

THEOLOGISCHE ZEITSCHRIFT

80. Jahrgang 2024 Heft 2



Herausgegeben von der
Theologischen Fakultät der Universität Basel

Friedrich Reinhardt Verlag

Theologische Zeitschrift

herausgegeben von der
Theologischen Fakultät der
Universität Basel

Redaktoren:

Prof. Dr. Sonja Ammann / Prof. Dr. Georg Pfeiderer

Redaktionsassistent:

Oskar Kaelin

Die 1945 begründete Theologische Zeitschrift Basel (ThZ) ist keiner bestimmten theologischen Richtung verpflichtet. Sie strebt danach, den inter- und intradisziplinären Dialog zu fördern und veröffentlicht daher wissenschaftliche Abhandlungen aus allen Gebieten der Theologie – insbesondere Aufsätze, die nicht nur für ein theologisches Fach von Interesse sind. Es werden Artikel in Deutsch, Französisch und Englisch angenommen.

Redaktionskommission:

Die hauptamtlichen Professoren der Basler Theologischen Fakultät als Fachvertreter:

Prof. Dr. Sonja Ammann (Altes Testament), Prof. Dr. Andrea Bieler (Praktische Theologie), Prof. Dr. Alfred Bodenheimer (Jüdische Studien), Prof. Dr. Andreas Heuser (Ausereuropäisches Christentum), Prof. Dr. Andrea Hofmann (Kirchengeschichte), Prof. Dr. Moisés Mayordomo (Neues Testament), Prof. Dr. Jürgen Mohn (Religionswissenschaft), Prof. Dr. Georg Pfeiderer (Ethik), ausserdem: Prof. Dr. Reinhold Bernhardt, Prof.em. Dr. Hans-Peter Mathys als ehemalige Redaktoren.

Die Zeitschrift wird unterstützt mit Mitteln der «Schweizerischen Akademie der Geisteswissenschaften» (SAGW) durch die «Schweizerische Theologische Gesellschaft» (SThG).

Manuskripte an Prof. Dr. Sonja Ammann, Theologisches Seminar, Nadelberg 10, 4051 Basel, Tel. 061 207 12 04, thz-theol@unibas.ch.

Rezensionsexemplare, Korrekturen und andere Zusendungen an: «Theologische Zeitschrift», Nadelberg 10, CH-4051 Basel, Tel. 061 207 28 99.

Korrespondenz auch über E-Mail: thz-theol@unibas.ch.

Richtlinien für die Ausarbeitung von Beiträgen und Rezensionen finden sich auf unserer Homepage. Eingehende Artikel werden von den Redaktoren, den Fachexperten der Redaktionskommission und ggf. von externen Gutachtern geprüft. Die Entscheidung über Annahme, Ablehnung oder Rückgabe zur Überarbeitung liegt bei den Redaktoren.

Für Besprechung oder Rücksendung unaufgefordert eingegangener Rezensionsexemplare übernimmt die Redaktion keine Verantwortung.

Homepage: theologie.unibas.ch/de/fakultaet/theologische-zeitschrift/

Online-Archiv: <https://www.e-periodica.ch/digbib/volumes?UID=thz-001>

Liebe Leserinnen und Leser,

die ersten zwei Beiträge in diesem Heft sind dem Basler Praktischen Theologen und Professor emeritus Albrecht Grözinger gewidmet, der in diesem Jahr am 25. Mai seinen 75. Geburtstag feierte. Albrecht Grözinger war fast zwanzig Jahre lang als Ordinarius für Praktische Theologie an der Theologischen Fakultät Basel tätig und ist ihr bis heute verbunden. Seine kreativen und engagierten Arbeiten waren wegweisend im Bereich der Praktischen Theologie, namentlich der theologischen Ästhetik, und erweisen sich bis heute innerhalb wie ausserhalb der Disziplin als überaus anregend. Alexander Deeg und David Plüss treten in ihren Aufsätzen mit dem Jubilar ins fachliche Gespräch und lassen sich dabei insbesondere von Grözingers Bestimmung der Praktischen Theologie als «Kunst der Wahrnehmung» inspirieren. Diesem nachträglichen Geburtstagsgruss schliesst sich die Redaktion der *Theologischen Zeitschrift* gerne an und gratuliert Albrecht Grözinger im Namen der ganzen Theologischen Fakultät Basel sehr herzlich. Wir wünschen ihm – und uns und allen seinen zahlreichen Leserinnen und Lesern – noch viele Jahre anregender wissenschaftlicher, feuilletonistischer und pastoraler Produktivität!

Weiter findet sich in diesem Heft ein Aufsatz von Stephen Germany über den Einfluss hellenistischer Literatur auf die Samuelbücher. Der Text gibt seine für den Druck ausgearbeitete Basler Antrittsvorlesung wieder; mit ihm verabschiedet sich Germany zugleich von Basel und gibt einen Ausblick auf seine zukünftige Forschung als Professor für Altes Testament an der Universität Lausanne.

Das Heft beschliesst ein Aufsatz von Claudia Bertling Biaggini, in dem die Verfasserin in bester Tradition der *Theologischen Zeitschrift* verschiedene (theologische) Disziplinen – Kunstgeschichte, Kirchengeschichte, Altes Testament – berührt und so zu spannenden Einsichten über das Bildprogramm des Medici-Papstes Leo X. führt.

Wir wünschen Ihnen, liebe Leserinnen und Leser, eine anregende Lektüre.

Basel, im Juni 2024
Sonja Ammann und Georg Pfeleiderer

Der Mönch am Meer, der Theologe in Basel und die Frage nach Gott und der Kirche

Oder: Praktisch-theologische Konstellationen

Alexander Deeg

Albrecht Grözinger,
dem Lehrer, Kollegen und Freund
zum 75. Geburtstag.
In Dankbarkeit.

1. Mutige Theologie oder: Ästhetisch-theologische Konstellationen

Vor 250 Jahren wurde Caspar David Friedrich (1774–1840) in Greifswald geboren – der Maler, der in drei großen Ausstellungen 2024/25 gewürdigt wird, die sich als riesige Publikumserfolge erweisen.¹ Vor 75 Jahren wurde Albrecht Grözinger in Esslingen am Neckar geboren – der Praktische Theologe, der wie kein anderer für das ästhetische Paradigma in der Praktischen Theologie steht und damit einen Ansatz vorgelegt hat, an den zu erinnern mir heute in besonderer Weise nötig erscheint – um des Faches der Praktischen Theologie und um der Aufgabe der Theologie willen.

Als «Kunst der Wahrnehmung» bestimmte er sein Programm in einer Monographie 1995 selbst.² Er zeigte einerseits, in welche Weite der Wahrnehmung dieses Paradigma führt (von Cézanne und Picasso über Benjamin und Foucault bis zum Kühler des Rolls-Royce), und betonte andererseits, dass eine «Kunst der Wahrnehmung» niemals bei der *bloßen* Wahrnehmung stehenbleibt, sondern von ihr ausgehend kühn und mutig nach gegenwärtiger kirchlicher und religiöser Praxis fragt und so theologische Suchbewegungen orientiert.

1 Hamburger Kunsthalle: «Kunst für eine neue Zeit»; Alte Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin: «Unendliche Landschaften»; Staatliche Kunstsammlungen in Dresden: «Wo alles begann».

2 Grözinger 1995; vgl. grundlegend Grözinger 1991.

Eine Relektüre dieses m.E. immer noch schönsten Buches Albrecht Grözingers überrascht nicht nur durch die zahlreichen Einblicke in die Welt der Kunst und des Alltags, sondern mindestens auch in zwei weiteren Hinsichten:

(1) Da ist die Vielzahl von Sätzen, die heute wohl mit dem Begriff ›normativ‹ bezeichnet und von nicht wenigen (Praktischen) Theolog:innen als problematische Sätze einer doch notwendig ›wissenschaftlich objektiven‹ Praktischen Theologie qualifiziert werden würden. «Wir müssen in unserer Praxis immer quasi am Nullpunkt anfangen»,³ schreibt Grözinger und wendet sich gegen eine Theologie, die schon zu viel weiß; wenn Theologie bei ihrer Sache bleiben wolle, müsse sie sich in eine ständige Bewegung der Verunsicherung und des Neuanfangs begeben. Engagiert blickt Grözinger auf die blinden Flecken vergangener Formationen Praktischer Theologie – von Schleiermachers Ausblendung sozialer Fragen bis zur Blindheit vieler Theolog:innen angesichts nationaler oder nationalsozialistischer Ideologie. Er schreibt: «Die Leidenschaft der Praktischen Theologie entzündet sich dort, wo sie Konstellationen von Unrecht, Leiden und Schmerz wahrnimmt in ihrer individuellen wie gesellschaftlichen Dimension».⁴ Oder an anderer Stelle: «Angesichts der gegenwärtigen Gefährdungen unserer Erde ist nichts so vonnöten wie Einfühlung und Phantasie».⁵ Dass (Praktische) Theologie nicht ohne Leidenschaft möglich ist, macht das Buch (und machen viele weitere Texte Grözingers) deutlich. Es ist die Leidenschaft derer, für die Theologie letztlich durch das Offenhalten der Perspektive Gottes in Bewegung bleibt. Es gehe immer wieder darum, so Grözinger, «Menschen im Möglichkeitshorizont Gottes zu imaginieren»;⁶ und dem Fach der Praktischen Theologie schreibt er ins Stammbuch: «Praktische Theologie als Kunst der Wahrnehmung erinnert daran, daß es eine der vornehmsten Aufgaben ist, uns in unseren Wahrnehmungsweisen dem Wahrnehmungsraum Gottes zu öffnen, uns in diesen Wahrnehmungsraum hinein locken zu lassen».⁷

