Hilfsmotive - Offenbarungstatsachen, Freiburg i.Br. 1928, 401; Herv. R.Z.).

<sup>83</sup> Nachdem Echternach nahe der Mosel liegt, dürfte der Illustrator von seinem Umfeld her mit dem Weinbau vertraut gewesen sein.

höher entlohnt worden<sup>84</sup>). Wie in diesem Fall kann eine künstlerische Umsetzung, indem sie eine 'abweichende' Konkretisierung einbringt, auf die Offenheit (bzw. eine Leerstelle) der wortsprachlichen Manifestation der Erzählung aufmerksam machen, die womöglich durch habitualisierte Vorstellungen zugeschüttet war.

### Vers 6-7

Eine etwas schnellere Auflöser - sie hat diesmal ja nur einen von drei auf zwei Stunden verkürzten Zeitsprung anzuzeigen - eröffnet den jetzt bereits in spätnachmittäglichen Licht getauchten, ansonsten aber einfach E1.3.7.9 wiederholenden Blick auf den abermals aus dem Haus tretenden Weinbergbesitzer (E11). Erneut ist dem Erzähler an diesem "Herauskommen", das metonymisch den Weg zum Marktplatz anzeigt, gelegen, hätte er doch sonst einfach notieren können: "Um die elfte Stunde fand er ...".

Wie schon die Variante in der Handschriftenüberlieferung anzeigt, welche bereits für V3 statt des "εἶδεν" wie später in V6 ein "εὔρεν" kennt, sind sich die zweite und die fünfte Anwerbungsaktionen in ihrer narrativen Anlage sehr ähnlich. Die Verbindung ist auch unabhängig von dieser Angleichung via Wortwahl evident: Wie zuvor beim "Sehen" des Herrn in V3 springt mit seinem "Finden" in V6 die Perspektive ebenfalls in einen subjektiven Blick des Herrn um, nur daß diesmal anstelle des unmittelbaren Gewährwerdens der Arbeiter bei der Ankunft am Platz (V3) das "finden" eine Suchbewegung des Auges insinuiert. Deren filmisches Äquivalent wäre ein tastender Schwenk über den Platz, der schließlich beim Blick auf die letzte Arbeitergruppe zur Ruhe kommt (E12).

Eine weitere strukturelle Affinität zwischen der zweiten und fünften Anwerbung besteht darin, daß nur sie von direkten Reden begleitet sind. Dies verlebendigt sie nicht nur, sondern nähert ihre Erzählzeit auch kurzzeitig der 'Realzeit' an, insofern ja im Dialog Erzählzeit und erzählte Zeit einander immer nahekommen. Bemerkenswerterweise reagiert darauf auch der griechische Text: mit dem Wechsel ins Präsens (λέγει). Nachdem der Erzähler einen solchen Wechsel nicht schon in V3, sondern erst jetzt in V6 vornimmt, wird diese letzte Anwerbung von ihm auch über die Organisation der Sprachebene akzentuiert. Denn mit dem Wechsel in das Präsens soll ja in Erzähltexten zugleich die Involvierung des Lesers in das Geschehen verstärkt werden.

Wie beim Übergang von V3 auf V4 wird erneut der Weg zu den Arbeitern übersprungen und sogleich mit "καὶ" auf die nächste Einstellung geschnitten,<sup>85</sup> welche dann aus kürzerer Distanz den nun folgenden Gesprächsgang einfängt (E13). Filmisch könnte man sich den dreigliedrigen Gesprächsgang auch nach dem sog. Schuß-Gegenschuß-Verfahren aufgelöst denken, also dergestalt, daß nach einer exponierenden Einstellung, die zunächst die Gesprächsteilnehmer im Überblick identifiziert, die Sprecher einzeln, und zwar jeweils aus der Warte ihres aktuellen Adressaten, in den Blick genommen werden (zu der

<sup>84</sup> Vgl. bes. J.D.M.DERRETT, *Workers in the Vineyard*.

<sup>85</sup> Zu "καὶ" als Gliederungs- bzw. "Schnitt"-Signal vgl. Vf., *Montage* 571-575.

dann exponierenden E13 kämen dann noch E13a und E13b hinzu). Für solche Perspektivenwechsel fehlen hier aber entsprechende Signale in der sprachlichen Manifestation, vorab das dazu besonders geeignete adversative "δὲ"<sup>86</sup>.

Im Unterschied zur zweiten Anwerbungsszene, die durch einen eigenen Blick auf die weggehenden Arbeiter abgerundet wurde (E6), unterbleibt ein solcher bei der ihr ansonsten strukturell korrespondierenden fünften Aktion. Letztere bricht vielmehr einfach mit der Aufforderung der Arbeiter durch den Herrn ab. Durch diese Leerstelle, die über die Zuordnung der zweiten und letzten Anwerbung markiert ist, wird ein kleines Spannungsmoment aufgebaut: Jemand, der die Geschichte das erste Mal hört, wird sich hier mit Recht fragen (bzw. vom innehaltenden Erzähler explizit gefragt werden<sup>87</sup>) können, ob die bislang Arbeitslosen dieser für sie sicher etwas kuriosen Aufforderung überhaupt noch nachkommen werden. Sie werden ja nicht für irgendeinen schnell zu erledigenden Handlangerdienst (etwa auf dem Markt selbst) angeworben, sondern sollen wegen einer Stunde Arbeit erst noch eigens hinaus auf den Weinberg gehen. Recht besehen löst sich diese Unsicherheit über ihre Reaktion erst mit dem in V9 geschilderten Vorgang.

### Vers 8

Die Zeit, die zwischen V7 und V8 übersprungen sein soll, hat sich gegenüber dem Zeitraum vor der letzten Anwerbungsaktion (zwischen E10 und E11) halbiert. Übersetzt in unsere Verfilmung hieße dies: In der bislang schnellsten Aufblende ersteht eine in abendliches Licht getauchte Einstellung (E14), die den Herrn mit dem Verwalter zeigt. Um dessen Status oder Funktion zu klären, bedürfte es keines Kommentars aus dem "Off". Der Verwalter könnte einmal durch entsprechende Kleidung oder Insignien von den Arbeitern abgehoben sein; was es mit ihm auf sich hat, würde aber auch allein durch die folgende Rede des Herrn hinreichend geklärt. Die Figuren treten hier im übrigen nicht erst auf die Bühne des Geschehens (es ist also keine Rede von ihrem "Kommen" etc.), sondern sind einfach da, als auf diese Einstellung geschnitten wird. Der Erzähler hat hierbei sein Objektiv so nahe bei ihnen postiert, daß ihre räumliche Umgebung ausgeblendet bleibt. Denn wo sich die Beauftragung des Verwalters ereignet, ist aus der wortsprachlichen Manifestation nicht ersichtlich. Das "rufe die Arbeiter" signalisiert zwar eine aktuell bestehende räumliche Distanz zwischen Herr und Verwalter einerseits und den zu diesem Zeitpunkt (eben bis zum "Ruf") noch im Weinberg tätigen Arbeitern andererseits, dies läßt aber verschiedene Lokalisierungen der Besprechung von Herr und Verwalter zu. Auf diese Unbestimmtheit des Textes weist auch ein Vergleich verschiedener Adaptionen des Gleichnisses in der bildenden Kunst: Entgegen der Vorstellung, die

---

<sup>86</sup> Vgl. ebd. 575.

