

Die Markuspassion: eine antike Tragödie¹

Theodor Lescow

1 Orientierung

Eine Aufarbeitung der Markuspassion nach den Regeln der antiken Tragödie wurde meines Wissens bisher noch nicht erwogen.² Ich orientiere mich bei diesem Vorhaben an H. Lausbergs Handbuch der literarischen Rhetorik.³ Ich fasse seine Ausführungen, soweit für die Thematik relevant, wie folgt zusammen:

- 1 Grundlegend ist der Aufbau der antiken Tragödie nach $1+(1+1+1)+1$, wobei der Mittelteil auch mehr als drei epeisodia enthalten kann.⁴
- 2 Die Unterteilung der Mitte in drei epeisodia muss eine sich steigernde Abfolge ergeben: der Anfang der Mitte und die Mitte der Mitte zählen zur dynamischen epitasis, das Ende der Mitte zeigt das Ergebnis der epitasis an.
- 3 Die auf der Bühne dargestellte Zeitspanne soll nach Möglichkeit einen Sonnenumlauf nicht überschreiten.
- 4 Das Handeln der Personen geschieht in Situationen, die jeweils durch die Umwelt, das eigene Handeln sowie durch die eigenen Absichten bestimmt sind.
- 5 Die Handlung braucht nicht historisch >wahr< zu sein, sie muss nur in sich >wahrscheinlich< sein.
- 6 Die Tragödie hält an der Historizität der Namen fest, allerdings kann das auf ein bis zwei Namen beschränkt werden, die übrigen Handlungspersonen können erfunden sein. Auch wenn die tragischen Vorkommnisse innerlich wahrscheinlich gemacht werden, müssen sie dennoch wegen

¹ Überarbeitete Zusammenfassung von Lescow, Theodizee 58-69.117-123.

² Lang hat seiner Zeit nachzuweisen versucht, dass das Markusevangelium *insgesamt* nach den Regeln der antiken Tragödie aufgebaut sei (vgl. Lang, Kompositionsanalyse). Der Versuch überzeugt nicht, zumal Lang den speziellen Aufbau der Passionsgeschichte nicht erkannt hat, obwohl er ihre Sonderstellung ausdrücklich betont (vgl. Lang, Kompositionsanalyse 3).

³ Vgl. Lausberg, Handbuch §§ 290.443-446.1166-1175.1193-1201.1217-1225.

⁴ Euripides' Medea enthält z.B. fünf epeisodia, deren Abfolge aber ebenfalls deutlich dreiphasig ist: in der Sequenz 2+1+2 erweist sich der 3. Akt mit der Begegnung Medea / Aigeus und Medeas Entschluss, ihre Kinder zu töten, als Kernstück der Tragödie, auf das die beiden ersten epeisodia zusteuern, und von dem aus dann die beiden letzten epeisodia ihren Lauf nehmen.

ihres schmerzlich-unglücklichen Charakters und wegen der Überdurchschnittlichkeit ihrer Personen ungewöhnlich und schockierend sein.

- 7 Die der Tragödie entsprechenden Affekte beim Publikum sind phobos (Furcht) und eleos (Mitleid). Phobos ist das passive Gegenstück des aktiven eleos. Phobos veranlasst den Zuschauer zur Flucht aus dem Handlungszusammenhang, eleos zieht ihn hinein. Beide Affekte sind also komplementär: der Zuschauer kann weder fliehen noch helfen.

Die Punkte 5 und 6 sind wichtig für die nach wie vor offene Diskussion über den Grad der Historizität der Darstellung. Dass Markus die Passionsgeschichte nach dem Vorbild der antiken Tragödie gestaltete, schließt die Möglichkeit nicht aus, dass die Traditionen der Passionsgeschichte schon in der ersten Generation in Jerusalem entwickelt wurden.⁵ Auch die griechischen Tragiker haben ja *überlieferte* Stoffe dramatisiert. Da aber historisch nicht mehr als ein oder zwei Personen sein müssen und die anderen hinzuerfunden werden dürfen, könnte dies z.B. für Barabbas (Kontrapunkt: begnadigter Verbrecher / hingerichteter Unschuldiger), vielleicht sogar für Judas (Kontrapunkt: Auslieferer aus den Reihen der eigenen Jünger / Ausgelieferter) zutreffen. Sollte dies der Fall sein, haben wir hier wohl die ersten Signale für den aufbrechenden christlichen Antijudaismus festzustellen (vgl. Kap. 6).⁶

2 Der Aufbau der Tragödie

Die von Markus angewandte Dramaturgie arbeitet mit einem Wechsel des Schauplatzes von Akt zu Akt, wobei für den ersten, dritten und fünften Akt feste Orte genannt werden (Bethanien, Gethsemane, Golgatha), während der zweite Akt allgemein gesprochen >in der Stadt< spielt und der vierte Akt von dem Gegenüber der beiden Personen Hoherpriester und Pilatus bestimmt ist. Erster, dritter und fünfter Akt enthalten somit die Hauptstationen der Tragödie, zweiter und vierter Akt die Zwischenstationen, durch welche die Hauptstationen miteinander verbunden werden.