(2) Das zweite, was bei der Relektüre im Abstand von annähernd 30 Jahren auffällt, ist die Schönheit der Sprache, die Lust auf die Lektüre macht. Wenn Form und Inhalt einander entsprechen, dann kann eine (Praktische) Theologie, die mit einem Gott zu tun hat, der ›schön‹ ist und immer neu ›schön werden will‹

3 Grözinger 1995: 151.

4 Grözinger 1995: 79.

5 Grözinger 1995: 94.

6 Grözinger 1995: 98.

7 Grözinger 1995: 115.

(wie Rudolf Bohren bereits 1975 in seiner theologischen Ästhetik formulierte)⁸, gar nicht anders, als selbst «schön» zu sein. Vor einigen Jahren wurde ein wissenschaftlicher Preis nach einem anderen Praktischen Theologen benannt, der sich dem ästhetischen Paradigma zuordnen lässt: der «Henning Schröer-Preis für verständliche Theologie». Wenn ich recht sehe, gibt es diesen Preis nicht mehr – und dabei wäre er (oder ein «Albrecht Grözinger-Preis für pointiert und mutig formulierte Theologie») gegenwärtig vielleicht nötiger als noch vor einigen Jahren. Eine sachlich-neutrale Wissenschaftssprache hat sich viel zu vieler (praktisch-)theologischer Texte bemächtigt (auch meiner eigenen!) – und eben dieser Satz ist nun auch selbst schon wieder Ausweis der um sich greifenden Ungenauigkeit der Formulierung. Denn niemals ist «die Wissenschaftssprache» das Subjekt, das die armen, wehrlosen Wissenschaftler:innen hinterrücks benutzen würde, sondern es bleibt die Verantwortung aller, die schreiben und den Diskurs vorantreiben, die Sprache so zu verwenden, dass sie nicht verbraucht und funktionalistisch verkürzt wird; sie ist weit mehr als nur «Medium» zum Transport von Erkenntnissen, sondern die wesentliche Basis der Konstruktion von Welt – oder poetischer formuliert: die «Wünschelrute», die der Welt ihren Zauber entlockt («[...] und die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort»; Joseph von Eichendorff, 1835). Es gibt gegenwärtig viel zu viele (praktisch-)theologische Texte, bei denen ich das Gefühl habe, man müsste nur eine Nadel nehmen, um den Luftballon der ach so wissenschaftlichen Sprache zum Platzen zu bringen und zu merken, wie wenig eigentlich darin steckt. Oder man bräuchte das Kind, das uns Theolog:innen zuruft, wie nackt wir doch durch die Welt laufen ... Grözinger schreibt: «Der biblische Gott ist ein Gott der Sinnlichkeit – und wie! Und als ein solcher Gott der Sinnlichkeit nimmt er auch die Sinnlichkeit der Menschen in Anspruch»⁹ – und die der Theolog:innen doch auch!

In der gegenwärtigen Praktischen Theologie hat sich das ästhetische Paradigma verabschiedet oder – besser gesagt – verflüchtigt und transformiert. Die Lust an der Wahrnehmung hat sich methodisch der Wissenschaften bedient, für die eine präzise Weltwahrnehmung zur primären Aufgabe gehört. Aus der ästhetischen wurde eine neue empirische Praktische Theologie, die «Kunst der Wahrnehmung» wurde zu einer «Technik der Wahrnehmung», die sich nicht mehr primär an den Kulturwissenschaften, sondern an den Sozialwissenschaften

8 Vgl. Bohren 1975.

9 Grözinger 1995: 84.

und der Ethnologie orientiert. Die methodische Präzision, die in den vergangenen Jahren erreicht wurde, ist stupend. Und – um nicht missverstanden zu werden – es ist überaus hilfreich, empirisch zu arbeiten und interdisziplinär vernetzt sowie intersubjektiv überprüfbar dem nachzuspüren, was «da ist», und sich durch diese Wahrnehmungen orientieren und immer wieder auch irritieren zu lassen. Das Problem, das seit Jahren immer wieder einmal benannt wurde, lautet aber: Viele praktisch-theologische Arbeiten nehmen präzise wahr, bleiben dann aber mehr oder weniger dabei stehen. Die Fülle der Qualifikationsschriften, in denen zunächst auf vielen Seiten (und einmal wieder) erläutert wird, wie «Grounded Theory» oder «Objektive Hermeneutik» funktionieren, die dann Wahrnehmungen und Beobachtungen zu Praxisfeldern vorstellen und am Ende auf sehr wenigen Seiten nur nochmals zusammenfassen oder ganz vage Schlussfolgerungen für das weitere theologische Nachdenken (und ggf. auch für eine veränderte Praxis) andeuten, lässt doch nach der Aufgabe oder dem Proprium von (Praktischer) Theologie fragen. Gerade im Rückblick auf die Anfänge des ästhetischen Paradigmas wird zudem deutlich, dass und wie sich die Rolle der Forschenden verändert hat: Aus dem Flaneur wird der Soziologe oder Ethnologe; aus der methodisch Kreativen die methodisch Reflektierte und akribisch Arbeitende. Die Methodik bietet ein Gelände, das Sicherheit verspricht. Die Leidenschaft, die für Grözinger und viele andere charakteristisch war, tritt zurück. Der von Gott eröffnete Möglichkeitsraum, der in die Weite denken lässt, verschwindet. Und im Blick auf die kirchliche Praxis ergibt sich nicht selten ein problematischer Kurzschluss: Die «Ergebnisse» empirischer Forschung, die die Augen öffnen und den Blick weiten sollen, werden von den Praktiker:innen kurzschlüssig in Handlungsmaximen umgesetzt und eine verunsicherte Kirche entwickelt ihre Handlungsoptionen auf zu schnell und zu einseitig rezipierten empirischen Wahrnehmungen.

Albrecht Grözingers Theologie weist ins Offene, unterbricht jede Kirche, die schon immer weiß, was richtig ist, oder zu schnell die vorfindliche Wirklichkeit mit der Wahrheit identifiziert. Er schreibt: «Wo die Spur Spur bleibt, hält sie uns in Bewegung. [...] Wo die Spur Spur bleibt, gibt sie eine Richtung an, ohne daß diese Richtung in ihrem Verlauf fixierbar wäre».¹⁰

Methodisch besonders anregend erscheint mir der Begriff der «Konstellation», den Grözinger bei Walter Benjamin entdeckt und mit Günter Figal als die

¹⁰ Grözinger 1995: 49.

«Erfahrung eines Freiraums» bestimmt, die «an einer plötzlich aufleuchtenden Möglichkeit des Verstehens» entsteht. Konkreter geht es ihm um «Konstellationen, in denen sich die kulturell vermittelte Gottesgeschichte und die kulturell vermittelten Wahrnehmungen unserer Gegenwart brechen».¹¹ Mit Rudolf Bohren wäre das die Möglichkeit, Neues zu erkennen, weil so nicht nur Vergangenheit und Gegenwart, sondern auch die Zukunft in den Blick genommen werden.¹²

Wir brauchen m.E. nicht weniger Empirie in der Praktischen Theologie – aber mehr Mut, nicht bei den kontrollierten empirischen Wahrnehmungen stehen zu bleiben, sondern sie als das zu sehen, was sie sind: ein erster Schritt, ein Aspekt der Wahrnehmung, auf den andere folgen müssen, damit wir «[a]ls Flaneure Gottes [...] den Spuren des Geheimnisses folgen».¹³

Und so flaniere ich – ermuntert durch Albrecht Grözinger – auf der Spur des ebenso genialen wie bleibend geheimnisvollen und gerade darin faszinierenden Caspar David Friedrich.

2. Wege ins Offene oder: Entdeckungen mit Caspar David Friedrich

Das Jahr 1810 gilt als Schlüsseljahr und Wendepunkt im Werk Caspar David Friedrichs.¹⁴ Kindheit und Jugend in Greifswald liegen ebenso hinter ihm wie seine Lehrjahre in Kopenhagen; seit 1798 lebt und arbeitet er in Dresden und vertieft sich immer weiter in die Landschaftsmalerei. Er ist bekannt in Dresden – und durchaus umstritten. Etwa der 1807/1808 entstandene sogenannte «Tetschener Altar» verstört viele – nicht nur wegen dem, was er zeigt, vielmehr auch wegen dem, *wie* Friedrich dieses Bild zeigte und präsentierte (**Abb. 1**).

In seinem verdunkelten Atelier, in dem Friedrich selbst nicht anwesend und das durch Kerzen erleuchtet war, inszenierte er das Bild als eine Art Altar auf einem schwarz gedeckten Tisch in der Weihnachtszeit 1808. Es zeigt einen schroffen, locker bewaldeten Felsen, der im Dunkeln liegt und auf den kein erkennbarer Weg führt. Die Betrachtenden finden keine Spur, sind nicht – wie bei vielen anderen vorangehenden und zeitgleichen Landschaftsgemälden – «eingeladen»,

11 Grözinger 1999: 289; vgl. ausführlicher Grözinger 1991: 221–293.

12 Vgl. Bohren 1975: 125f.

13 Grözinger 1995: 143.

14 Vgl. das Kapitel in Werner Buschs herausragender Friedrich-Biographie: «Wendepunkte. Der «Tetschener Altar» und der «Mönch am Meer»»; Busch 2021: 43–61.



Abb. 1. Tetschener Altar/Das Kreuz im Gebirge, 1807/08.



Abb. 2. Der Mönch am Meer, 1808–1810.

Abb. 3. Abtei im Eichwald, 1809–1810.

das Bild zu betreten. Oben auf dem Gipfel befindet sich ein filigranes Kruzifix, für den Betrachter in weiter, unerreichbarer Entfernung. Der Körper des Gekreuzigten ist von den Betrachtenden seitlich abgewandt. Inszeniert Friedrich eine pantheistische oder panentheistische Naturmystik, die an die Stelle Christi das Naturerleben setzt, wie manche Betrachtende das sehen? Ist das – zu Beginn des 19. Jahrhunderts – die «Kunstreligion» als etwas später explizit formulierte Transformation der Religion in die Ästhetik, wie Zeitgenossen Friedrich vorwarfen?¹⁵ Oder ist es eine nachaufklärerisch-romantische Transformation genuin lutherischer *theologia crucis* und so weit näher an traditioneller Frömmigkeit? Die Fragen deuten an, was bereits die ersten Betrachtenden in Dresden bewegte, und verweisen auf das Irritationspotential des Bildes in religiöser Hinsicht.