<sup>87</sup> Zur bibeldidaktischen Bedeutung eines solchen Verfahrens vgl. D.DORMEYER, Religiöse Erfahrung und Bibel. Problematik und Möglichkeiten des Einsatzes der Bibel im Religionsunterricht, Düsseldorf 1975, 107-110.

Auszahlung würde draußen beim Weinberg stattfinden (so das Heinrichs-Evangelistar; Abb.1), verlegt sie der Codex Aureus Epternacensis zurück an den Ort der Anwerbung (Abb.2) und Rembrandt sogar ins *Innere* eines Gebäudes, näherhin in das Kontor des Herrn<sup>88</sup>. Gleich wo man nun die Auszahlung lokalisiert: immer wird jedenfalls deren Ort mit dem der Anweisung dazu identisch zu denken sein. Diese Identität der Schauplätze ist durch das "rufe" und dann im folgenden Vers das "kommen" unmißverständlich angezeigt. - In handlungspragmatischer Perspektive wird man sich für den biblischen Text die Auszahlung allerdings doch eher im Freien und zwar am Rande der Arbeitsstätte lokalisiert vorzustellen haben. Dies legt sich nicht nur wegen der (allein durch die Folge der *fünf* Anwerbungen angezeigten) großen Zahl der Arbeiter, sondern auch aus praktischen Gründen nahe. Warum sollte der als "gütig" qualifizierte Herr die, wie man heute sagen würde, 'arbeitsgebundene' Zeit über Gebühr verlängern, indem er die Arbeiter zu einem entfernteren Entlohnungsort bestellt? Bei einer Auszahlung unmittelbar am Ende der Arbeit und an der Arbeitsstätte können die Tagelöhner dann ihrer Wege gehen, ohne daß sie noch den Umweg über die Zahlstätte machen müßten.

Im Gefälle dieser Überlegung wird freilich auch die (erzähl-)logische Spannung ersichtlich, daß die Ganztagsarbeiter nicht schon deshalb murren, weil sie als Die Ersteingestellten nicht auch als erste entlohnt, sondern obendrein als letzte in die von ihnen doch am meisten verdiente Abendruhe entlassen werden. Um der Schlußkonstellation willen nimmt der Erzähler diese Spannung ebenso in Kauf wie das sperrige Moment, daß die Ganztagsarbeiter am Ende der Zahlungskette ja auch Zeuge der Entlohnung der Arbeiter der dritten bis neunten Stunde geworden sein müssen. Wenn diese, wie man allenthalben unbesehen annimmt, ebenfalls mit einem Denar entlohnt wurden, müßte dies dann nicht die in V10 noch optimistisch artikulierte Erwartung der Ganztagsarbeiter schon schwer gedämpft haben? (Oder entstand vielleicht diese Erwartung einer besseren Entlohnung erst dadurch, daß die Arbeiter der mittleren Stunden in verschiedenen Stufen *mehr* als einen Denar erhielten, da mit ihnen ja im Unterschied zu den Ganztagsarbeitern keine konkrete Abmachung hinsichtlich der Lohnhöhe getroffen, sondern nur eine "gerechte", d.h. der erbrachten Leistung proportionale Entlohnung in Aussicht gestellt worden war? Das würde natürlich die Schlußwendung noch provokativer machen! Auffälligerweise protestieren die mittleren Arbeitergruppen nicht über ihren Lohn, und sie solidarisieren sich auch nicht mit den Ganztagsarbeitern, wie dies eigentlich zu erwarten wäre.<sup>89</sup> Stattdessen werden sie als 'problemlose' Gruppen einfach übergangen) - Selbst wenn der Text solche Überlegungen zuläßt, bleibt freilich jeder Antwortversuch spekulativ. Das gilt auch für die Frage, weshalb die Arbeiter der 11.Stunde nach ihrer Bezahlung noch

<sup>88</sup> Vgl. die Abb. in: R.HAMANN, Rembrandt, Potsdam 1948, 264.

<sup>89</sup> Um eine solche Solidarisierungsaktion ergänzt z.B. Rüdiger Grafs aktualisierende Verfilmung unseres Gleichnisses den biblischen Text ("Die Vereinbarung", Kurzspielfilm, FWU-Film, BRD 1982).

anwesend sind, wie dies das zweimalige "diese(m)" (οἱ τοῖσι/τούτω τῷ V12.14), mit dem auf sie (bzw. einen von ihnen) gedeutet wird, voraussetzt. Und wenn schon sie sich nicht unmittelbar nach der Entlohnung auf den Nachhauseweg begeben haben, dann sind auch die Arbeiter der dritten bis neunten Stunde noch anwesend zu denken. Hatten sie allesamt Angst, die Ganztagsarbeiter durch ihren Weggang noch mehr zu provozieren, nachdem sie ihnen bereits durch die Reihenfolge der Lohnauszahlung in empörender Weise vorgezogen worden waren?

Wenn der Erzähler auf Fragen wie diese keine Antwort gibt und diese Spannungen, an denen sich die 'natürliche' Logik reibt, einfach stehenläßt, wird wieder einmal deutlich, daß die Gleichniserzählung weniger als ein dem Modus des Realistischen verpflichteter Text denn als eine *Versuchsordnung* zu lesen ist, die ihr Material zwar aus der Wirklichkeit, aus der Welt des Alltäglichen nimmt, dieses Material aber um der Profilierung des Moments der "Extravaganz" (Paul Ricoeur) willen ohne sklavische Treue gegenüber herkömmlichen Plausibilitätsstrukturen arrangiert.

### Vers 9

Die Zeit, die für das Rufen und Kommen der Tagelöhner erforderlich ist, wird übersprungen und unmittelbar auf eine Einstellung geschnitten, die als stumme Szene die Bezahlung der Arbeiter der elften Stunde zeigt (E15). In unserem gedachten Film müßten diese, sollte auf einen erläuternden Kommentar aus dem Off verzichtet werden, durch äußerliche Merkmale als die "Letzten" identifizierbar sein. Zumal in der folgenden harten Kontrastierung mit den Ganztagsarbeitern dürfte dies nicht schwierig sein: die Kürzestzeitarbeiter, die den ganzen Tag über niemand für irgendeine Arbeit haben brauchen können, werden die (nicht nur für die Weinbergarbeit) schlechtesten, eben weil die ältesten Arbeitskräfte sein,<sup>90</sup> kontrastiv zu den Jüngsten und Kräftigsten, die gleich am Morgen eingestellt wurden. Damit wie zuvor in der Vereinbarungsaktion von V2 die Höhe des Lohns auch jetzt 'ohne Worte' kenntlich wird, muß das Kamera-Auge des

---

<sup>90</sup> Die Umsetzung des Gleichnisses in einem Zeichentrickfilm aus Brasilien, aus einem Land also, das von den Arbeitssitten her in manchem den biblischen Verhältnissen noch recht nahe sein dürfte (Tagelöhner etc.), identifiziert die Arbeiter der letzten Stunde mit den Alten, hier verdichtet auf eine Figur ("Die Letzten werden die Ersten sein". Animationsfilm, Regie: O.Koxne, Katholisches Filmwerk, Brasilien 1990). - Im Rahmen seiner allegorischen Ausdeutung des Gleichnisses begreift auch Antelamis Reliefzyklus die einzelnen Anwerbungen im Gefälle von Jugend zum Alter; vgl. die Abbildungen und Erläuterungen: G. DE FRANCOVICH, Benedetto Antelami. Architetto e scultore e l'arte del sue tempo, 2 Bde, Mailand/ Florenz 1952 (Bd.1: 170; Bd.2: Abb.248.250). - Ein Zeitprofil bringt auch der CODEX AUREUS EPTERNACENSIS in die verschiedenen Anwerbungen, indem er die einzelnen Arbeitergruppen allegorisch als Repräsentanten verschiedener Zeitalter deutet (vgl. die Beschreibung: P.METZ, Das Goldene Evangelienbuch von Echternach im Germanischen National-Museum zu Nürnberg, München 1956, 63).