⁵ So z.B. Theissen / Merz, Jesus 393.

⁶ Zur Konzeption der Markuspassion als *Lesedrama* vgl. Aristoteles in seiner Poetik: „Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit Dichtkunst zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande“ (Kap. 6 Ende, vgl. Ausgabe Fuhrmann 25); vgl. auch Kapitel 14 Anfang (Fuhrmann 41.43) und Kap. 26: „Zudem tut die Tragödie auch ohne bewegte Darstellung ihre Wirkung, wie die Epik. Denn schon die bloße Lektüre kann ja zeigen, von welcher Beschaffenheit sie ist“ (Fuhrmann 97).

Die Apotheose ist von der Tragödie abzusetzen: zwischen Grablegung und Auferstehungskerygma liegt die Sabbatruhe im Grab. Die Vorgeschichte wird in Kap. 1-13 erzählt. Sie wird in Mk 1,1 programmatisch eingeleitet mit dem Satz: „Anfang des Evangeliums von Jesus Christus“, auf den mit dem Stichwort Evangelium in 14,9 zurückverwiesen wird. Auf diese Weise werden Vorgeschichte und Tragödie miteinander verknüpft. Dieser Auftakt und die Apotheose bilden zusammen den Rahmen um Vorgeschichte und Tragödie. Es ergibt sich folgender Aufbau:

<i>Erster Akt: Bethanien</i>	<i>14,1-11</i>	
= prologos		
1 Die Verschwörung der Gegner		14,1-2
2 Die Salbung		14,3-9
3 Die Vorbereitung der Auslieferung durch Judas		14,10-11
<i>Zweiter Akt: Das Passa-Mahl</i>	<i>14,12-26</i>	
= erstes epeisodion (= epitasis erste Phase)		
1 Die Vorbereitung durch die Jünger		14,12-16
2 Die Verfluchung des Auslieferers ⁷		14,17-21
3 Die Einsetzung des Abendmahls		14,22-26
<i>Dritter Akt: Gethsemane</i>	<i>14,27-53a</i>	
= zweites epeisodion (= epitasis zweite Phase)		
1 Die Vorhersage der Verleugnung durch Petrus		14,27-31
2 Das Gebet		14,32-42
3 Die Verhaftung		14,43-53a
<i>Vierter Akt: Das doppelte Todesurteil</i>	<i>14,53b-</i>	
= drittes epeisodion (= Ergebnis der epitasis)	<i>15,15</i>	
1 Vor dem Synedrion: erstes Todesurteil		14,53b-65
2 Die Verleugnung durch Petrus		14,66-72
3 Vor Pilatus: zweites Todesurteil		15,1-15
<i>Fünfter Akt: Golgatha</i>	<i>15,16-47</i>	
= exodos		
1 Die Verhöhnung durch die Soldaten		15,16-20a
2 Kreuzigung und Tod		15,20b-41
3 Die Grablegung		15,42-47
<i>Apotheose:</i>	<i>16,1-8</i>	
Das Kerygma von der Auferstehung		

⁷ Das Leitwort παραδιδόναι – vgl. 14,10.18.21.41.42.44; 15,1.10.15 – bedeutet >ausliefern< und niemals >verraten<.

Der konsequent triadische Aufbau der fünf Akte ermöglicht eine vertiefende Analyse der kompositorischen Kohärenz der einzelnen Szenen nach den Regeln des Stufenschemas (StS).⁸ Es ergibt sich in *linearer* Lesung ein konsequenter Handlungsablauf von der Verschwörung der Gegner in der ersten Szene des ersten Akts bis zur Grablegung in der letzten Szene des letzten Akts. In *konzentrischer* Lesung bilden die Akte 2 und 4 den inneren Rahmen um den Kernakt 3, die Akte 1 und 5 bilden den äußeren Rahmen (doppelte Ringkomposition). Die thematische Beziehung zwischen Akt 1 und 5 ist ohne weiteres erkennbar. Sie besteht aber auch zwischen Akt 2 und 4: der viermaligen Betonung des Wortes pascha >Passa<, dem griechische Ohren pascho = >ich leide< assoziieren konnten,⁹ und der doppelten Verurteilung durch Synedron und Pilatus. Insgesamt ergibt sich ein beziehungsreiches Geflecht:

Erster Akt: Der Akt ist thematisch von der Salbungsszene bestimmt. Sie wird gerahmt durch die Verschwörungsthematik in der ersten und dritten Szene. Dass die Salbung im Hause Simons des *Aussätzigen* durch eine *Frau* erfolgt, fasst die in Mk 1-13 separat erzählte Vorgeschichte programmatisch zusammen. Der zentralen Rolle, die im ersten Akt der Frau zugewiesen wird, entspricht in der Mittelszene des letzten Akts, dass einige namentlich genannte Frauen bei Jesus ausharren bis zuletzt, während er von allen Männern verlassen ist.