Etwa gleichzeitig, 1808, begann Friedrich mit einem seiner berühmtesten Bilder, das heute unter dem Titel «Der Mönch am Meer» bekannt ist (**Abb. 2**). Faktisch handelt es sich um ein Palimpsest¹⁶: Bis 1810 wurde das Bild viermal übermalt, wie sich durch Infrarotuntersuchungen nachweisen lässt – und dabei immer weiter reduziert.¹⁷ Die letzte Übermalung, bei der die vorher noch vorhandenen Boote im Meer entfernt wurden, erfolgte, nachdem Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher den Maler Friedrich am 12. September 1810 in Dresden besucht hatte. Schleiermacher war im Auftrag der Berliner Akademie unterwegs und überzeugte Friedrich davon, dieses Bild für die Akademieausstellung zur Verfügung zu stellen. Etwas später begonnen, aber früher vollendet hatte Friedrich das Bild «Die Abtei im Eichwald» (**Abb. 3**), das dieselbe Größe hat wie der «Mönch am Meer». Beide waren (wie viele andere Bilder Friedrichs) eindeutig als Bildpaar konzipiert.

Friedrich sandte die Bilder nach Berlin, wo sie verspätet zur Ausstellung eintrafen und – wie sich aus Zeitzeugenaussagen entnehmen lässt – wohl übereinander gehängt und unter dem abstrakten Titel «Zwei Landschaften in Öl» rubriziert wurden. Vor allem der «Mönch am Meer» faszinierte, provozierte und polarisierte das Berliner Publikum.

15 Vgl. die Kritik von Basilius von Ramdohr; bei Friedrich maße sich «die Landschaft» an, «auf die Altäre zu kriechen»; zit. bei Busch 2021: 49.

16 Vgl. Busch 2021: 50.

17 Vgl. Verwiebe/Gleis 2024: 52.

Drei konstellative Streifzüge unternehme ich – ausgehend von diesen Bildern und mit einem Blick in gegenwärtige Kultur, Theologie und kirchliche Praxis.

(1) *Unterbrechung und Wagnis*: Es gibt Kunstwerke, die kein Staunen auslösen, sondern von Betrachtenden in das Bekannte eingeordnet und entsprechend abgehakt werden.¹⁸ Sie entsprechen konventionellen Sehgewohnheiten und lösen kaum einen Reiz zu ausführlicherer Wahrnehmung aus (und je nach der Definition des Wortes «Kunst» ließe sich kritisch fragen, ob diese überhaupt unter diesem Begriff rubriziert werden sollten). Und es gibt das Gegenteil: Kunstwerke wie den «Mönch am Meer», die von Anfang an unterbrechen und herausfordern – und das bis heute tun. «Irgendetwas hat er [Caspar David Friedrich; AD] gesehen, das den Zeitgenossen entging, als hätte er ein verstecktes Fenster geöffnet und hinausgeschaut».¹⁹ Das Besondere am «Mönch im Meer» scheint mir: Dies gilt durch die Zeiten und bis in unsere Gegenwart. Das Bild durchbrach nicht nur einmal Konventionen²⁰, sondern tut es bis heute. Die damals im Jahr 1810 verstörende horizontale Flächigkeit des Bildes,²¹ die radikale und von Friedrich in den Überarbeitungen immer weiter vorangetriebene Reduktion, die fehlende Rahmung und Perspektivierung²² und damit die Unzugänglichkeit des Bildes für die Betrachtenden – all das erschüttert und fasziniert (auch wenn wir etwa durch Rothko an horizontale Farbflächen gewöhnt und auch diese längst konventionalisiert sind).²³ «Friedrichs dunkles Meer hat keine Tiefe, keine Erstreckung, es wirkt wie eine Barriere und stört unsere Raumerfahrung grundsätzlich»²⁴; «[...] die ästhetische Befriedigung bleibt aus».²⁵

Die Erschütterung angesichts des Bildes wird besonders deutlich in der vielfach zitierten, analysierten und interpretierten Besprechung, die Heinrich von Kleist in den «Berliner Abendblättern» herausgab und die auf Achim von Arnim und Clemens Brentano zurückgeht – wobei bereits die komplexe Entstehungsgeschichte dieses Textes und die massive Überarbeitung der ersten

18 Vgl. Deeg 2012.

19 Rathgeb 2023: 7.

20 Vgl. dazu von Brauchitsch 2023: 86.

21 Vgl. Grave 2023: 159.

22 Vgl. Busch 2004: 256f.

23 Vgl. zu den Verbindungen von Friedrich und Rothko: Rosenblum 1975.

24 Busch 2021: 59.

25 Busch 2021: 60.

Fassung durch Kleist ein Zeugnis von der Erschütterung gibt, die Friedrichs Bild auslöste.²⁶ Der Text datiert vom 13.10.1810 und trägt den Titel «Empfindungen vor Friedrichs Seenlandschaft». Darin heißt es u.a.:

[...] daß man hinüber mögte, daß man es nicht kann, daß man Alles zum Leben vermißt, und die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Fluth, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel, vernimmt. [...] Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde [...]. [...] und so ward ich selbst der Kapuziner [...]. [...] so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären.²⁷

Die brutale Metapher der weggeschnittenen Augenlider stammt von Kleist und drückt die Verletzung aus, die Friedrichs Bild für ihn bedeutete. Sie weist darauf hin, dass eine Unterbrechung von Konvention und eine Hinführung an Nullpunkte der Wahrnehmung²⁸ schmerzhaft sein kann. Das Bild zieht den Betrachtenden gleichsam den Boden unter den Füßen weg – und verweigert vor allem eines: eine Deutung in bekannten Bahnen, seien sie «klassisch» oder «romantisch» formatiert. Damit aber verschiebt sich – und das zeigt der erste Teil der zitierten Besprechung – das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Betrachtenden grundlegend: Es steht nicht der deutende Betrachter als «starkes Subjekt» «vor dem Bilde» und kann aus dieser Perspektive einordnen, zuordnen und das Bild in seine geprägte Wahrnehmung einfügen. Es ist aber auch nicht so, dass die Betrachtenden in die Illusion, die das Bild vermittelt, gleichsam hineingezogen werden und sich als Subjekte auflösen (im Gegenteil meinte Friedrich einmal selbst, dass der Werkcharakter des Kunstwerks gerade nicht verloren gehen solle: «Ein Bild muß sich als Bild als Menschenwerk gleich darstellen, nicht aber als Natur täuschen wollen»²⁹). Vielmehr wird die Betrachterin in einen Zwischenraum geführt: «zwischen mir und dem Bilde» – ein Raum, in dem das Bild selbst zum Subjekt und Mitspieler wird. «Kleist und seine Dichterkollegen sind von dem *Mönch am Meer* überfordert, aber nicht deshalb, weil sich in ihnen nichts rührt. Im Gegenteil, die Provokation ist zu groß. In dieser Not greifen sie zur Poesie, zu Wörtern, die keinen Schutz bieten [...]».³⁰

26 Vgl. die hervorragende Analyse des Textes bei Begemann 1990.

27 Zitiert nach Begemann 1990: 2.

28 Vgl. Grözinger 1995: 151.

29 Zitiert bei Grave 2023: 3

30 Rathgeb 2023: 106.

In einem Brief Friedrichs findet sich eine Darstellung und Deutung zum «Mönch am Meer». Er schreibt in seiner durchaus eigenwilligen Orthographie und Interpunktion:

Es ist nemlich ein Seestük, Vorne ein öder sandiger Strand, dann, das bewegte Meer, und so die Luft. Am Strandte geht Tiefsinnig ein Mann, im schwarzen Gewande; Möfen fliegen ängstlich schreient um ihn her, als wollten sie Ihm warnen, sich nicht auf ungestümmen Meer zu wagen. – Das war die Beschreibung, nun kommen die Gedanken: Und sännest Du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits! Mit übermüthigen Dünkel, wennest du der Nachwelt ein Licht zu werden, zu enträzeln der Zukunft Dunkelheit! Was heilige Ahndung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klahr zu wissen und zu Verstehn! Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strandte; doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörigter Mensch voll eitlem Dünkel!³¹

Nicht erst seit Roland Barthes' Metapher vom «Tod des Autors» ist klar, dass die *intentio auctoris* im Blick auf die Rezeption von Kunst eine bestenfalls relative Größe ist. Das Besondere an Friedrichs Deutung scheint mir aber zu sein, dass sie selbst nur wieder an den Nullpunkt der Wahrnehmung führt, den Betrachtenden die Deutung entzieht³² und lediglich darauf hinweist, dass das Bild mit der Grenze des Erkennens und Verstehens zu tun hat und insofern ein «Transzendenz-Bild» ist. Das entspräche ziemlich genau dem, was Friedrich in einem Brief 1811 über seine Kunst (und polemisch über andere, «sprechende Maler» sagte):

Ich bin keiner von den sprechenden Mahlern davon es jetzt so viele giebt, so im stande sind vierundzwanzig mal in einem Athe[m] zu sagen, was Kunst ist werent sie nicht imstande gewesen in 24 Jahren ein einzigmal in ihren Bildwerken zu zeigen was Kunst ist.³³