Erzählers so nahe heranrücken, daß wenigstens jener halbtotale<sup>91</sup> Bildausschnitt erreicht wird, wie ihn Antelami (Abb.3) gewählt hat.

Oben wurde bereits darauf hingewiesen, daß der Herr bei der Auszahlung anwesend zu denken ist. Selbst wenn er nicht ausdrücklich in das Vorstellungsbild, das sich mit dieser Handlung verbindet, eingetragen wird, ist das noch lange kein Grund, ihn gleich ganz vom Schauplatz zu verbannen (wie dies z.B. Joachim Jeremias tut, und was ihn dann nötigt, die Ganztagsarbeiter eine Art Demonstrationzug zum Haus des Weinbergbesitzers inszenieren zu lassen<sup>92</sup>). Gleichwohl schafft die Einfügung der Figur des Verwalters aber eine gewisse räumliche Distanz zwischen dem Herrn und den Arbeitern,<sup>93</sup> welche später das Moment des Aufbegehrens akzentuiert. - Daran dachte bereits der Illustrator des Heinrichs-Evangelistars: Sieht man wie der mittelalterliche Künstler (vgl. Abb.1/4.Bild) den Verwalter zwischen die - bis auf einen (dazu unten!) - rechts postierten Arbeiter und den am linken Bildrand stehenden Herrn gestellt, dann läßt sich die Ausblendung des Weinbergbesitzers in V9 von der szenische Organisation her ganz einfach so erklären, daß der Erzähler sein Objektiv anfangs auf die rechte Hälfte der szenischen Anordnung ausrichtet, wodurch der Herr zwar momentan aus dem Bild, nicht aber vom Schauplatz überhaupt verschwunden ist. (Auch wenn die im Evangelistar festgehaltene Szene die Auszahlung der Ganztagsarbeiter thematisiert, ist sie doch hinsichtlich der räumlichen Konfiguration der Figuren der ersten Auszahlung isomorph zu denken.)

### Vers 10

Mit einem Schnitt (καὶ), der den zur Auszahlung der Arbeiter der dritten mit neunten Stunde nötigen Zeitraum überspringt, wechselt der Erzähler am Auftakt von V10 zu einem Blick auf die herantretenden Ganztagsarbeiter (E16), die sich, während sie vortreten, über ihre Lohnerwartung austauschen. Unwillkürlich evoziert die szenische Konstellation dabei die Vorstellung, daß sie dies tun, indem sie einander zuraunen. Das "meinten" (ἐνόμισαν) läßt jedenfalls nicht daran denken, daß sie diese ihre vermeintlich sichere Erwartung lautstark gegenüber dem Arbeitgeber artikulieren. Das wäre in diesem Moment aus ihrer Perspektive nicht nur überflüssig, sondern könnte sich vielleicht sogar als kontraproduktiv erweisen. Um zu beobachten, wie sie sich leise untereinander über ihre Erwartungen austauschen, ist der Erzähler also recht nahe an sie herangetreten. (Was sie erwarten, könnte dabei auch ohne Worte, allein aus Mimik und Gesten deutlich werden.) Daran setzt er einen Blick (E17), der sich ganz auf die Geldauszahlung und den jeweils einen Denar konzentriert; er schwenkt gewissermaßen von den Gesichtern der Arbeiter auf die Hände, in die nacheinander eine Münze gelegt wird.

<sup>91</sup> Zur Definition der Einstellungsgrößen vgl. Vf., Montage 97f.

<sup>92</sup> J.JEREMIAS, Die Gleichnisse Jesu. Kurzausgabe, Göttingen, 9.Aufl. 1984, 93.

<sup>93</sup> Mit CH.DIETZFELBINGER, Jesuswort 130.

## Vers 11-12

Indem die sprachliche Manifestation den Vorgang dieser letzten Auszahlung (wie auch den der ersten) rafft, wird er auch in der Vorstellung gekürzt, d.h. er "rollt" vor dem inneren Auge des Lesers/Hörers sicher nicht in voller Länge ab.<sup>94</sup> Wenn der Erzähler die Arbeiter deshalb mit der nächsten Einstellung am Ende der Auszahlung als Gruppe mit dem "Gezahlten in der Hand"<sup>95</sup> präsentiert, hat er erneut etwas Zeit übersprungen. Mit der schon dadurch abgesetzten neuen Einstellung (E18) ändern sich aber auch die räumlichen Koordinaten nachhaltig. Nach der Fokussierung auf die Hände, zwischen denen das Geld wechselt, weitet sich jetzt der Szenenausschnitt noch über die mit der ersten Auszahlung verbundene Einstellungsgröße. Denn im Vorwurf der Ganztagsarbeiter, den diese in direkter Rede an den Weinbergbesitzer ("du") adressieren, kommt jetzt erstmals in den Blick, daß der Herr ebenfalls bei der Auszahlung zugegen ist, nur eben bislang außerhalb des Bildfeldes plazierte war. Nachdem von einem Abgang des Verwalters nichts berichtet ist, kann dieser durchaus weiterhin anwesend sein: wie zuvor sein Herr ist jetzt allerdings er zur passiven Figur geworden, deren Gegenwart nicht mehr spürbar ist.

Die räumliche Verteilung kann man sich so vorstellen, wie sie im Schlußbild des Heinrichs-Evangelistars (Abb.1/4.Bild) arrangiert ist. Um ihrer Empörung Ausdruck zu verleihen, brauchen die Ganztagsarbeiter nicht erst "am Verwalter vorbei" zum Herrn "vordringen";<sup>96</sup> dazu genügt vielmehr schon, daß sie ihre Stimme erheben. Und hierfür haben sie ja nun auch Grund genug. Durch die ersten Worte ihrer - auf mehrere Sprecher verteilten (λέγοντες)<sup>97</sup> - Klage, mit dem Hinweis also auf "diese, die Letzten" als den lebenden Beweis für das vermeintliche Unrecht werden schließlich auch noch die Kürzestzeitarbeiter in das Vorstellungsbild eingetragen. Nach dem dichten Blick auf die letzte der Auszahlungshandlungen hat sich der Bildausschnitt damit schlagartig in Richtung einer Totale geöffnet.

## Vers 13-15

Mit der Antwort des Herrn verengt sich der Bildausschnitt aber sogleich wieder nachhaltig: aus dem großen Figurenaufgebot werden zwei Figuren, der Herr und einer der Ganztagsarbeiter, herausgegriffen (E19). Dabei ist es naheliegend, daß sich der Herr stellvertretend an einen in seiner Nähe stehenden Arbeiter wendet, damit sichergestellt ist, wer Adressat seiner schillernden Anrede mit "Freund" ist. Eine schöne szenische Lösung bietet wieder das Schlußbild des Heinrichs-Evangelistars (Abb.1). Anders als im Echter-

<sup>94</sup> Siehe die unter 3.1 zitierte Äußerung von W.HARNISCH (vgl. o. Anm.56)

<sup>95</sup> So W.HARNISCH in seiner hier plastischen, auf Walter Jens' Übertragung aufbauenden Übersetzung (Gleichniserzählungen 178).