Zweiter Akt: Der Akt ist thematisch von den Rahmenszenen bestimmt: Vorbereitung des Passa- und Einsetzung des Abendmahls. Die Verfluchung des Auslieferers geschieht im Rahmen des Passa-Mahls. Dass Jesus den Auslieferer nicht direkt benennt, sondern offen lässt, wer es sein wird, ist wichtig: *jeder* könnte es sein. In der Dynamik der Abfolge erweist sich die Mittelszene als retardierendes Moment: man verweilt eine Szene lang bei Judas. Diese Szene bildet zugleich dramaturgisch den *Hintergrund* der Abendmahlsszene.

Dritter Akt: Der Akt ist thematisch wie der erste Akt von der Kernszene bestimmt. Die beiden Rahmenszenen sind einander chiasmisch zugeordnet: Schwur des Petrus am Ende der ersten Szene >> << Judaskuss am Anfang der dritten Szene. Während in der Kernszene die Jünger schlafen – dies bildet den *Hintergrund* –, betet sich Jesus in dreifachem Angang in den Willen des schweigenden Gottes hinein.

Vierter Akt: Der Akt ist wie der zweite thematisch von den Rahmenszenen bestimmt. Die Mittelszene der Verleugnung durch Petrus wird gerahmt durch die Verhandlungen vor dem Synedron und vor Pilatus. Sie bildet den

⁸ Zum Stufenschema (StS) vgl. Lescow, zuletzt in BN 121 95-102.

⁹ Vgl. Gnlika, EKK II/2 234.

Hintergrund der beiden Verurteilungsszenen wie die Verfluchung des Auslieferers im zweiten Akt und der Schlaf der Jünger im dritten Akt. Die Rahmenszenen sind einander chiasmisch zugeordnet: die erste Szene läuft auf die Messiasfrage hinaus, die dritte Szene geht von der Messiasfrage aus. Wie im zweiten Akt bildet die Mittelszene ein retardierendes Moment: man verweilt eine Szene lang bei Petrus.

Fünfter Akt: Der Akt ist wie der erste und der dritte thematisch durch die Kernszenen von Kreuzigung und Tod bestimmt. Sie wird vorbereitet durch das Verhöhnungsspiel der Soldaten und abgeschlossen durch die Grablegung. Im Ablauf der Ereignisse bilden die beiden ersten Szenen einen Zusammenhang, nach einer Zäsur folgt mit der dritten Szene der Abschluss der Tragödie.

Stellt man die Mittelszenen der fünf Akte in konzentrischer Lesung zusammen, ergibt sich die Abfolge: Jesus >> der Auslieferer >> Jesus << der Verleugner << Jesus.

3 Jesu Tod am Kreuz

Die Kernszenen des fünften Akts (= exodos, Szene 2) ist überlang. Sie umfasst 21 Verse und verlangt eine eigene Strukturanalyse. Die Gliederungssignale sind: dritte Stunde V.20b-32 >> sechste Stunde V.33 >> neunte Stunde V.34-41. Diese Gliederung verlangt *inhaltlich* eine *konzentrische* Lesung: die Rahmenszenen werden einerseits bestimmt durch die Forderung der Zuschauer, Jesus solle vom Kreuz herabsteigen, andererseits durch den Bericht, dass Jesus nicht herabgestiegen, sondern am Kreuz gestorben ist. Das nur einen V. umfassende Kernstück über die Gottesfinsternis (siehe unten) überschattet die gesamte Szenerie des fünften Akts. Als alttestamentliche Bezugstexte werden in der Regel Am 8,9 und Jer 15,9 angegeben. Ich denke aber eher – von einer *Sonnenfinsternis* ist hier nämlich nicht die Rede, sondern nur von einer *Finsternis* – an die Prophezeiung vom „Tag JHWHs“ Am 5,18 und 6,1.3:

Wehe! Die herbeisehnen den Tag JHWHs, ...
er ist Finsternis, nicht Licht!
Wehe! Die Sorglosen auf Zion, ...
die verdrängen den Unheilstag!

Ist diese Auslegung richtig, dann ist eine eschatologische *Gottesfinsternis* gemeint, die sich über die ganze Erde (nicht nur über Jerusalem!) legt. Dazu passt auch, dass nach Jesu Todesschrei der Vorhang im Tempel zerreißt,

d.h. dass ein Erdbeben den Tempel erschüttert.¹⁰ Auch dazu ist an Amos zu erinnern: die letzte Vision Am 9,1, die von der Zerstörung des Tempels durch JHWH handelt. Im Rückblick auf die Tragödie sind 14,58 (Niederreißen des Tempels) und 14,62 (Kommen des Menschensohns) zu vergleichen.