Das Wort Walter Benjamins, das Albrecht Grözinger seinem Buch «Praktische Theologie als Kunst der Wahrnehmung» als ein Motto voranstellt «Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen», könnte auch von Friedrich stammen. Und Eberhard Rathgeb schreibt: «Die Okkupation der Malerei durch das ständige Reden über die Malerei war Friedrich nicht geheuer, ja zuwider [...]. Sobald das Sehen und mit ihm die Annahme, dass es etwas Neues, Ungewohntes zu entdecken gibt, in den Hintergrund treten und das Reden und mit ihm die Annahme,

31 Zit. nach Grave 2023: 152.

32 Vgl. auch Busch 2021: 57.

33 Zit. bei Grave 2023: 145, 157.

dass Worte sich leicht finden lassen, in den Vordergrund, hat das Bild keine Chance mehr».³⁴

Es geht um eine Schule des Sehens und um die Möglichkeit, Neues wahrzunehmen,³⁵ wobei sich freilich auch zeigt, dass Menschen immer wieder das sichere Ufer der Deutungshoheit suchen, anstatt sich auf die Offenheit der Kunst einzulassen. Friedrichs Bild wurde oft sehr eindeutig und abschließend interpretiert – etwa politisch im Blick auf die napoleonische Besatzung von Friedrichs Heimatstadt Greifswald, auf die der Mönch über das düstere Meer hinweg blicke,³⁶ oder sogar rassistisch in der Zeit des Nationalsozialismus, wo der Mönch am Meer als charakteristisch für die «nordische Rasse» Friedrichs stehen konnte.³⁷

Es ist mutig für einen Künstler, neue Wege zu gehen. Das Konventionelle verkauft sich gut. Und wer ökonomisch abgesichert sein möchte, sollte nichts Neues wagen. An genau dieser Stelle riskiere ich einen abrupten Überschritt in die gegenwärtige kirchliche Wirklichkeit. Gerade angesichts der Statistiken des Niedergangs, der ständigen Notwendigkeit, kleiner zu werden und effizienter, und angesichts der vielfältigen Angst vor dem, was kommen wird, scheint mir der Mut geringer zu werden. Mein Eindruck ist, dass sich Kirche gesellschaftlich wie individuell als «brauchbar» und «hilfreich» präsentieren möchte; nicht wenige Pfarrer:innen höre ich sagen, man wolle ja wenigstens die nicht vergraulen, die trotz allem und immer noch zu uns hielten. Empirische Wahrnehmungen können in diesem Kontext extrem hilfreich, aber auch gefährlich werden, wie etwa der Artikel von Hanna Jacobs in der ZEIT-Beilage «Christ und Welt» vom 7. Mai 2024 zeigt.³⁸ Jacobs vollführt zahlreiche argumentative Kurzschlüsse aufgrund oberflächlich betrachteter und ausgewerteter empirischer Wahrnehmungen: Weil nur 2% der Evangelischen durchschnittlich Gottesdienste am Sonntagmorgen besuchten, müsse man aus Effizienzgründen auf diese Praxis verzichten und die Energie in andere Formate investieren, die (vermeintlich) mehr Interesse finden könnten.

Kirche droht sich in solcher Argumentationslogik letztlich als unentschlossener, biegsamer Anbieter für diejenigen Religionsprodukte, die tatsächlich oder vermeintlich gerade gefragt sind, zu vermarkten. Was «die Menschen» (so hört man

34 Rathgeb 2023: 36f.

35 Vgl. Grave 2023: 200–223.

36 Vgl. Busch 2008: 257.

37 So in der Zeitschrift «Rasse»; vgl. den Hinweis darauf im Wikipedia-Artikel zu Friedrichs «Mönch am Meer».

38 Jacobs 2024.

dann häufig überaus pauschal) bräuchten, solle geboten werden. Was funktioniert (was auch immer die Kriterien dafür sind), erscheint als gut. Durch solche Praxis aber würde Kirche so inhaltlich entleert, dass sie sich ganz sicher nicht als Salz in der Suppe dieser Gesellschaft oder als Licht auf dem Berge erweist – und im paradoxen Wunsch, hilfreich zu sein, genau das verliert, was wirklich hilfreich wäre und wozu immer auch die Unterbrechung der Logiken dieser Welt gehört. Das Neue lässt sich eben nicht aus der Geschichte ableiten und nicht aus der Gegenwart gewinnen, sondern hat mit der Zukunft *Gottes* zu tun – und diese bedeutet, wie etwa Paulus in 1 Kor 1 zeigt – immer eine verstörend-heilsame Unterbrechung der Logiken dieser Welt, zuvörderst der ökonomischen.

(2) *Mimesis und Emotion*: Der Begriff der *Unterbrechung*, der meine erste Konstellation prägte, war bislang formal bestimmt und auf den Modus der Wahrnehmung und die damit einhergehenden Konventionen bezogen. In den beiden folgenden Konstellationen gehe ich weiter – und blicke zunächst auf die Bildwirkung, die ich vor allem als eine emotionale Wirkung beschreibe, bevor ich schließlich auf den religiösen Gehalt des Bildes zu sprechen komme.

Vor allem Eberhard Rathgeb hat die emotionale Dimension der Bildwahrnehmung in seinem 2023 erschienenen Buch «Maler Friedrich» betont. Er schreibt: «Man muss vor seinen Bildern fühlen, was er erkannte, man muss sehen lernen, was er sah».³⁹ Rathgeb blickt auf die Malpraxis Friedrichs: Er verdunkelte sein Atelier, ließ so wenig wie möglich Eindrücke von außen herein, wenn er sich auf den Prozess des Malens einließ. Die Reduktion des Äußeren bedeutete für ihn die Chance, Malen als «eine Art Rekonstruktion eines inneren Bildes» zu verstehen.⁴⁰ Rathgeb bringt die Bildwirkung dann mit einer Metapher zur Sprache: «Das Bild ist eine Flaschenpost der Gefühle, die vom Maler, der von ihnen beim Malen bewegt wurde, zum Betrachter wandern, der von ihnen ergriffen wird».⁴¹

Damit insinuiert Rathgeb eine *emotionale Mimesis*, die auf den ersten Blick einleuchtet, aber m.E. doch insofern in die Irre führt, als er davon auszugehen scheint, dass die Gefühle eins zu eins übertragen werden könnten: Heutige Betrachtende fühlen, was Friedrich in seinem Dresdener Atelier fühlte. Das aber würde die Bildwirkung erneut verengen und tendenziell normieren. Vielmehr

39 Rathgeb 2023: 8.

40 Rathgeb 2023: 41.

41 Rathgeb 2023: 50.

geht es m.E. darum, im «(Nach-)Vollzug» der «performativen Qualitäten des Bildes»⁴² in eine eigene und unter veränderten individuellen wie gesellschaftlichen Bedingungen zweifellos veränderte emotionale Bewegung zu geraten. Friedrich Schleiermacher, der in seinen Schriften insgesamt eher wenig Bezug auf die Malerei nimmt, hat diesen Aspekt in seiner Ästhetik unterstrichen: «Der Maler soll nicht Dichter sein. Solange man sich mit der Deutung eines Kunstwerks beschäftigt, ist ein eigentlich malerischer Genuss nicht möglich».⁴³

Friedrichs «Mönch am Meer» löste schon 1810 und löst bis heute sehr unterschiedliche emotionale Reaktionen und Erschütterungen aus: Reagierten viele verstört und verletzt (vgl. die oben zitierte Metapher Kleists), so scheint das Bild für andere unmittelbar tröstend gewirkt zu haben. Der damals 15-jährige preußische Kronprinz Friedrich Wilhelm IV., der das Bild im Herbst 1810 in Berlin sah, überzeugte seinen Vater, die beiden Bilder Friedrichs «Zwei Landschaften in Öl» zu kaufen; das Werk bedeutete für ihn augenscheinlich Trost in einem emotionalen Ausnahmejahr – nach dem plötzlichen und unerwarteten Tod seiner Mutter Luise im Juli 1810.

Friedrich arbeitete drei Jahre lang am «Mönch im Meer» – angesichts dessen, wie wenig das Bild zeigt, ein erstaunlich langer Prozess. Diese Zeit war für Friedrich herausfordernd: Am 22.12.1808 starb Friedrichs älteste Schwester Catharina Dorothea im Alter von 42 Jahren; am 6.11.1809 starb auch der Vater. Der Streit mit dem Juristen und Diplomaten Basilius Ramdohr um den «Tetschener Altar» in den Jahren 1808 und 1809 war die erste öffentliche kritische Auseinandersetzung mit dem Werk des aufstrebenden Malers Friedrich. Hinzu kam die politische Situation angesichts von Napoleons Eroberungen und Besatzungen – für viele Zeitgenossen, auch für Friedrich, eine bedrückend-hoffnungslose Lage. Auch wenn sich die Emotionen Friedrichs ganz sicher nicht «bestimmen» und – wie in einer Flaschenpost – durch die Zeiten «übertragen» lassen, so ist doch klar, dass das Bild emotionsgesättigt war. Friedrich lieferte nicht irgendein Produkt seiner Kunstfertigkeit ab, sondern malte und übermalte bis zuletzt – und brachte ein noch nach frischer Farbe riechendes Werk in die Berliner Akademieausstellung ein.

Wenn ich auch hier konstellativ an kirchliche Praxis denke, so blicke ich auf Gottesdienst und Predigt und auf die Rolle der Liturg:innen und Prediger:innen.