<sup>96</sup> Mit dieser szenischen Vorstellung konkretisiert CH.DIETZFELBINGER den sprachlich manifestierten Text (Jesuswort 130).

<sup>97</sup> Gut denkbar wäre, daß ein erster Klageführer auf die Gleichstellung abhebt und ihm dann ein oder zwei andere mit den Hinweisen auf die Last des Tages und die Hitze argumentativ beispringen.

nacher Evangelienbuch (Abb.2) läßt der Illustrator *einen* der Arbeiter *zwischen* dem Verwalter und dem Herrn postiert sein. Bewegt man die Figuren gemäß der Logik der Erzählung weiter, um sie - ausgehend von den ihnen in der Miniatur zuletzt zugewiesenen Positionen - ein gedachtes Bild konfigurieren zu lassen, das nach der Schlußszene des Evangelistars (Auszahlung) nun noch die Phase der Empörung und der Gegenrede thematisieren soll, dann wird es sinnfällig, daß der Weinbergbesitzer stellvertretend den ihm am nächsten plazierten *einen* Arbeiter<sup>98</sup> anspricht. Mit Blick auf die Konzentration der Rezipienten auf den Herrn und den (mutmaßlichen) Wortführer der Ganztagsarbeiter müßten diese beiden Figuren in unserer gedachten Verfilmung durch eine Verengung der Einstellungsgröße aus dem räumlichen Kontinuum herausisoliert werden. Nachdem der Arbeitgeber mit dem Hinweis "*diesem*, dem Letzten" lediglich den Hinweis der Klageführenden aufnimmt und nicht als erster auf die Gruppe der Kürzestzeitarbeiter zeigt, muß der von ihm mit diesen Worten bedeutete einzelne Arbeiter der 11.Stunde<sup>99</sup> nicht mit im Bildraum anwesend sein. Eine Geste, die in Richtung seiner (aus E18 bekannten) Position geführt ist, genügt, seine sichtbare Gegenwart zu ersetzen.

Die lange, monologische Schlußreplik des Herrn könnte im Rahmen einer einzigen Einstellung thematisiert sein. Beachtet man aber die Redeführung und den Umstand, daß sich im Zuge der Öffnung zum Schluß hin in diesem *einen*, stellvertretend herausgegriffenen Ganztagsarbeiter etliche der Rezipienten<sup>100</sup> des Gleichnisses wiedererkennen sollen, dann wird deutlich, daß der Sprecher hier gewissermaßen aus der erzählten Welt aufblickt und sich direkter an das Publikum wendet, so wie im Kino, wenn eine Figur in Großaufnahme in die Kamera spricht. Mit der Wendung ins Grundsätzliche, die in V15 anhebt, sollte man deshalb eine neue, die letzte<sup>101</sup> Einstellung (E20) einsetzen sehen, die

---

<sup>98</sup> Daß es im Bild ausgerechnet nur ein einziger Arbeiter ist, der unmittelbar beim Herrn (zwischen diesem und dem Verwalter) postiert ist, dürfte ein Indiz dafür sein, daß der Illustrator eine Bewegung, wie ich sie skizziert habe, im Sinn hatte.

<sup>99</sup> Wie so viele der Feinheiten des Textes ist natürlich auch der Wechsel vom Plural zum Singular, vom 'Kollektiv' zum 'Einzelnen', von theologischer Relevanz: Mit diesem Wechsel macht der "Herr" darauf aufmerksam, daß auf den *einzelnen* Menschen, und nicht auf die Gruppe, der er unter soziologischer Perspektive angehört, gesehen werden soll.- Auch die Ganztagsarbeiter werden von ihm entsprechend individualisiert ("Freund").

<sup>100</sup> In den vielen Arbeiten, die der von J.JEREMIAS propagierten Ansicht gefolgt sind, daß sich das Gleichnis an in den Ganztagsarbeitern repräsentierte "Gegner" Jesu (Gleichnisse Jesu 26) wende, wird immer wieder übersehen, daß sich sicher nicht wenige der Jesus zugeweihten Hörer ebenfalls mit diesen Arbeitern der ersten Stunde identifiziert haben dürften. Denn auch die Ganztagsarbeiter rechnen ja zu jenen Armen, an den Rand Gedrängten, an die sich Jesus mit seiner Botschaft zuvorderst wandte. Zwar verfügen sie gewissermaßen über den 'Reichtum' ihrer auf dem Markt gut verkäuflichen Arbeitskraft, gehören aber deshalb immer noch zur ausgebeuteten Schicht der Tagelöhner.

<sup>101</sup> Nachdem in V15b wieder das Gegenüber des Angeredeten - "dein Auge" - thematisiert ist, könnte man (fakultativ) die Erzählung am Ende nochmals in eine neue Einstellung wechseln sehen, welche - größenmäßig zwischen E19 und E20 - die Gesichter der beiden Figuren erfaßt. Einen Filmregisseur würde vermutlich auch das schöne Bild des "bösen Auges" zur Einschaltung

sich - im eben beschriebenen Sinn - ganz auf den sprechenden Herrn konzentriert und so seiner Rede am Ende auch für die Adressaten der Erzählung besondere Relevanz und Eindringlichkeit verleiht.

### 3.3 Die narrative Organisation der Erzählung

Wie sich unsere Gleichniserzählung aus den erhobenen Perspektivensegmenten formiert, soll eine die Feinanalyse zusammenfassende Übersicht verdeutlichen. Neben den zur Orientierung hilfreichen Stichworten zur Handlungsführung können in diese Übersicht nur jene Momente aufgenommen werden, die die Organisation des Textes am deutlichsten hervortreten lassen: die makrosyntaktischen Gliederungssignale im Zeitgerüst und in der Schauplatzfolge sowie die Verteilung des Dialogs. In die Übersicht eingetragen wird ferner noch die syntagmatische Gliederung des Textes in fünf Sequenzen (s.u.), die aufgrund der eben genannten Signale unmittelbar sinnfällig wird.

(siehe nächste Seite)

Nachdem eine "Szene" raum-zeitliche Kontinuität verlangt,<sup>102</sup> handelt es sich bei den fünf, durch das Zeitgerüst deutlich voneinander abgehobenen Makro-Segmenten der Erzählung durchweg um "Sequenzen", um solche Segmente also, deren interne Konfiguration durch räumliche und/oder zeitliche Diskontinuitäten gekennzeichnet ist, deren Komponenten aber gleichwohl (auf die eine oder andere Weise) zu einer Sub-Einheit der Narration verbunden sind. In den Sequenzen I-IV ist diese Verbindung der sie formierenden Einstellungen jeweils durch die Handlung der Beauftragung hergestellt, in der fünften Sequenz dann v.a. durch das Auszahlungsgeschehen, also stets *inhaltlich-thematisch* bestimmt. Im letzten Fall wird die Verbindung zusätzlich durch die Homogenität des Schauplatzes unterstrichen.