4 Dramaturgie und Theologie der Tragödie

Aus der aufgezeigten *Dramaturgie* der Tragödie ergibt sich deren *Theologie*: der Weg Jesu ist der Weg in das *Schweigen Gottes* und in das *Verlassen-werden von den Menschen* – in dieser Reihenfolge. *Theologisch* ist die Kernszene des dritten Akts (Gethsemane) die *Schlüsselszene* der Tragödie: die Antwort auf die dreifache Bitte ist das Schweigen Gottes. *Dramaturgisch* ist die Kernszene des fünften Akts (Kreuzigung) der *Höhepunkt*, auf den alles zusteuert: die Gottesfinsternis über dem Leiden und Sterben Jesu. Dieses Offenhalten der Theodizeefrage am Ende – das dramaturgisch der beabsichtigten Wirkung der antiken Tragödie entspricht, Furcht und Mitleid zu erzeugen¹¹ – haben bereits die Ausleger der Alten Kirche nicht ertragen und sich damit getröstet, dass Jesus selbst in *diesem* Sterben nicht seinen Glauben aufgibt, sondern einen Psalm betet.¹² Diese Auslegung hat noch immer viele Anhänger. Aber B. Janowski hat kürzlich präzise nachgewiesen,¹³ dass Markus Ps 22,2-22 *rückwärts* liest – wobei die bildhaften Aussagen V.8.9.17-19 zur Schilderung realer Geschehnisse werden –, so dass V.2, mit dem der Beter seine Klage als Beschreibung der Situation *eröffnet*, nun am *Ende* als Jesu letzter Schrei nach Gott artikuliert wird, als *sein*

¹⁰ Vgl. Mt 27,51-52; Lk 23,44-46 (hier wird das Geschehen in die sechste Stunde verlegt).

¹¹ Vgl. Lausberg, Handbuch §§ 1223-1225.

¹² Vgl. bereits die von Lukas völlig umgestaltete Version vom Leiden und Sterben Jesu.

¹³ Vgl. Janowski, Verstehst du auch. Leider hat Janowski in diesem Aufsatz nicht die nötigen theologischen Konsequenzen gezogen. Er hat seine dort vorgetragene Auffassung, dass Jesu letzter Ruf nach Gott nicht als *Ruf der Verzweiflung* zu interpretieren sei, zwar in seiner Anthropologie, 362-365 incl. Anm. 69 ein wenig revidiert, aber er bleibt dabei, dass Jesu Schrei nach Gott nicht den Boden des Glaubens verlasse. Das ist insofern richtig, als Jesu Glaube jetzt nicht in Protestatheismus umschlägt wie z.B. bei Medea in Christa Wolfs gleichnamigem Roman. Aber liest man die Markusp passion als antike Tragödie in ihrer zur Anlage des Ps 22 umgekehrten Leserichtung mit Ps 22,2 *am Ende*, dann kann nur ein Schrei der Verzweiflung gemeint sein. Mit dieser *dramaturgischen* Konzeption ist auch Bultmanns Vermutung – von der sich Janowski mehrfach kritisch absetzt –, Mk 15,34 / Ps 22,2 könnte ein letzter verzweifelter Schrei des *historischen* Jesus gewesen sein, widerlegt.

Versinken in der Gottesfinsternis, wie es z.B. in Ps 88,11-13 als radikale Anfrage an Gott präformuliert ist:

Tust du etwa an den Toten Wunder?
 Oder werden die Totengeister
 sich erheben und dich loben?
 Wird etwa im Grab erzählt von deiner Güte,
 von deiner Treue am Ort des Untergangs?
 Wird etwa erkannt in der Finsternis dein Wunder,
 deine Gerechtigkeit im Land des Vergessens?

Einer weiteren Korrektur bedarf das Verständnis der Frage, mit der Jesus stirbt: das hebräische *lama*, das traditionell mit „warum?“ übersetzt wird, heißt, korrekt übersetzt, „wozu?“. Jesus fragt also nicht nach dem *Grund*, sondern nach dem *Ziel*. Das ist von erheblicher theologischer Bedeutung,¹⁴ nicht zuletzt für die Beantwortung der Frage nach dem Sinn (vgl. Kap. 5).

Jesus bekommt *keine* Antwort auf seinen letzten Schrei nach Gott. Erst die Jünger bekommen sie, historisch gesehen, in ekstatischen Visionen – vermutlich Maria Magdalena als erste –, die sie als seine Auferweckung von den Toten erfahren. Dazu bedarf es im Rahmen der Markuspassion einer dramaturgischen Vorbereitung:

Die sorgfältig erzählte Bestattung durch Joseph von Arimathia wirkt nach dem grauvollen Ende Jesu deplaciert. Aber die Dramaturgie der von Markus inszenierten Tragödie *verlangt* eine >ordentliche< Grablegung als Voraussetzung für die Apotheose des Osterkerygmas, das nur am *leeren Grab* verkündigt werden kann. Während in dem ältesten für uns greifbaren Credo 1Kor 15,3-5 die Auferweckung >am dritten Tage< *theologisch* mit der Schrift (vermutlich Hos 6,2) und *historisch* mit den Visionen begründet wird, inszeniert Markus eine lokale Dramaturgie mit der Sabbatruhe im Grab als Kernstück und Grablegung / Auferweckungskerygma als Rahmenstücken. Markus greift damit auf ein archaisches altorientalisches Mythologem zurück, nach dem das Mysterium des Todes *zugleich* das Mysterium des Lebens ist: die Verwandlung des Sterbens in neues Leben durch Auferstehung. Es spielte in den Trauer- und Totenriten eine zentrale Rolle und wurde überdies in zahlreichen Initiationsriten (rites de passage) nachgespielt.^{15 16}

¹⁴ Vgl. Janowski, *Anthropologie* 360 Anm. 56; vgl. ferner Lescow, *Psalm*.