42 Verwiebe/Gleis 2024: 53.

43 Zit. bei Arndt 2013: 359 (aus: Schleiermacher, Ästhetik, Berlin/Leipzig 1931: 247).

Der Leitbegriff der «Authentizität»⁴⁴, der seit einigen Jahren als Qualitätskriterium für die Leistung von gottesdienstlichen Akteur:innen immer beliebter wird, scheint seinen tieferen Grund darin zu haben, dass Gottesdienstfeiernde erfahren möchten, dass das, was auf der «liturgischen» und «homiletischen Bühne» geschieht, «wahrhaftig» ist. In Zeiten, in denen der Glaube an einen Gott oder das Gebet zu ihm:ihr alles andere als selbstverständlich sind, macht es den entscheidenden Unterschied, ob Menschen in einem Gottesdienst erleben, dass jemand ein Gebet vorliest oder selbst betet; dass jemand eine vorgefertigte Predigt, ggf. noch aus dem Internet kopiert, mit vielen Richtigkeiten vorträgt oder in der Rede spürbar wird, dass die Worte dem eigenen Glauben und Erleben abgerungen sind. Wenn Glaube, wie Schleiermacher in seinen Reden sicher zu Recht erkannte (und wie es wahrscheinlich auch Friedrich aus seiner Bekanntschaft mit Schleiermacher vertraut war), nicht Metaphysik ist und nicht Moral, «weder Denken noch Handeln, sondern Anschauung und Gefühl»⁴⁵, dann ist das Sichtbar- und Erkennbar-Werden dieses Glaubens (der sich immer auch mit einer gehörigen Portion Zweifel verbinden wird) entscheidend für die Möglichkeit einer emotionalen Mimesis und einer religiösen Erfahrung. Um nicht missverstanden zu werden: Es geht dabei gerade *nicht* darum, den religiösen Virtuosen mit seinem «stärker erregten religiösen Bewusstsein» (wie Schleiermacher später in seinen Vorlesungen zur Praktischen Theologie sagen konnte)⁴⁶ zu erleben, sondern den Menschen als *iustus et peccator*, in aller Verletzlichkeit und Schönheit, in allem Selbstbewusstsein und mit allen Fragen. Es ist m.E. entscheidend, dass wir uns nicht eine falsche, quantitative Brille aufsetzen oder die Qualität liturgischer Vollzüge an problematischen Stellen lokalisieren: Sie liegt immer wieder dort, wo Menschen die geistliche Tiefe und in dieser Hinsicht die Authentizität der Vollzüge erfahren, nicht aber dort, wo die vermeintlich perfekte Inszenierung die Vulnerabilität und Fragmentarität liturgischer Akteur:innen verschüttet.

44 Vgl. grundlegend Wiesinger 2019.

45 Schleiermacher 1799/2001: 79.

46 Vgl. Schleiermacher 1850: 75 u.ö.

(3) *Vertikale Sehnsucht und «Gott»*: Friedrichs «Mönch am Meer» habe ich oben als Transzendenzbild bestimmt; ich könnte auch sagen: Es ist ein Bild, das die radikale Fraglichkeit Gottes ausdrücken kann – und das insofern die malerische Inszenierung der *theologia crucis* im «Tetschener Altar» nochmals überbietet. Überlieferte Religion in ihren traditionellen Formen war um 1800 keineswegs nur für eine intellektuelle Elite fraglich geworden. Eberhard Rathgeb schreibt: «In Mecklenburg [...] leerten sich um 1800 die Kirchen. Es gab Dörfer, in denen die Gottesdienste ausfielen, weil keiner mehr hinging»⁴⁷. Auch das Bild der Ruine, das Friedrich als zweite «Landschaft in Öl» neben den «Mönch am Meer» gestellt hat, spricht dafür. Vieles von dem, was Religion traditionell bedeutete, schien an ein Ende gekommen. Institutionen wurden fraglich, und der Wind der Aufklärung bedeutete, dass vor allem auch «Gott» fraglich wurde.

Wollte Friedrich – 72 Jahre vor Nietzsches «Die fröhliche Wissenschaft» – den Tod Gottes ins Bild fassen und mit dem aufrecht stehenden Mönch am Meer eine «moderne, nachkantische Selbstbehauptung»⁴⁸ zeigen? Und gleichzeitig mit der Kirchenruine «Die Abtei im Eichwald», auf die sich ein Begräbniszug bewegt, das Ende jeder institutionalisierten Religion vor Augen führen?

M.E. entspräche dies nicht dem Bild selbst, vor allem aber nicht der Wirkung, die Friedrichs «Mönch am Meer» durch die Zeiten ausgelöst hat. Bereits der Titel «Mönch am Meer» ist erstaunlich; Friedrich selbst spricht, wie oben zitiert, von einem «Mann, im schwarzen Gewande»; in der Besprechung im Oktober 1810 von von Arnim, Brentano und Kleist wurde aus ihm ein «Kapuziner». Hier steht ein Repräsentant von Religion – allein, in einer eigentümlichen Drehung des Körpers mit dem Blick auf das Meer und das sich bestenfalls andeutende Jenseits. Er steht unter einem Himmel, der sich nach oben aufhellt und sich so von der dunklen Barriere des Meeres abhebt.

Immer wieder wurde Friedrichs Religiosität mit Schleiermacher in Beziehung gesetzt – nicht zuletzt wegen der Begegnung der beiden im Jahr 1810 (und ggf. einer früheren Begegnung bereits 1798 in Berlin, die sich allerdings nicht eindeutig nachweisen lässt).⁴⁹ Ich schließe mich der kritischen Wahrnehmung Andreas Arndts an, der den Einfluss Schleiermachers auf Friedrich für weit geringer einschätzt, als bislang gedacht. Zweifellos spielt die Natur für

47 Vgl. Rathgeb 2023: 19.

48 Rathgeb 2023: 110.

49 Vgl. dazu insgesamt: Hoch 1984; Busch 2008; Busch 2004; Arndt 2013.

Friedrich eine entscheidende Rolle; aber die Verbindung «zwischen pantheistischer Religiosität und christozentrischer Frömmigkeit», die etwa Karl-Ludwig Hoch betonte⁵⁰, erscheint mir bei Friedrich doch weitaus dialektischer. Gott und Welt sind nicht korrelativ miteinander verbunden – wie durchgehend bei Schleiermacher. Das dunkle Meer erweist sich als ein Riegel; nicht etwa als eine Transzendenzvermittlungsfigur.

Friedrich erscheint in seiner Kunst als Dialektiker – und wollte man die alte theologische Grundfigur bemühen: damit eindeutig näher an Barth als an Schleiermacher! In einem Gedicht aus dem Jahr 1825 schreibt er: «Warum, die Frag' ist oft zu mir ergangen, Wählst du zum Gegenstand der Malerei So oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab? Um ewig einst zu leben, Muß man sich oft dem Tod ergeben».⁵¹

Dialektik scheint mir in das Bild eingeschrieben: Der Mann im schwarzen Gewand bei Friedrich, der Mönch in späterer Deutung erweist sich als die einzige Vertikale in dem Bild, lehnt sich gleichsam auf gegen die Horizontale und die Horizontalisierung. Die Art und Weise, wie er da steht, könnte gedeutet werden als eine Praxis des Trotzes in Zeiten einer Einebnung der Welt und Reduktion des Himmels, ohne freilich nun umgekehrt die Natur zum neuen Altar zu machen (wie Ramdohr Friedrich zu Unrecht vorwarf). Der aufrecht stehende «Mönch» stünde dann in der Vertikale mit dem Blick nicht nur zum Meer, sondern in den sich über dem Meer aufspannenden Horizont; in einer Erwartung, die noch nicht zu Ende ist – obwohl es nichts gibt, was sie wahrscheinlich macht. Auch deshalb wäre es nur konsequent, dass Friedrich im Herbst 1810 die ursprünglich gemalten Boote auf dem Meer entfernt hat; sie hätten den Blick nur hängen bleiben lassen an dem Vordergründigen.

Nicht nur zum «Mönch am Meer», auch zur «Abtei im Eichwald» ist eine schriftliche Äußerung Friedrichs überliefert:

Jetzt arbeite ich an einem grossen Bilde, worin ich das Geheimnis des Grabes, und der Zukunft darzustellen gedenke. Was nur im Glauben gesehn, und erkannt werden kann, und dem endlichen Wissen der Menschen ewig ein Rätsel bleiben wird: (mich selbst ist was ich darstellen will, und wie ich es darstellen will, auf gewisse Weise ein Räthsel).⁵²

50 Vgl. Hoch 1984: 168.

51 Hinz 1974: 82.

52 Zit. bei Grave 2023: 148.

Mit dieser Aussage ist ein Motiv intoniert, das für Friedrich schon länger große Bedeutung erlangte, wie Johannes Grave an seinem Bild «Alte Frau mit Sanduhr und Buch» (1801/1802) zeigt.⁵³ Die Worte, die in dem Buch/der Bibel, das die alte Frau in Händen hält, u.a. zu sehen sind, entstammen Joh 20,29: «Selig sind, die nicht sehen und doch glauben».

Ist das Bild in dieser Hinsicht eine dialektische Hoffungspraxis? Ein trotziges Sich-Ausstrecken nach Gott? Es gibt zahlreiche Deutungen von Expert:innen, die das Gegenteil behaupten und die Trostlosigkeit unterstreichen, die in dem Bild liegt. Gerade das «Fehlen positiver Zeichen» mache das Bild «traurig und hoffnungsleer».⁵⁴ Eberhard Rathgeb interpretiert das finale Übermalen der Boote durch Friedrich als Elimination der Hoffnung und schreibt:

Die Segelboote «hätten das Meer tief in den Raum hinein geöffnet, aus dem die Hoffnung dann hätte Zuversicht schöpfen können, dass eine Flucht und vielleicht eine Erlösung möglich sei. Ohne Boote stellte sich das Meer in die Vertikale, es sah aus wie eine schwarze, undurchdringliche Mauer, ein radikales Ende der Endlichkeit, von dem der Betrachter abprallte. Er musste sich, wenn er sich vor dieser Aussicht behaupten wollte, etwas anderes einfallen lassen, als vergeblich auf das Recht seiner Sehnsucht zu pochen. Hier noch zu hoffen, war ein absurder Akt.⁵⁵

In seinem groß angelegten Essay zu Caspar David Friedrich kommt Florian Illies zu einer anderen Wahrnehmung:

Der «Mönch am Meer» ist das Bild eines verzweifelten Mannes. Gnadenlos lastet der düstere Himmel auf den Schultern des einsamen Mönches am dunklen Wasser, er steht verloren auf einem kleinen Sandhügel am Rande des finsternen Ufers. Es formuliert letztlich die Paradoxie des Glaubens: eine Aufrechterhaltung der Hoffnung im Wissen um deren Aussichtslosigkeit.⁵⁶

Gott habe den Mönch gelockt, so Illies, dann aber alleine gelassen. Diese transzendente Heimatlosigkeit bei gleichzeitiger «Aufrechterhaltung der Hoffnung», das ist die nur dialektisch zu beschreibende Praxis, die Illies in dem Bild entdeckt – und der ich als eine mögliche (!) Deutung zustimme. Diese Erfahrung trotziger Hoffnung könnte es gewesen sein, was den preußischen Kronprinzen begeisterte

53 Vgl. Grave 2023: 84–87.

54 Begemann 1990: 12.

55 Rathgeb 2023: 87; vgl. auch Busch 2008: 255.

56 Illies 2023: 108.

und gegebenenfalls sogar Schleiermacher so beeindruckte, dass er Friedrich überzeuge, dieses Bild zur Akademieausstellung nach Berlin zu senden.