In der fünften, in der wortsprachlichen Manifestation gleichzeitig ausgedehntesten Sequenz verlangsamt sich die Erzählzeit zum Ende hin zusehends: Nach anfänglich starker Raffung (Ellipsen: Herbeirufen der Arbeiter; Auszahlung der 2.-4. Gruppe) tendiert das Geschehen in der abschließenden und längsten Dialogpassage der Erzählung am stärksten innerhalb des gesamten Textes zur Szene. Ein strukturell vergleichbarer, nur weniger ausgeprägter Wechsel von anfänglicher Raffung hin zum Szenischen charakterisiert auch den zweiten und den fünften Anwerbungsgang (II: E3-6; IV: E11-13).

---

einer zusätzlichen Einstellung bewegen, die, unmittelbar bevor die Rede auf dieses "Auge" kommt, einen entsprechend finsternen Blick des exemplarischen Ganztagsarbeiter einfängt.

<sup>102</sup> Zur Definition und Benennung der Segmente vgl. die Diskussion in: Vf., Montage 495-505 (bes. auch die Übersicht: 504 Abb.25).

## Zusammenfassende Übersicht

Vers	Einstellung	Schauplatz	Handlung	Dialog	Bemerkung	Sequenz
1b	E 1	Haus	Herr kommt heraus			I
2	E 2	(Markt)	1. Beauftragung		Ort nur rekonstruiert	
----- 3 Stunden						
3a	E 3	Haus	Herr kommt heraus			
3b-5a	E 4	Markt	Herr "sieht" Arbeiter		subj. Blick	
	E 5	- " -	Beauftragung der 2. Arbeitergruppe	<i>Monolog</i>		II
	E 6	- " -	Die weggehenden Arbeiter			
----- 3 Stunden						
5b	E 7	Haus	Herr kommt heraus			
	E 8	Markt	3. Beauftragung			III
	E 9	Haus	Herr kommt heraus			
	E 10	Markt	4. Beauftragung			
----- 2 Stunden						
6a	E 11	Haus	Herr kommt heraus			
6b-7	E 12	Markt	Herr "findet" Arbeiter		subj. Blick	
	E 13	- " -	Beauftragung der 5. Arbeitergruppe	<i>Dialog:</i> - Herr - Arbeiter - Herr		IV
----- 1 Stunde						
8-15	E 14	Weinberg	Auftrag an Verwalter	<i>Monolog</i>		
	E 15	- " -	Bezahlung der Arbeiter der 11. Stunde			
	E 16	- " -	Lohnerwartung der Ganztagsarbeiter			
	E 17	- " -	Auszahlung der Ganztagsarbeiter			V
	E 18	- " -	Vorwurf an den Herrn			
	E 19	- " -	Herr und ein Arbeiter	<i>Dialog</i>		
	E 20	- " -	Schlußreplik des Herrn	(=> Monolog)		

Diese beiden Sequenzen II und IV sind zudem durch die Korrespondenz des "Sehens" und "Findens" strukturell aufeinander bezogen. Als zwei sich ins Szenische öffnende Segmente umrahmen die Sequenzen II und IV somit die Sequenz III, die ihnen als geraffte Folge von zwei Anwerbungsakten am stärksten kontrastiert. Von daher, und auch als mittlere von fünf Sequenzen ist diese dritte Sequenz als Achse des Gesamttextes bestimmt: Ihr unscheinbarer Charakter steht dem nicht entgegen. Im Gegenteil: anders als in einer konzentrischen Struktur, wo das Achsenelement auch die semantische Mitte markiert, fungiert es im Rahmen einer auf den Schluß hin ausgerichteten Erzählstrategie, wie sie unser Gleichnis charakterisiert, als Drehpunkt der narrativen Organisation, verstanden als ein Element, welches strukturiert, ohne daß auf ihm selbst ein inhaltlicher Akzent liegt (ein solcher Akzent würde die dezidiert funktionale Qualität dieses Elements nur verschleifen).

Die Orientierung auf den Schluß, das sog. "Achtergewicht" (Axel Olrik), wird in unserer Analyse besonders deutlich. Über die Profilierung des "Achtergewichts" läßt sich zugleich die erzählerische Strategie des Textes kenntlich machen.

Für den ausgeprägten Zug der Erzählung zum letzten Gesprächsgang hin sind folgende Momente verantwortlich:

- Daß die strukturelle Achse bereits im fünften der fünfzehn Verse liegt, akzentuiert die 'Hecklastigkeit' der Erzählung nachhaltig.
- Die Folge der Sequenzen ist zum Ende hin stark dynamisiert, wobei das anfängliche Drei-Stunden-Schema mit der Raffung in Sequenz III gestört und dann in den ihr nachfolgenden Sequenzen zugunsten einer kontinuierlichen Beschleunigung aufgegeben wird. Dieser ihr Status im Zeitgerüst unterstreicht nochmals die Achsenqualität der dritten Sequenz.
- Im Gegenzug zu dieser zeitlichen Beschleunigung auf der Ebene der Montage der Sequenzen *verlangsamt* sich zum Ende hin (*nach* der Achse) die Erzählzeit *innerhalb* der Sequenzen kontinuierlich, indem sie sich in zunehmend längeren Dialogpassagen der erzählten Zeit annähert. Diese raffinierte Gegenläufigkeit von Beschleunigung und Verlangsamung kulminiert dann in der fünften Sequenz.
- Auffällig ist auch die regelmäßige Ausweitung des Dialogs: Nimmt man das in seiner inhaltlichen Wertigkeit deutlich herabgesetzte Gelenksegment heraus, dann steigert sich der Anteil der direkten Reden kontinuierlich von einer Nullstufe (I), über einen ersten Gesprächsgang mit einem Sprecher (II), einen zweiten mit Wechselrede zwischen zwei Kommunikationspartnern (IV: die Arbeitergruppe verstanden als ein Teilnehmer) hin zu einer Folge von zwei Redegängen mit wechselnden Partnern (V: Verwalter, Arbeiter). In jeder Sequenz mit direkter Rede hat der Herr dabei das erste und (gegebenenfalls) auch das letzte Wort, was seine Rolle als Handlungssouverän unterstreicht.

- Die Schlußsequenz gewinnt ferner dadurch Gewicht, daß sie sämtliche Figuren auf den Ort der Handlung zusammenführt. (Wie gesagt: wenn schon die Kürzestzeitarbeiter bis zum Schluß anwesend sind, wird dies auch für die mittleren Gruppen gelten.)

- Während die Sequenzen I-IV im Rekurs auf das "Herauskommen" jeweils einen kleinen szenischen Auftakt zugewiesen bekommen, bevor der "Markt" als der Ort des eigentlich relevanten Geschehens betreten wird, setzt die abschließende Sequenz unmittelbar auf dem Schauplatz der Handlung ein und bringt statt der vorherigen Auftakt-Notizen eine eigene kleine Szene mit Dialog (Herr-Verwalter). Indem sie sich formiert aus einer Eröffnungsszene und einer Sub-Sequenz (Auszahlung), welche ihrerseits zum Ende hin wieder ins Szenische schwenkt, gewinnt die Schlußsequenz eine sie auszeichnende Zweigliedrigkeit.