¹⁵ Nach Assmann konzentrieren sich Traueritten auf die Hinterbliebenen, Totenriten auf die Toten selbst. „Beide verlaufen in drei Phasen, die man als Trennung, Umwandlung und Wiedereingliederung unterscheidet“ (Assmann, *Tod* 19).

¹⁶ Vgl. Burkert, *Ursprung* 28-29,48-51,68-69. Unter anderem weist Burkert Ursprung 69 auch auf die orientalischen Neujahrsfeste mit den Stufen Abtötung >> Reinigung

Die Passionstragödie des Markus spielt sich in einem doppelten *Rahmen* ab: Zunächst sucht sie eine Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lynchmordes: warum ist wieder einmal wie so oft im Alten Testament ein Gerechter unter die Frevler geraten und musste deren Spott bis zum bitteren Ende ertragen? Sodann ist die Situation der Kirche um 70 n.Chr., in der die ersten Christenverfolgungen ihre Opfer fordern, zu bedenken. Die Tragödie sucht auch hier eine Antwort auf die das Alte Testament Jahrhunderte hindurch bewegende Theodizeefrage. Die Antwort lautet: Gott hat Jesus, dem exemplarischen Gerechten, der in der Auseinandersetzung mit den Frevlern unterliegt, mit der Auferweckung von den Toten *Recht* gegeben. Deshalb bleibt sein Tod kein tragischer Tod ohne Hoffnung. Das Kerygma von der Auferweckung des Gekreuzigten ist somit die außerhalb der Tragödie plazierte *Doxologie*, mit der von nun an der Gekreuzigte als der Gerechtfertigte vergegenwärtigt wird.¹⁷

5 Das Ergebnis der Tragödie und die Frage nach dem Sinn

Die Dramaturgie der Tragödie lässt, wie eben ausgeführt, die Theodizeefrage bis zuletzt offen. Erst im Osterkerygma wird sie der *Gemeinde* beantwortet: Gott hat Jesus Recht gegeben. Jesus hat sich in Gethsemane nicht nur in das *Schweigen* Gottes hineingebetet, sondern auch in seinen *Willen*. Das lässt zurückfragen nach dem bereits *in diesem Geschehen* verborgenen *Sinn*. In fünf Schritten will ich dieser Frage nachgehen:

- 1 Leitmotivisch durchzieht die Tragödie wie ein roter Faden das Stichwort ausliefern (paradidonai). Drei Phasen werden unter diesem Stichwort durchlaufen: Judas liefert Jesus an das Synedrion aus (14,10.18.21.41. 42.44 = prologos, epitasis erste und zweite Phase) >> das Synedrion liefert ihn an Pilatus aus >> Pilatus liefert ihn ans Kreuz (15,1.10.15 = Ergebnis der epitasis). In zwei Szenen wird diese Sequenz thematisch verdichtet. In der Mittelszene des zweiten Aktes teilt Jesus den Jüngern mit, dass ihn einer unter ihnen ausliefern werde (14,18.21); in der Mittelszene des dritten Aktes spricht Jesus von der Auslieferung des Menschensohnes in die Hände der Sünder (14,41.42). Dies ist die theologische Kernaussage der Auslieferungsthematik und zugleich eine Aktualisi-

>> Belebung >> Jubel hin. Der letzten Stufe würde bei Matthäus und Lukas die Himmelfahrt des Auferstandenen entsprechen.

¹⁷ Es ist wichtig zu betonen, dass die Erzählungen von den österlichen Widerfahrnissen der Jünger stets Begegnungen mit dem *Gekreuzigten* sind, vgl. z.B. Mk 16,6; Mt 28,5; Lk 24,5-7.13-35.46-47; Joh 20,19-23.

sierung des durchgängigen Themas der Klagepsalmen: dass der bedrängte Gerechte sich den Händen der Frevler preisgegeben sieht.¹⁸

- 2 Markus betont, dass das letzte Mahl Jesu mit seinen Jüngern ein Passamahl gewesen sei. Mit dem Stichwort >Passa< eröffnet er seine Tragödie, und in der ersten Szene des zweiten Aktes kommt es viermal vor. Das Jubelfest der Befreiung Israels aus der Knechtschaft in Ägypten ist also der konkrete Hintergrund der Tragödie.¹⁹
- 3 Mit dieser Vorgabe stellt Markus den theologischen Zusammenhang der Abendmahlsfeier mit der religiösen Gedächtniskultur Israels her. Seine Darstellung reflektiert zugleich die Gedächtnismahlpraxis derjenigen Gemeinden, für die er sein Evangelium geschrieben hat. So, wie Jesus im ersten Akt die Salbung in Bethanien zur vorweggenommenen Totensalbung erklärt, interpretiert er hier die Austeilung von Brot und Wein als vorweggenommene Zueignung seines Leidens und Sterbens, als das, was die Jünger >davon haben<. Das Stichwort >Leib< (soma) begegnet bereits in 14,8 und dann wieder in 15,43. Im Unterschied zu diesem weiten Rahmen ist der Kontext für das Stichwort >Becher< enger: es begegnet wieder in 14,36, der Bitte Jesu, der Vater möge diesen Becher – das ist nach dem Alten Testament der >Zornesbecher< JHWHs²⁰ – an ihm vorübergehen lassen. Das Essen des Brotes erinnert die Gemeinde also daran, dass Jesu Leib in Bethanien gesalbt und von Joseph von Arimathia begraben wurde, und das Trinken aus dem Becher daran, dass Jesus im Durchleiden der offen bleibenden Theodizeefrage den eschatologischen Zornesbecher Gottes bis zur Neige ausgetrunken hat.
- 4 Der Inhalt des Bechers wird bezeichnet als sein >Blut des Bundes, das für viele vergossen wird<. Damit wird an die Bundesschlusszeremonie Ex 24,3-8 erinnert, in der zur Besiegelung des zwischen JHWH und seinem Volk geschlossenen Bundes die Hälfte von dem Blut der Opfer-