Ich gehe einen letzten konstellativen Schritt – und frage nach der Hoffnung, die sich in vieler Hinsicht als eine der großen Fragen unserer Zeit bestimmen lässt.⁵⁷ In seiner systematisch-theologischen Reflexion zur Hoffnung bestimmt Hartmut von Saß diese als «Außer-sich-Sein», als eine Dislozierung der eigenen Existenz: «Wer hofft, ist außer sich».⁵⁸ Wie lässt sich Hoffnung gewinnen – in einer Zeit, in der diese viel zu vielen verloren geht? Das war eine der Fragen, die etwa in der Zeit der Corona-Krise laut wurde. In den Jahren der Pandemie wurde m.E. klar, dass eine Kirche, die zu routiniert *über* Hoffnung redet und so Hoffnung wecken will, genau diese zu verlieren droht.⁵⁹ Es kann bei weitem tröstlicher sein, die Situation nicht zu beschönigen, im Bild Friedrichs gesprochen: die Boote auf dem dunklen Meer zu übermalen (!). Die schonungslose Wahrnehmung der Realität bietet mehr Widerstandskraft als das allzu leichtfertige Überspringen des dunklen Meeres. Bestenfalls sind wir die, die auch als Kirche Ausschau halten nach dem «da drüben» und so neben dem Mönch stehen. Wenn sich Kirchen als Hoffnungsanbieter in einem oberflächlichen Sinn betätigten, so liefe die Hoffnung leer. Es käme zu verbaler Sättigung bei gleichzeitiger semantischer Entleerung des Begriffs «Hoffnung» – und vielleicht ist genau dies der tiefere Grund der Kirchenkrise unserer Tage, der eigentlich und dringend der «Bearbeitung» bedürfte. Was wir bräuchten, wäre eine schonungslos ehrliche Kirche, der «Gott» in vieler Hinsicht verloren ging – und die in alten und neuen Formen neu über ihn:sie ins Gespräch und mit ihr:ihm ins Gebet finden müsste.

3. *Pathos, Humor und Theologie*

Es lässt sich nur schwer verhindern, angesichts von Friedrichs Kunstwerken des Jahres 1810 in einiges Pathos zu verfallen – aber vielleicht ist das auch nicht das Schlimmste. Eine leidenschaftliche Praktische Theologie, für die Albrecht Grözinger immer wieder eintrat und eintritt, kann nicht ohne *Pathos* sein – und nach Martin Luther gilt das für die Theologie und das Leben der Christenmenschen insgesamt: «Deus detestatur apatheian».⁶⁰ Allerdings ist es

57 Vgl. Han 2024.

58 Vgl. Saß 2023: 546.

59 Vgl. Deeg 2022.

60 WA 44, 553, 16; vgl. dazu Deeg 2012: 132.

doch entscheidend, nicht im Pathos zu versinken, was ja immer auch die Gefahr des Narzissmus und der Lächerlichkeit impliziert; vielmehr ginge es darum, Leidenschaft und Gelassenheit, emotionale Bewegtheit und sachliche Kühle dialektisch zu verschränken.

Seit einiger Zeit scheint mir die «Metamoderne» eine ebenso stimmige wie herausfordernde Bestimmung der Stimmungs- und Gefühlslage unserer Gegenwart. Der Begriff «Metamoderne» begegnet bereits in den 1970er Jahren erstmals und wurde dann vor gut zehn Jahren neu aufgenommen und interdisziplinär weiterentwickelt.⁶¹ Die grundlegende Wahrnehmung lautet: Es ging/geht etwas zu Ende (die sogenannte Postmoderne als Epoche relativer Sicherheit sowie einer eher spielerischen Ästhetik und Leichtigkeit); etwas Neues hat begonnen, das allerdings erst tastend seinen Weg sucht. Dabei ist die Grundeinsicht die in die Gleichzeitigkeit völlig divergierender Phänomene, Stimmungen, Haltungen und Tendenzen. Philosophisch begegnen Dekonstruktion *und* speculative realism, in der Kunst treffen Ernsthaftigkeit *und* Ironie, Nostalgie *und* Futurismus aufeinander, im gesellschaftlichen Kontext lässt sich ein eigentümliches Nebeneinander von Engagement *und* Zurückhaltung beobachten. *Meta* bezeichnet genau dieses «Dazwischen» und die damit gegebene «quirkiness». Im metamodernen Denken besteht die Chance, klassisch eher unversöhnliche Dichotomien in weiterführende Dialektiken zu verwandeln – und gerade auch die Rolle der Forschenden in diesen Dialektiken zu verorten.

Friedrichs Bilder lassen sich als «metamodern» lesen in ihrem Changieren zwischen Pathos und radikaler Dekonstruktion. Nochmals: Es ist gar nicht nötig, auf Pathos zu verzichten – und ganz bestimmt nicht nötig, auf vermeintlich «Normatives», besser: perspektivisch Anregendes zu verzichten, wenn die Theologie noch bei «ihrer Sache» sein will. Aber es ist absolut nötig, dieses Pathos immer wieder zu durchbrechen. Das beste Mittel dazu ist und bleibt – wie kluge Theolog:innen schon immer wussten – der Humor.

Und so schließe ich diesen Beitrag nicht nur mit einem Dank für alle inspirierenden und unterbrechenden, herausfordernden und Horizonte eröffnenden Perspektiven Albrecht Grözingers, sondern mit dem Werk eines gegenwärtigen Künstlers und Cartoonisten, der den Titel von Friedrichs Bild nur leicht variiert

61 Vgl. Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker und das von ihnen ins Leben gerufene Netzwerk: www.metamodernism.com.

und im (schwarzen) Humor widerständiges Lachen freisetzen kann – gegen all das, was das Meer dunkel und die Aussichten trübe macht (Abb. 4).



Abb. 4. Der Mönch im Meer, © Hans Koppelredder – ganz herzlich danke ich dem Autor für das Recht zur Veröffentlichung.

Bibliographie

- Arndt, A., 2013. Friedrich Schleiermacher als Philosoph. Berlin.
- Begemann, C., 1990. Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64, 89–145.
- Bohren, R., 1975. Daß Gott schön werde. Praktische Theologie als theologische Ästhetik. München.
- Brauchitsch, B. von, 2023. Caspar David Friedrich; Biografie. Berlin.
- Busch, W., 2004. Caspar David Friedrich und Friedrich Schleiermacher. G. Mattenklott (Hg.), Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich. Hamburg, 255–267.
- 2008. Protestantische Frömmigkeit und bildende Kunst. Schleiermacher im Gespräch mit Caspar David Friedrich. A. Arndt et al. (Hg.), Christentum – Staat – Kultur (Schleiermacher-Archiv 22). Berlin, 253–269.
- 2021. Caspar David Friedrich. München.
- Deeg, A., 2012. Praktische Theologie als eschatologische Ästhetik oder: Eine Schule des Staunens. EvTh 72, 118–134.
- 2022. Weltdeutung in der Predigt? Eine traditionelle Deutungsmacht in der Krise. R. Leonhardt (Hg.), Deutungsmacht in Krisenzeiten. Leipzig, 127–149.
- Grave, J., 2023. Caspar David Friedrich. München/London/New York.
- Grözinger, A., 1991. Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der Praktischen Theologie. München.
- 1995. Praktische Theologie als Kunst der Wahrnehmung. Gütersloh.
- 1999. Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Buch- und Forschungsbericht. IJPT 2, 269–294.
- Han, B.-C., 2024. Der Geist der Hoffnung. Wider die Gesellschaft der Angst. Berlin.
- Hinz, S. (Hg.), 1974. Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Berlin.
- Hoch, K.-L., 1984. Friedrich Schleiermacher und Caspar David Friedrich. Ein Beitrag 150 Jahre nach Schleiermachers Tod. DtPfrBl 84, 167–171.
- Illies, F., 2023. Zauber der Stille. Caspar David Friedrichs Reise durch die Zeiten. Frankfurt a. M.
- Jacobs, H., 2024. Schafft den Gottesdienst am Sonntag ab! <https://www.zeit.de/2024/21/kirche-gottesdienst-abschaffen-sonntag-religion> [12.05.2024].
- Rathgeb, E., 2023. Maler Friedrich. Berlin.
- Rosenblum, R., 1975. Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko. London.
- Saß, H. von, 2023. Außer sich sein. Hoffnung und ein neues Format der Theologie. Tübingen.
- Schleiermacher, F., 1799/2001, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. Hg. v. G. Meckenstock, Berlin/New York.
- 1850. Die praktische Theologie nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt. Hg. v. J. Frerichs, Berlin.
- Verwiebe, B./Gleis, R. (Hg.), 2024. Caspar David Friedrich. Unendliche Landschaften. München/London/New York.
- Wiesinger, C., 2019. Authentizität. Eine phänomenologische Annäherung an eine praktische-theologische Herausforderung. Praktische Theologie in Geschichte und Gegenwart 31. Tübingen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Caspar David Friedrich (1774–1840),
Wikimedia-Commons.