Daß sich etliche Merkmale der narrativen Organisation des Gleichnisses unter dem Titel "Achtergewicht" versammeln lassen, bedeutet nun keineswegs, daß unsere Analyse überhaupt die klassischen Regeln der Volkspoesie bestätigen würde. In einigen Aspekten werden diese 'Gesetze' von unserer Erzählung ignoriert bzw. man müßte die Organisation des Textes künstlich simplifizieren, damit sie ihnen gehorcht. Solche Verfahren einer vergrößernden Beschreibung, wie man ihnen im Umkreis des Dramen-Modells allerdings auf Schritt und Tritt begegnet, sind auch deshalb fragwürdig, als wir ja gerade bei den ntl. Gleichnissen mit Jesus selbst als einer 'originellen' Erzählerpersönlichkeit rechnen dürfen<sup>103</sup> und nicht von einer anonymen, ins Kollektive tendierenden Verfasser-schaft wie bei der Volkspoesie ausgehen sollten.

Neben dem "Achtergewicht" teilt unser Gleichnis mit den "einfachen Formen" (André Jolles) der Volkspoesie v.a. noch das Moment der Einsträngigkeit. Dagegen wird das Gesetz der szenischen Zweifalt durch die Akkumulation des Figuren-Bestands in der Schlußsequenz zumindest aufgeweicht und das der Dreifalt durch mehrere Momente durchkreuzt: Wer die Dreifalt über die Hauptakteure - Herr, Ganztagsarbeiter, Kürzestzeitarbeiter - zu begründen versucht, kommt damit in Schwierigkeiten, daß die Arbeiter der 11. Stunde ebenso nur als Statist präsent sind wie der Verwalter und die Arbeiter der dritten Stunde. Sie alle werden zwar Adressaten direkter Reden, sind aber selbst - anders

---

<sup>103</sup> Diese Originalität gilt es trotz aller neueren Untersuchungen zu den Querverbindungen zur rabbinischen Gleichnisliteratur festzuhalten (vgl. o. Anm.8). Unbeschadet einer Reihe struktureller Affinitäten ist m.E. die überlegene literarische Gestaltung der Gleichniserzählungen Jesu - und mit ihr auch deren weit größeres Bedeutungspotential - nicht wegzudiskutieren. (U.a. auch gegen einen dahingehenden Deprofilierungsversuch, wie ihn unlängst für unseren Text C.HESZER vorgelegt hat: Lohnmetaphorik und Arbeitswelt in Mt 20,1-16. Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg im Rahmen der rabbinischen Lohngleichnisse [Novum Testamentum et Orbis Antiquus 15], Freiburg i.Ue./Göttingen 1990). An der herausragenden Qualität von Jesu Gleichnissen festzuhalten, hat nichts mit einer irgendwie gearteten Abwertung des jüdischen Denkens zu tun. Weshalb sollte nicht auch jemand, der Jesus als jüdischen Propheten sieht, das Meisterhafte seiner Gleichnisrede anerkennen können.

als die protestierenden Ganztagsarbeiter - zu 'Sprachlosigkeit' verurteilt und an keiner Stelle von sich aus aktiv. Gegen die Dreizahl sprechen ferner die fünf bzw. (aufgrund der Zusammenfassung in V5) vier Anwerbungsakte sowie - von der narrativen Organisation her - die Gliederung der Erzählung in fünf Sequenzen. Begreift man dagegen wie Harnisch<sup>104</sup> die Anwerbungsakte zusammenfassend als 'ersten Akt' oder, besser, als eine Art ausführlicher Exposition der Schlußsequenz, ergibt sich eine Gliederung in lediglich zwei Makrosegmente. Denn dem Versuch, die Schlußsequenz zur Rettung der Dreizahl in zwei Akte zu zerlegen, stehen entgegen: die Kontinuität im Schauplatz, die sich ins Szenische verlangsamende Erzählzeit und die stringente Handlungsführung, die kein Indiz für einen "Neueinsatz" bereithält,<sup>105</sup> der eine Zäsur in der Erzählfolge markieren könnte.<sup>106</sup>

#### 4. Folgerungen

Unbeschadet der teilweisen Übereinstimmung mit den ubiquitären Gesetzen der Volkspoesie hat sich Jesus in seiner Gleichniserzählung doch von ihnen emanzipiert. Indem er sich ihrer lediglich bedient, sofern dies der Dichte und dem 'Effekt' der Narration förderlich ist,<sup>107</sup> und in der Art und Weise, wie er dies tut, zeigt er als Gleichniserzähler eine souveräne Position dem Regel-Ensemble gegenüber und ein markantes Profil als Verfasserpersönlichkeit.

Wie seine Erzählung im freien Spiel von Beachtung und Vernachlässigung die Schemata der Volkspoesie überwindet, so sperrt sie sich auch gegen eine Anbindung an das Modell des Dramas. Insbesondere die außerordentliche Dynamik der Erzählung ist es, die das Dramen-Modell auf die Plätze weist. Statt daß er durch drei Akte (etc.) geführt würde, sieht der Rezipient eine rasante Folge von weitaus mehr Perspektivensegmenten szenenhaft vor sein inneres Auge gestellt<sup>108</sup>: bei den "Arbeitern im Weinberg" nach unserer Feinanalyse (wenigstens) zwanzig Einstellungen,<sup>109</sup> verteilt auf fünf Sequenzen.

<sup>104</sup> Vgl. W.HARNISCH, Gleichniserzählungen 178.

<sup>105</sup> Vgl. neben den einschlägigen erzählwissenschaftlichen Standardwerken (dort bes. zum Stichwort 'makrosyntaktische Gliederungssignale') auch: G.FOHRER et al., Exegese des Alten Testaments. Einführung in die Methodik (UTB 267), Heidelberg, 2. durchges. u. überarb. Aufl. 1976, 47f.

<sup>106</sup> Wenn HARNISCH dies trotzdem versucht, dann dürfte er zumindest nicht erst *nach* V10 segmentieren (vgl. Gleichniserzählungen 178f.). Denn nach der Ellipse zwischen V9 und V10 (Entlohnung der Arbeitergruppen zwei mit vier) hebt mit V10 die letzte Auszahlungshandlung an. Sie durch eine "Akt"-Trennung auseinanderzureißen, hieße, sich gegen die gesamte Dramentheorie stellen.

<sup>107</sup> Auch in pragmatischer Absicht: Mit einem partiellen Anschluß an die 'vertrauten' Schemata des Erzählens kann er sich der Aufmerksamkeit seiner Adressaten versichern.

<sup>108</sup> Trotz des richtigen rezeptionsästhetischen Ansatzes ist auch U.KUDER auf das dreiaktige Dramen-Modell fixiert: "Drei Bildszenen entfalten sich vor dem inneren Auge der Zuhörer"

Gegen eine Gliederung dieser Bildfolge im Modell des Dramas spricht ferner die Organisation der Erzählung auf den Ebenen der räumlichen und der zeitlichen Perspektivierung: Der "Bühnenraum" (s.o.) wird transzendiert a) durch die ebenso häufigen wie abrupten Wechsel, die "Schnitte" zwischen verschiedenen Handlungsorten, b) durch das wiederholte Umspringen des Blickwinkels (distanzierter Erzähler-Blick; 'subjektiver' Blick der Figur) und c) durch die Verschiebungen in der Größe der anvisierten Ausschnitte aus dem räumlichen Kontinuum der jeweiligen Schauplätze. In zeitlicher Hinsicht wird das Dramen-Modell weniger durch die übergreifende Organisation des Zeitgerüsts (die Stundengliederung) aufgesprengt als durch die vielen kleinen Ellipsen *innerhalb* der einzelnen Sequenzen und die eigentümlichen Wechsel von Beschleunigung und Verlangsamung, von Komprimierung und Expansion der Zeit, die aus dem Zusammenspiel dieser Makro- und Mikroebene der Zeit-Perspektive hervorgehen.