¹⁸ Vgl. hierzu das Wortspiel der zweiten Leidensankündigung Mk 9,31 „der Menschensohn wird ausgeliefert werden in die Hände der Menschen“ sowie das verdoppelte Wortspiel in 14,21 „der Menschensohn geht zwar dahin ..., aber wehe dem Menschen ...“; vgl. auch das entsprechende Wortspiel zwischen Mk 14,61 und Mk 14,71: während sich Jesus vor dem Synedrium dazu bekennt, der Menschensohn zu sein, erklärt Petrus, dass er diesen Menschen nicht kenne.

¹⁹ Die Streitfrage, ob die Chronologie des Markus oder die des Johannes die historisch wahrscheinlichere sei, relativiert sich, wenn man erkennt, dass beide Chronologien *theologische* sind: während Johannes Jesus als das wahre Passalamme zu dem Zeitpunkt sterben lässt, an dem die Passalämmer zur *Vorbereitung* des Festes geopfert werden, bindet Markus seine Tragödie in die Thematik des *gefeierten Festes* ein.

²⁰ Vgl. Ps 75,9; Ob 16; Jer 25,15-29; 51,7; Ez 23,31-35; Jes 51,17,22; Sach 12,2; Hab 2,16; Klg 4,21.

tiere an den Altar gesprengt und mit der anderen Hälfte das Volk besprengt wurde. Dass auch eine Bezugnahme auf die Vision vom >Neuen Bund< Jer 31,31-34 vorliegt, halte ich für unwahrscheinlich, wenn ja, dann nur bezogen auf den letzten Satz: Denn verzeihen werde ich ihre Verschuldungen, und ihrer Sünden werde ich nicht mehr gedenken, d.h. eine Bedrohung mit dem Ingangsetzen der konnektiven Gerechtigkeit wird nicht mehr erfolgen.

- 5 Die Frage, ob der Passus >für viele vergossen< einen Hinweis auf die Gottesknechtslieder des Buches Deuterjesaja, vor allem auf Jes 52,13-53,12, enthält, wird von den Exegeten überwiegend negativ beantwortet. Dagegen hat jüngst B. Janowski mit Nachdruck für die Gottesknechtslieder bei der Auslegung der >opfertheologischen< Texte des Neuen Testaments plädiert.²¹ Der Hinweis auf ein kleines Detail der Kreuzigungsszene könnte seine Ausführungen ergänzen. In Jes 53,9 heißt es:

Und man gab ihm bei Frevlern sein Grab
und bei Übeltätern seine Grabstätte,
obwohl er keine Gewalttat verübt hatte
und kein Trug in seinem Mund war.²²

Nach der Konzeption des Markus konnte Jesus aber nicht – wie dargelegt – bei Frevlern sein Grab finden, sondern musste >anständig< beerdigt werden. Stattdessen ließ er ihn inmitten zweier Verbrecher – einem zur Rechten und einem zur Linken, wie er präzise beschreibt – hinrichten. Er nimmt mit diesem eindrucksvollen Bild den Schluss der Dichtung – Jes 53,11-12, die >Apotheose< – auf, in dem bilanziert wird:

Er hat hingegeben in den Tod sein Leben,
und zu den Frevlern wurde er gezählt.
Ja er: die Sünde der Vielen, er hat sie getragen,
und für Frevler ist er eingetreten.

Die Einbeziehung der Gottesknechtslieder in die Beantwortung der Sinnfrage²³ verschiebt damit den Opfergedanken vom kultischen Bereich auf den existentiellen Bereich der Hingabe, ohne damit den Opfergedanken als solchen aufzugeben. Zusammenfassend muss die Antwort auf die Sinnfrage lauten: Jesu Weg war ein *Opfergang*, und sein Tod am Kreuz – von den geistlichen (Synedrion) und weltlichen (Pilatus) Instanzen als *Mord* insze-

²¹ Vgl. Janowski, >Hingabe< 110-119. Der Aufsatz widmet sich einer umfassenden Auseinandersetzung mit den gegenwärtigen Diskussionen über die neutestamentliche Opfertheologie mit umfangreichen Literaturangaben.