Abb. 2 Caspar David Friedrich (1774–1840),
Wikimedia-Commons.

Abb. 3 Caspar David Friedrich (1774–1840),
Wikimedia-Commons.

Abb. 4 © Hans Koppelredder (vgl. auch: www.facebook.com/Bedenkliches); ein Abdruck
findet sich auch in Eulenspiegel H. 5 (2024), 23.

Abstracts

Das ästhetische Paradigma der Praktischen Theologie, dessen Begründung in besonderer Weise mit dem Basler Theologen Albrecht Grözinger verbunden ist, erweist sich auch gegenwärtig – in einer Zeit der Dominanz empirischer Forschungen in der Praktischen Theologie – als ebenso anregend wie notwendig. Es steht für eine in ihrer Wahrnehmung präzise und gleichzeitig leidenschaftliche und mutige Praktische Theologie. In diesem Sinn gestaltet der Beitrag konstellative Wahrnehmungen zu den Bildern Caspar David Friedrichs (1774–1840), insbesondere zu seinem 1810 entstandenen «Mönch am Meer», die im Blick auf ihren Charakter als Unterbrechung, als authentisch-emotionale Kommunikation und als Gott-Suche wahrgenommen werden. Abschließend werden die Überlegungen in einen metamodernen Deutungshorizont eingeordnet – und es kommt der Humor in den Blick, mit dem theologisches Pathos wirkungsvoll unterbrochen werden kann.

The aesthetic paradigm of Practical Theology, the foundation of which is particularly associated with the Basel theologian Albrecht Grözinger, is proving to be as stimulating as it is necessary today – at a time when empirical research dominates Practical Theology. It stands for a Practical Theology that is precise in its perception and, at the same time, passionate and courageous. In this sense, the article presents constellative perceptions of the paintings of Caspar David Friedrich (1774–1840), in particular his 1810 «Mönch am Meer», which are perceived in terms of their character as an interruption, as authentic-emotional communication and as a search for God. Finally, the reflections are placed in a metamodern horizon of interpretation – and the humor with which theological pathos can be effectively interrupted comes into view.

Alexander Deeg, Leipzig

Zwischen «Amt der Erinnerung» und Zeremonienmeister:in

Eine pastoraltheologische Fallanalyse im Gespräch mit Albrecht Grözinger

David Plüss

Albrecht Grözinger zum 75. Geburtstag gewidmet.

1. Die Pastoraltheologie der Ritualagenturen

Kirchliche Ritualagenturen spriessen aus dem Boden wie Pilze im feuchten Herbstwald.¹ Deren Vitalität und Experimentierfreude ist ansteckend und anregend. Und sie fordern die Praktische Theologie heraus. Besonders dann, wenn sie sich, wie Albrecht Grözinger vorschlägt, als Wahrnehmungswissenschaft versteht.² Es stellen sich Fragen: Was geht hier vor? Wie kommt es zu diesen Aufbrüchen in einer ansonsten krisendurchfurchten und sich nach allgemeiner Wahrnehmung in einer Abwärtsspirale befindlichen Kirchenlandschaft? Sind die Agenturen Angsttrieben zu vergleichen, die den letzten Saft aus den alten Wurzeln und dem morschen Stamm ziehen und ihm damit den Rest geben? Oder zeigt sich in ihnen die noch immer vitale Substanz des Kirchenbaumes, die durch ein paar dürre Äste und eine ausgetrocknete Borke nur kaschiert war? Bricht hier etwa eine *fresh expression of Church*³ durch den winterklammen Boden wie die ersten Krokusse nach dem letzten Märzschnee?

In diesem Beitrag will ich vor allem der Frage nachgehen, wie sich Pfarrpersonen auf einer Schweizer Ritualplattform präsentieren und welches Verständnis von Pfarramt und Kirche dabei in den Blick kommt. Ich habe dafür die Plattform

1 Als Beispiele seien genannt: die Ritualagentur in Bern (ritualagentur.ch/de/; 9.6.2024), die Plattform *Leben-feiern* der Aargauer Kirche (s. Anm. 4), das Segensbüro in Berlin (segensbue-ro-berlin.de/; 9.6.2024) und St. Moment aus Hamburg (stmoment.hamburg/; 9.6.2024). Die Akteur:innen sind Pfarrpersonen, die die Kasualien im Auftrag ihrer Kirche und im Rahmen ihrer Anstellung durchführen (Bern, Berlin, Hamburg) bzw. dafür von der Kirche zusätzlich entschädigt werden (Aargau). Eine anschauliche Darstellung der Arbeit der Kasualagenturen findet sich in Handke/Barnahl 2023.

2 Grözinger 1991; Grözinger 1995.

3 Müller 2016.

einer ländlich und kleinstädtisch geprägten Kirche aus dem Schweizer Mittelland gewählt, die aufgrund ihrer Grösse im Schatten der urbanen Agenturen steht. Die Rede ist von der Ritualplattform *Leben-feiern* der Reformierten Landeskirche Aargau.⁴

Datengrundlage bilden insbesondere die Webseiten der Plattform, aber auch Gespräche mit Verantwortlichen und Akteur:innen, Presseberichte, eine interne Evaluation, ein Podcast mit Monika Thut⁵, der Gründerin und Moderatorin der Plattform, sowie eine Vereinbarung zwischen den Akteur:innen der Ritualplattform und der Reformierten Kirche Aargau⁶.

In einem ersten Schritt werde ich die Plattform vorstellen und ihre Eigenheiten – auch im Vergleich mit anderen Kasualagenturen – herausarbeiten. Da ich mich in erster Linie für die in die Texte und visuelle Gestaltung der Webseite eingegangene Pastoraltheologie interessiere, werde ich in besonderer Weise auf diese beiden Aspekte fokussieren. In einem zweiten Schritt werde ich sie ins Gespräch bringen mit der von Albrecht Grözinger in seiner Kirchentheorie skizzierten Pastoraltheologie.⁷ Grözinger ist ein Meister der oft überraschenden und immer anregenden Konstellierung von Diskursen. Es gelingt ihm mit grosser Leichtigkeit und sicherem Gespür, Tradition und Gegenwart, scheinbar unverträgliche theologische Schulen, aber auch Theologie und Sozialphilosophie (hier Jean-François Lyotards Theorie der Postmoderne) mit wenigen Pinselstrichen so aufeinander zu beziehen, dass daraus produktive Spannungen entstehen. Das Gespräch mit Grözinger soll einerseits die Aktualität seiner Pastoraltheologie testen und andererseits eine Analyse und Evaluation der in die Ritualplattform *Leben-feiern* eingelassene Pastoraltheologie ermöglichen.

2. Das Pfarrer:innenbild der Ritualplattform *Leben-feiern*

Die Aargauer Plattform *Leben-feiern* ist vor allem über ihre Webseite organisiert. Die Theologin und langjährige Pfarrerin Monika Thut koordiniert die Plattform

4 Vgl. www.leben-feiern.ch (13.5.2024).

5 Der Podcast «Stammtisch» über Ritualagenturen des RefLab der Reformierten Landeskirche Zürich vom 22. April 2022 findet sich über www.reflab.ch/ritual-agenturen-eine-zukunftschance-der-kirche/ (13.5.2024).

6 Diese Vereinbarung ist nicht öffentlich zugänglich.

7 Grözinger 1998.

derzeit in einem geringen Anstellungsgrad gemeinsam mit einer Arbeitsgruppe.⁸ Darüber hinaus gibt es keine eigens dafür angestellten Mitarbeitenden.

Ich gehe bei der Analyse der Webseite so vor, dass ich sie sequenziell erschliesse. So, wie sich eine imaginierte Besucherin der Seite, die nach einer rituellen Dienstleistung sucht, ihre Informationen beschaffen würde.

Auf der querformatigen Startseite der Plattform ist eine Gruppe von zwölf fröhlich lachenden Menschen unterschiedlichen Alters abgebildet, die in lockerer Sommerkleidung in einem Kreis auf einer Rasenfläche in einem Park stehen, sich die Hände halten und diese nach oben recken. Es scheint, als würde etwas gefeiert: vielleicht der Geburtstag des Mannes im Rollstuhl, auf den die meisten der Anwesenden blicken (**Abb. 1**).

Mittig über dem Bild steht in fetten weissen, gelb unterlegten Lettern, leicht schräg nach oben gekippt: «Dem Leben Glanz verleihen in Momenten des Glücks und der Trauer». Mehr verbalisierte Informationen findet nur, wer nach unten scrollt. Der erste Eindruck ist frohgemut, aber weder geschönt noch kitschig. Die Farben – es dominieren unterschiedliche Grün- und Blautöne – sind satt, aber matt. Auf leuchtende Farben und Hochglanz wird verzichtet. Die Eingangsseite vermittelt bildlich und programmatisch: Diversität in Bezug auf Geschlecht, Alter, Hautfarbe und Beeinträchtigung ist kein Hinderungsgrund für Gemeinschaft und gemeinschaftliches Feiern, sondern bereichert dieses.

Unklar bleibt, was hier gefeiert wird. Ich assoziiere mit dem Dargestellten jedenfalls keine der klassischen Kasualien. Auch Kirche und Pfarramt werden nicht ins Bild gesetzt. Der Schluss legt sich nahe, dass hier Assoziationen mit Kirche und Pfarramt absichtlich vermieden werden.

Wer nach unten scrollt, findet auf einem Feld mit weissem Hintergrund und blaugrauer Schriftfarbe die Angebotspalette der Plattform, überschrieben mit «Das finden Sie bei uns» (**Abb. 2**).