Sucht man nach einer Modellgröße, um mit ihrer Hilfe das "szenische Arrangement" (Wolfgang Harnisch) der Gleichniserzählungen Jesu prägnant und anschaulich beschreiben zu können, dann sollte nicht auf das Drama, sondern auf die *Filmerzählung* rekurriert werden. Denn allein in ihr begegnet eine der Gleichniserzählung vergleichbare Dynamik der raum-zeitlichen Organisation. Die Vergleichbarkeit ist mehr als eine bloß metaphorische: Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß Erzählungen jenseits der spezifischen Bedingungen, denen sie auf der Ebene ihrer konkret sichtbaren Manifestation in dem einen oder anderen Medium unterworfen sind, auf einer tiefer, d.h. hinter der Oberfläche der konkreten Manifestation liegenden Ebene der Organisation der Erzählung (Diskursebene)<sup>110</sup> miteinander übereinkommen können. Konkret: Die Diskursebene unserer gedachten Verfilmung des Weinberg-Gleichnisses ist (im Idealfall) mit der Diskursebene von dessen wortsprachlicher Manifestation im Matthäusevangelium identisch. Wenn wir also den Gleichnistext in Einstellungen gegliedert und dieselben für sich und in ihrer 'Montage' beschrieben haben, versuchten wir, auf diese medientranszendente Diskursebene zurückzugehen. Im Kontext unserer heutigen Medienerfahrung kann die Organisation dieser Ebene mit der filmanalytischen Begrifflichkeit lediglich am anschaulichsten besprochen werden, ohne daß sie freilich deshalb selbst filmspezifisch wäre! Diese Analyse 'im Filmblick' läßt sich natürlich auf einen jeden Erzähltext anwenden. Was jedoch die Gleichniserzählungen - wie auch speziell die markinische Evangelien-erzählung - auszeichnet, ist der Umstand, daß sie hinsichtlich ihrer Organisation der Dis-

---

(Zündstoffe. Die Gleichnisses Jesu - keine frommen Geschichten, Freiburg i.Br. 1988, 62; Herv. R.Z.).

<sup>109</sup> Vg. die von A.STOCK (Textentfaltungen 123) erwähnte Auflösung des Gleichnisses vom "Verlorenen Sohn" in einem Fenster der Kathedrale von Chartres in 27 "Einzelszenen", wie er sie nennt. - Im Unterschied zu unserem Rekonstruktionsversuch ist hier allerdings das vom biblischen Text bereitgehaltene szenische Repertoire um eine Reihe 'freier' Bilder ergänzt.

<sup>110</sup> Zur näheren Diskussion vgl. Vf., Montage 28-37.

kursebene überhaupt besonders deutliche Affinitäten zum filmischen Erzählen aufweisen: rasche Einstellungswechsel, Perspektivensprünge, Änderungen in der Größe des Bildausschnitts, unvermittelte Schnitte von einem Schauplatz zum anderen und eine Häufung von Ellipsen im Zeitgerüst.

In ihrer extremen Verdichtung, ihrer hohen "Raffungs-Intensität"<sup>111</sup> ist eine Gleichniserzählung weniger einem "Drehbuch" vergleichbar, das ja eine sehr elaborierte, viele Einzelzüge festlegende Gattung ist. Vielmehr korrespondiert es eher jener Vorstufe desselben, welche man in der Filmtheorie als "Treatment" anspricht: einer Skizze des Handlungsverlaufs, die neben knappen Angaben zur Ereignisfolge nur zentrale Teile des Dialogs in bereits ausgearbeiteter Form festhält. Besonders sinnfällig wird die Nähe des Treatments zur literarischen Gestalt einer Gleichniserzählung in folgender Definition: "Treatment oder Filmerzählung" enthält "die Fabel [=Plot], die Figuren und ihre Konflikte, Handlungsorte, Dialogpassagen (aber noch keine Einteilung in Einstellungen), die dramaturgische Gestaltung der Idee."<sup>112</sup> Im Umkreis von Literaturwissenschaft und Exegese dürfte zur Bezeichnung eines so gearteten Textes aber wohl der (synonym verwendbare) Begriff "*Szenario*" günstiger sein, da er unmittelbarer verständlich ist als der sehr fachspezifische Terminus Treatment. Die Basisbedeutung von "Szenario" kann gefaßt werden als: "literarischer Teil eines Drehbuchs"<sup>113</sup>, jenes Teils also, dem alle spezifisch filmtechnischen Angaben fehlen. Eine nähere Beschreibung dessen, was "Szenario" meint, bietet die zuvor zitierte Treatment-Definition.

Ein Äquivalent für "Szenario" ist auch jene Größe, für die Pasolini anlässlich der Diskussion des Filmdrehbuchs (im Sinne von Filmerzählung) als einer eigenständigen literarischen Gattung den Begriff "Szenentext"<sup>114</sup> eingeführt hat. Ein Seitenblick auf seine Überlegungen zur spezifischen Qualität eines solchen "Szenentextes" hilft, die Eigenart der Gleichniserzählung, wie sie sich uns darstellt, verdeutlichen: Pasolini geht aus von der Überlegung, daß ein sprachliches Zeichen *drei* "Aspekte" (207) oder "Elemente"

<sup>111</sup> W. MAGASS, Bemerkungen zur Gleichnisauslegung, in: *Kairos* 20 (1978), 40-52, hier 45.

<sup>112</sup> W. KLAUE/CH. MÜCKENBERGER (Hgg.), *Film A-Z* (Taschenbuch der Künste), Berlin/Ost 1984, 74 (Herv. i.O.). - Nach dem Definitionsversuch von U. KUROWSKI ist das "Drehbuch (...) die mit genauen Angaben über Bild und Ton ausgestattete Drehvorlage"; das Gleichnis stünde nach seiner Begrifflichkeit zwischen Exposé und Treatment: "Vorformen des Drehbuchs sind das Exposé, die rohe Skizzierung des Filminhalts, und das Treatment, das die Handlung schon nach Sequenzen gliedert und wichtige Dialoge und Kommentare enthält" (Lexikon Film, München 1972, 24). Die Gliederung in Sequenzen - in unserem speziellen Gleichnisbeispiel könnte sie natürlich unmittelbar in der markanten Strukturierung des Zeitgerüsts gefunden werden - ist allerdings nach den anderen einschlägigen Definitionsversuchen *kein* obligatorisches Merkmal des Treatments; und sie fehlt bezeichnenderweise auch oft in den publizierten "Filmerzählungen", die Kurowski "etwa dem Treatment gleichen" (ebd.) sieht.

<sup>113</sup> DUDEN, Fremdwörterbuch, Mannheim, 3. völlig neu bearb. u. erw. Aufl. 1974, 710.

<sup>114</sup> P.P. PASOLINI, Das Drehbuch als "Struktur, die eine andere Struktur sein will", in: DERS., *Ketzererfahrungen - "Empirismo eretico"*. Schriften zu Sprache, Literatur und Film, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1982, 205-216, hier 208. - Auf diese Arbeit wird im folgenden mit Seitenangaben im Text verwiesen (alle Herv. i.O.).