²² Übersetzung nach Janowski, >Hingabe< 110.

²³ Zu dieser Einbeziehung gehört vermutlich auch die Variation des Wortspiels Menschensohn / Mensch in 14,41: Menschensohn / Sünder.

niert – war ein *Opfertod*. G. Theissen spricht von einer >neuen kühnen Deutung<, die den ersten Christen damit gelang:²⁴ nicht die *Menschen* haben Gott ein Opfer gebracht, sondern *Gott* hat seinen Sohn geopfert. Dabei wurde bewusst zurückgegriffen auf den archaischen Ursprung aller Opferriten: das Menschenopfer. Während sich die Opferriten bei den Griechen und Juden nach einem Jahrhunderte dauernden Prozess um die Zeitenwende allmählich als überlebt erwiesen, setzten die ersten Christen *theologisch* einen Schlusspunkt.

Das ist die *österliche* Perspektive, in die der Sinaibund jetzt gerückt wird. Der Dekalog, auf den sich Israel einst verpflichtet hatte als einer >Anweisung zum Leben in Freiheit<, wird damit nicht außer Kraft gesetzt. Er bleibt eine detaillierte Auflistung dessen, was gut ist, d.h. dessen, was Leben schafft und erhält. Insofern bleibt auch das Prinzip der konnektiven Gerechtigkeit in Geltung. Aber es wird dahingehend modifiziert, dass im Leiden und Sterben Jesu der Rechtsanspruch auf Vergeltung exemplarisch >geopfert< wurde zugunsten einer vertieften Möglichkeit von Leben durch Vergebung. Der unter der Theodizeefrage leidende Gerechte darf nun wissen, dass Gott mit ihm >im Bunde< ist, auch wenn er mit seinem Existenzentwurf inmitten von Frevlern scheitert.

6 Aufbrechender Antijudaismus im Neuen Testament

Dass die Anfänge des christlichen Antijudaismus bereits im Neuen Testament zu erkennen sind, darf heute als gesichert gelten. Ob wir auch bei Markus schon antijudaistische Tendenzen erkennen können, ist dagegen umstritten. Es dürfte aber deutliche Hinweise geben. Da ist vor allem die Figur des Judas mit ihrer zentralen Rolle des Auslieferers zu nennen, die meines Erachtens zu den von Markus >erfundenen< Personen der Tragödie gehört.²⁵ Es ist auffällig, dass ihm im zweiten Akt – sogar in dessen Kernszene – der Fluch Jesu als Vollzug der konnektiven Gerechtigkeit trifft, während sonst die Tragödie gerade den Verzicht Jesu auf sie entfaltet, und dass die Diskrepanz auch ausdrücklich artikuliert wird, vgl. Mk 14,21. Dem korres-

²⁴ Vgl. Theissen / Merz, Jesus 410.

²⁵ Zu Kap. 1 ist nachzutragen, dass die Figur des Judas geradezu als alttestamentliche Zitatensammlung konzipiert ist, vgl. Ps 41,10; 2Sam 20,9f.; Sach 11,12f.; 2Sam 17,23. Ohne mir die historischen Spekulationen zu eigen machen zu wollen, die Blumenberg an seine Beobachtungen knüpft, möchte ich ferner darauf hinweisen, dass nach Blumenberg der sonst in der biblischen Überlieferung nirgendwo auftauchende Name „Barabbas“ gar kein Name ist, sondern „Sohn des Vaters“ heißt (vgl. Blumenberg, Matthäuspassion 202). „Barabbas“ ist also ein geradezu „anonymer“ Name.

pondiert, dass es der römische Hauptmann ist, der als erster unter dem Kreuz das christliche Credo spricht, vgl. Mk 15,39. Damit aber wird auch erkennbar, wo die antijudaistische Lektüre der Passion Jesu ihren Ausgang nahm: *bei den Heidenchristen*. Sie waren ja nicht an der Kreuzigung Jesu beteiligt gewesen, es waren *die anderen*, die Juden, die sie zu verantworten hatten. Dass dabei auch bereits vorhandene antijudaistische Ressentiments eine Rolle spielten, dürfte sicher sein (vgl. z.B. 1Thess 2,15).

7 Dichtung und Wahrheit

Die Wahrheitsfrage wurde bisher primär unter dem Gesichtspunkt der zu vermutenden Zuverlässigkeit historischer Überlieferung diskutiert. Dass Markus etwa 35 Jahre nach dem Ereignis und herausgefordert durch die Zeitumstände, unter denen er schrieb, seine Passionsgeschichte als Lesedrama nach den Regeln der antiken Tragödie konzipiert hat, erweist den bisherigen Denkansatz als verfehlt, denn >Wahrheit< ist eine *existentielle* Denkkategorie und kann nur durch eine ebenfalls *existentiell* verankerte Aussageform zur Sprache gebracht werden: durch *Dichtung*.