(209) besitzt: "Es ist nämlich zugleich mündlich (Phonem), schriftlich (Graphem) und visuell (Kinem)." (207) Je nach Art des Textzusammenhangs "(betont) das Graphem einmal, daß es Phonem, ein andermal, daß es Kinem ist, je nach dem entweder musikalischen Charakter oder malerischen Charakter des Geschriebenen." (212) Der musikalische Charakter kommt beispielsweise in einer Lyrik, die stark auf das Klangbild achtet, deutlich zum Tragen; ein Text dagegen, der die Qualität des Zeichens als Kinem "expressiv hervorhebt" (208) ist ein "Szenentext": in intensiver Weise ruft er "im Geist des mitarbeitenden Lesers Bilder hervor" (ebd.). Bei der Konkretisierung der Kineme im Rahmen der Vorstellungsbildung "fordert" er aber auch die "besondere Mitarbeit des Lesers" (211). Denn die Kineme sind "natürlich (...) nur Bilder im Urzustand, visuelle Monaden, die in Wirklichkeit nicht, oder kaum, existieren." (208) - Wie Jesus seine Gleichniserzählungen für den Hörer "inszeniert",<sup>115</sup> wie er also über deren erzählerische Organisation zur Komplettierung des Textes in der Vorstellungsbildung an das innere Auge seiner Hörer appelliert, so findet auch der "Szenentext" sein Spezifikum nicht darin, daß er die zu evozieren gesuchten Bilder selbst schon breit ausmalt. Sein Spezifikum liegt vielmehr "in einer besonderen und exemplarischen Aufforderung zur Mitarbeit des Lesers (...). Der Leser soll *im Graphem vor allem das Kinem sehen und daher in Bildern denken, im eigenen Kopf den Film rekonstruieren, auf den das Drehbuch als auf ein herzustellendes Werk verweist.*" (212) Aufgrund seines betonten Verweises auf etwas erst noch "Herzustellendes" besitzt der Szenentext einen "dynamischen Charakter" (215), der sich gegen Strukturbeschreibungen, die ihn ein für allemal in seinem 'Funktionieren' bestimmen wollten,<sup>116</sup> sperrt und ihn stattdessen, so wäre zu ergänzen, auf immer neue ästhetische Konkretisierungen (oder "Rekonstruktionen", wie Pasolini sagen würde) hin öffnet.

Als "Szenentexte" - oder eben "Szenarios" -, in deren wortsprachlicher Manifestation die "herzustellenden" Bilder dieses "Films im Kopf" nur mit wenigen Strichen angedeutet sind, erwarten auch die Gleichniserzählungen Jesu von ihren Rezipienten beim Akt der Konkretisierung des "ästhetischen Objekts" (Jan Mukařovský)<sup>117</sup> ein hohes Maß an kreativer Eigenleistung bei der visuellen Ergänzung der von der sprachlichen Manifestation bereitgestellten "Bilder im Urzustand". Gleichniserzählungen sind ja überhaupt - nicht nur mit Blick auf ihre vieldiskutierten "Leerstellen" am Ende<sup>118</sup> - durch ein hohes Maß an "Unbestimmtheit"<sup>119</sup> charakterisiert. Deshalb kann selbst eine noch so sorgfältige

<sup>115</sup> G.EICHHOLZ, Spiel 68; ders., Gleichnisse 38.

<sup>116</sup> Vgl. etwa die der Theoriebildung von A.J.Greimas verpflichteten Versuche einer struktural-semiotischen Gleichnisinterpretation: J.DELORME (Hg.), Zeichen und Gleichnisse. Evangelientext und semiotische Forschung, Düsseldorf 1979.

<sup>117</sup> Vgl. Vf., Montage 135-148, bes. 146ff.

<sup>118</sup> Darauf hebt z.B. I.BROER (Gleichnisexegese 25) besonders ab.

<sup>119</sup> Zu dieser von Roman Ingarden (und ähnlich Jan Mukařovský) eingeführten und dann von Wolfgang Iser aufgegriffenen Kategorie vgl. einführend jetzt den Überblick bei P.V.ZIMA, Literarische Ästhetik 237-258, bes. 242f.254f.

analytische Rekonstruktion der narrativen Organisation einer Gleichniserzählung nur ein Feld abstecken, innerhalb dessen sich die Deutungen bewegen müssen, wollen sie vom Text her verantwortet sein. Im Gegenzug zu dieser Eingrenzung halten die Unbestimmtheitsstellen den Text gleichwohl immer offen für je neue Lesarten und laden auch immer aufs Neue zu produktiver Auseinandersetzung mit ihm ein. Blickt man auf die überlegene literarische Gestaltung der Gleichniserzählungen Jesu, wie sie sich nicht zuletzt in ihrer Uneinholbarkeit durch die Arbeit der Interpretation artikuliert, dann haben sie einiges mit der Kunst gemein, die "eine unversiegbare Quelle der Wahrheit und dennoch vieldeutig und interpretierbar ist."<sup>120</sup> In seinem Anspruch, eine "Neubeschreibung der Wirklichkeit" im Horizont des Gottesreiches anstoßen, ja dieses Reich selbst zur Sprache bringen zu können, übersteigt das Gleichnis freilich die Kunst. In dem Maße, wie der Leser oder Hörer eines Gleichnisses diesen Anspruch für sich annimmt, verpflichtet er sich auch in seiner Lektüre desselben zu einem Höchstmaß an Aufmerksamkeit. Jedes Raster, das vergrößern, alles, was seinen Weg in den Text verstellen könnte, sollte er dann zu überwinden trachten - z.B. das Dramen-Modell.

---

<sup>120</sup> P.V.ZIMA, Literarische Ästhetik 221 (mit Blick auf H.G.Gadamer formuliert).

### - *Kurzfassung* -

Das derzeit die analytische Rekonstruktion von Gleichniserzählungen regierende Dramen-Modell wird einer kritischen Revision unterzogen. Die dabei beobachteten Defizite, v.a. was die Bewältigung der szenischen Dynamik dieser Erzählungen anbelangt, geben Anlaß, nach einem geeigneteren Beschreibungsmodell Ausschau zu halten. Auf der Grundlage einer eingehenden Untersuchung der narrativen Organisation des Gleichnisses von den "Arbeitern im Weinberg" (Mt 20,1-15), die sich - auch im Ausgriff auf künstlerische Bearbeitungen dieses Textes - besonders für die Ebene der Raumcharakteristik interessiert, wird hierfür die Textsorte "Szenario" vorgeschlagen.

Abb. 1:



entnommen aus:

DAS EVANGELIAR KAISER HEINRICHS III. [DES DRITTEN]: (Ms.b.21 der Univ.-Bibliothek Bremen). Faks.-Ausg. / Hg. u. fachl. Betreuung: G.Knoll,, Wiesbaden 1981, Tafel 21f.

Abb. 2:



entnommen aus:

R. KAHSNITZ/U. MENDE/E. RÜCKER, Das Goldene Evangelienbuch von Echternach.  
Eine Prunkhandschrift des 11. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1982, Tafel 26.



entnommen aus:

L.V.MATT/K.W.FORSTER, Benedetto Antelami. Der große romanische Bildhauer Italiens, München 1961, Abb.19.