Dafür gibt es jetzt aus der Gegenwartsliteratur eine Bestätigung: Die kürzlich erschienene Tagebuch-Erzählung von Soazig Aaron >Klaras NEIN< dokumentiert die Heimkehr einer jungen Jüdin, die den Holocaust zwar überlebt hat, sich aber trotzdem als tot empfindet. Und 60 Jahre nach den Ereignissen lässt die Autorin Klara vieles >prophetisch< aussprechen, was zur Interpretation der Gegenwart gehört. Jorge Semprun schreibt dazu in seinem Vorwort, dass er auf diesen Roman gewartet habe, denn alle Augenzeugenberichte würden in den Archiven als historisches Material verschwinden und seien nicht geeignet, „die unerschöpfliche Wahrheit der Vernichtungserfahrung“ festzuhalten. Diese könne nur mit den Mitteln der Fiktion herausgearbeitet werden, die „kühn in der Erfindung oder der getreuen Rekonstruktion der Wahrheit“ und „bescheiden in der peinlichen Beachtung des Wahrscheinlichen“ (siehe Aristoteles!) sei.

Noch ein dritter Autor ist in diesem Zusammenhang zu nennen: Paul Celan, der mit den Mitteln lyrischer Dichtung der Vernichtungserfahrung Sprache verliehen hat. 1949 beschrieb er den Holocaust als Perversion von Golgatha mit folgendem Epigramm: „Der Tag des Gerichts war gekommen, und um die größte der Schandtaten zu suchen, wurde das Kreuz an Christus genagelt.“²⁶ Zugleich umgreift er damit den beginnenden Antijudaismus der markinischen Passionstragödie und die Erfahrungen, die >Klaras NEIN< evo-

²⁶ Celan, Werke 3 163; vgl. Lescow, Wort.

ziert haben, als in einem sich gegenseitig interpretierenden Verweisungszusammenhang stehend.

Summary

As a closed drama, Mark's passion narrative was modelled on ancient tragedy. Hence, it is *fiction*, thus being the perfect means for conveying the truth of what happened to future generations. As in ancient tragedy only one or two characters need to be historical, it may be assumed that Judas also belonged to the characters invented by Mark.

Zusammenfassung

Die Markuspassion ist als Lesedrama dem Vorbild der antiken Tragödie nachgestaltet. Sie ist also *Dichtung* und hat gerade so die Wahrheit dessen, was geschah, überlieferungsfähig gemacht. Da in der antiken Tragödie nur ein oder zwei Personen historisch sein müssen, dürfte auch Judas zu den von Markus erfundenen Akteuren gehören.

Bibliographie

- Aaron, S., Klaras NEIN, Berlin 2003.
- Aristoteles, Poetik, übersetzt u. herausgegeben von M. Fuhrmann, griechisch / deutsch (Reclams UB 7828), Stuttgart bibliographisch ergänzte Ausg. 1994 (1982) = zit. Fuhrmann.
- Assmann, J., Der Tod als Thema der Kulturtheorie (edition suhrkamp 2157), Frankfurt, M 2000.
- Blumenberg, H., Matthäuspassion, Frankfurt, M 1993.
- Burkert, W., Wilder Ursprung – Opferritual und Mythos bei den Griechen, Berlin 1990.
- Celan, P., Gesammelte Werke 1-3 (st 3202-3204), Frankfurt, M 2000.
- Gnilka, J., Das Evangelium nach Markus 1-2 (EKK II 1-2), Düsseldorf / Neukirchen-Vluyn 1978.1994.
- Janowski, B., >Hingabe< oder >Opfer<? – Zur gegenwärtigen Kontroverse um die Deutung des Todes Jesu, in: >Mincha<, FS R. Rendtorff, Neukirchen-Vluyn 2000, 93-120.
- Janowski, B., >Verstehst du auch, was du liest<? – Reflexionen auf die Leserichtung der christlichen Bibel, in: Hossfeld, F.L. (Hg.), Wieviel Systematik verlangt die Schrift? (QD 185), Freiburg, Br u.a. 2001, 150-191.
- Janowski, B., Konfliktgespräche mit Gott – Eine Anthropologie der Psalmen, Neukirchen-Vluyn 2003.
- Lang, G.F., Kompositionsanalyse des Markus-Evangeliums: ZThK 74 (1977), 1-24.
- Lausberg, H., Handbuch der literarischen Rhetorik, Stuttgart 1993.

- Lescow, Th., Das hadernde Wort – Paul Celans Todesfuge und Blasphemische Gedichte, Münster, W 2005.
- Lescow, Th., Mein Herze schwimmt im Blut – Die Solokantate BW 199 von J.S. Bach als individuelles Klagelied in der Tradition der alttestamentlichen Klagepsalmen: BN NF 121 (2004) 95-102.
- Lescow, Th., Psalm 22,2-22 und Psalm 88 – Komposition und Dramaturgie: ZAW 117 (2005) 217-231.
- Lescow, Th., Theodizee – Christa Wolf – Altes Testament – Neues Testament – Paul Celan, Malente / Norderstedt 2002.
- Theissen, G. / Merz, A., Der historische Jesus, Göttingen 1997.

Theodor Lescow
Pastor i.R.
Auf dem Kamp 37
D 23714 Malente