Mit Ausnahme der Farben ist die typographische Aufmachung gleich wie auf der ersten Seite. In der Mitte finden sich zwei kleinere Abbildungen. In der einen sehen wir ein Brautpaar und einen Gitarre spielenden Musiker im Chorraum einer Kirche. Die andere Abbildung zeigt eine grössere Gruppe, die im Kreis steht. Im Vordergrund sieht man eine Frau, die den rechten Arm zur Seite hin

8 Die Arbeitsgruppe besteht aus Delegierten aus den kantonalkirchlichen Bereichen Kommunikation, Gemeindedienste, Theologie und Recht und Gemeindeentwicklung. Zudem ist auch das Pfarramt vertreten.



Das finden Sie bei uns

Individuelle,
freie Feiern
und Rituale



Klassische Feiern
in der Kirche

für viele Anlässe und
besondere Lebensabschnitte

Taufe, Hochzeit,
Beerdigung

Abb. 1 & 2. Startseite der Ritualplattform *Leben-feiern*.



Abb. 3 & 4. Startseite der Ritualplattform *Leben-feiern*.

ausstreckt. Womöglich spendet sie den Segen. Ist sie die Pfarrerin oder eine Ritualbegleiterin? Dies lässt sich nicht erschliessen.

Die mit Stichworten genannte Angebotspalette ist zweiteilig: Auf der linken Seite werden «Individuelle, freie Feiern und Rituale – für viele Anlässe und besondere Lebensabschnitte» und auf der rechten Seite «Klassische Feiern in der Kirche – Taufe, Hochzeit, Beerdigung» genannt.

Sowohl das Bildprogramm als auch die Bezeichnung signalisieren einerseits eine grosse Offenheit. Andererseits werden hier kirchliche Bezüge ins Bild gesetzt: Wir sehen eine Hochzeitsfeier in einem Kirchenraum. Dass der Musiker zugleich der Pfarrer ist, erfährt nur, wer sich vertieft mit der Webseite befasst. Es erschliesst sich aus der Abbildung nicht.⁹ Zudem ist von den klassischen kirchlichen Kasualien die Rede. Bemerkenswerterweise werden diese aber erst an zweiter Stelle genannt. An erster Stelle stehen die «individuellen und freien Feiern und Rituale». Zudem ist der Anlass der zweiten Abbildung nicht identifizierbar. Die Darstellung macht die Intention deutlich, kirchliche Kasualien zwar nach wie vor anzubieten, aber sich für neue und freie Rituale zu öffnen und diese sogar prioritär zu bewerben. Um welche Art von Ritualen es sich handeln könnte, wird indes weder gesagt noch gezeigt.

Wer weiter nach unten scrollt, kommt auf einen farblich markierten, dunkelgrau unterlegten Teil der Seite, der überschrieben ist mit «Versierte und inspirierende Frauen und Männer feiern mit Ihnen Ihren Anlass», wiederum in fetten weissen Lettern, schräg und hellblau unterlegt (Abb. 3).

Drei dieser «Frauen und Männer» sind abgebildet und portraitiert: Monika Thut Birchmeier, Simon Pfeiffer und Stefan Blumer.¹⁰ Die Bilder sind in rundliche Formen eingefügt und beschneiden das Gesicht so, wie dies in Social Media-Apps üblich ist: Der oberste Teil des Kopfes ist angeschnitten, was zum Effekt führt, dass die abgebildete Person dem Betrachter näherkommt als bei einem Passfotoformat. Die Portraits sind offenbar draussen aufgenommen, die Hintergründe unscharf. Sie unterscheiden sich, folgen aber demselben Darstellungskonzept. Frisuren und Kleidung sind unauffällig und lassen weder auf ein professionelles Setting oder ein bestimmtes Milieu schliessen. Die drei Kurztexte unter dem Namen unterscheiden

9 Wer auf die Unterseite mit den «Personen» geht, die Rituale gestalten, findet das entsprechende Portrait von Stefan Blumer. Aber erst über den Link «Personenbeschrieb im Detail» wird die pastorale Identität von Blumer gelüftet.

10 Die Auswahl der drei Personen aus dem 15-köpfigen Team ist zufällig und wechselt jede Woche. Es handelt sich hier also um eine Momentaufnahme.



Abb. 5. Startseite der Ritualplattform *Leben-feiern*.

sich inhaltlich. Thut adressiert die Lesenden und bewirbt ihre Dienstleistung, Pfeiffer nennt seine Vorlieben und Hobbies und Blumer nennt die Potentiale «gottesdienstlicher Rituale». Während Ritualbegleitende auf dem freien Markt darum bemüht sind, ihre Qualifikation und Funktion deutlich zu kommunizieren, indem sie sich als «zertifizierte Zeremonienleiterin», «Freie Rednerin» oder «Freie Theologin» anpreisen¹¹, bleibt hier die Qualifikation der drei Personen unbestimmt. Ihre Versiertheit und ihr Charisma müssen wir ihnen glauben. Die uneinheitliche Textgattung wirkt zudem etwas disparat. Dass es sich hier um drei Pfarrpersonen handelt, wird nicht gesagt.

Unten findet sich ein Link, der zu den weiteren Akteur:innen von *Leben-feiern* führt. Wir bleiben aber auf der Startseite und scrollen weiter nach unten zur vierten Abteilung, die graphisch der zweiten entspricht (Abb. 4).

Ein blaugrauer Schriftzug auf weissem Hintergrund annonciert: «Feiern und Rituale von der Geburt bis zum Tod». Mittig über einem orangen Kreis finden sich zwei Abbildungen: Auf der ersten wird von einer jungen Frau in schwarzem Kleid – ist es eine Pfarrerin? – eine Taufkerze überreicht. Sichtbar ist zudem eine Taufschale. Wir befinden uns offenkundig in einem Kirchenraum. Die zweite Abbildung zeigt eine Urne mit Kerzen auf einem groben Stein in freier Natur oder einem Garten. Im Hintergrund der Seite, hellgrau und von den Abbildungen teilweise überdeckt, werden die Angebote der Ritualplattform erstmals konkret genannt: «Taufe», «Trauung am Lieblingsplatz», «Umzug», «Trennung/Scheidung», «Geburtstag», «Ehe-Erneuerung» etc. Die dezent im

11 Vgl. www.zankyou.ch/f/gina-dorig-freie-rednerin-1329403 (17.5.2024).

Hintergrund gesetzten Angebote weisen darauf hin, dass hier traditionelle und neue «Feiern und Rituale» fröhlich kombiniert und allesamt angeboten werden.

Auch hier verzichten wir darauf, den Link «Mehr erfahren» zu aktivieren und scrollen weiter nach unten. Hier findet sich nun das Logo der «Reformierte[n] Kirche Aargau» sowie neun Links zu den Unterseiten der Plattform, vier fett und gross, vier klein (Abb. 5).

Mit dem Logo outet sich die Trägerschaft der Plattform. Endlich, möchte man sagen. Damit erhält die Seite einen Absender und das Angebot wird lesbar und identifizierbar: Es handelt sich offenkundig um ein kirchliches Angebot und die abgebildeten und sich anbietenden «Frauen und Männer» sind womöglich Pfarrpersonen.

Wer nun im Header über den Button «Das finden Sie bei uns» auf die erste Unterseite wechselt, findet dort folgende Beschreibung des Angebots vor:

Versierte und inspirierte Personen gestalten für Sie und zusammen mit Ihnen Ihre persönliche Feier ob freie Trauung, Willkommensfeier für Neugeborene, Jubiläum, Segnung für Tiere, oder Abschied von einem geliebten Menschen. Wir bieten individuell gestaltete Feiern und Rituale für 24 verschiedene Anlässe an, von der Geburt bis zum Tod, für Paare und Familien mit Kindern, an Übergängen und in anderen besonderen Lebenssituationen. Das können individuelle Feiern ganz nach Ihren Wünschen sein oder auch klassische Feiern in der Kirche, also kirchliche Amtshandlungen mit Pfarrerinnen und Pfarrern in einer Aargauer Kirche, wie kirchliche Trauung, Abdankung oder Taufe, die in die kirchlichen Register eingetragen werden. [...] Für Mitglieder einer reformierten Kirchgemeinde im Aargau sind alle diese Angebote grundsätzlich kostenlos. Für Mitglieder einer reformierten Kirche in einem anderen Kanton können einige dieser Angebote auch kostenlos sein, aber leider nicht im Rahmen dieses Aargauer Angebots. Nichtmitglieder bezahlen etwas für diese Leistungen. Die Kosten sind bei jedem Angebot aufgeführt.

In dieser Beschreibung der Angebote der Plattform wird der Kirchenbezug genannt und es werden «Pfarrerinnen und Pfarrer einer Aargauer Kirche» erwähnt, aber erst in der zweiten Hälfte des Textes und ohne präzise Verhältnisbeschreibung zu den offerierten Dienstleistungen. Im ersten Teil kommen Kirche und Pfarramt nicht vor. Es ist wiederum von «versierten und inspirierten Personen» die Rede, die als solche in der Lage seien, auf unterschiedliche Lebenslagen einzugehen und sie rituell zu begleiten. In welchem Verhältnis diese Personen zu den später genannten Pfarrer:innen stehen, wird nicht deutlich. Zudem bestätigt diese Beschreibung des Angebots den oben erwähnten Eindruck, dass nicht die klassischen Kasualien, sondern neue Formen wie die «freie Trauung,

Willkommensfeier für Neugeborene» im Fokus des Angebots stehen. Expliziert wird die Berufsidentität der anbietenden Personen auf der über den Footer auffindbaren Link «Die Idee dahinter». Dort kann man lesen:

Viele Aargauer Pfarrerinnen und Pfarrer sind für die sorgfältige, stimmige und würdige Gestaltung von Feiern, Gottesdiensten und Ritualen hervorragend ausgebildet und können ihre grosse Erfahrung bei der Gestaltung von klassischen kirchlichen Handlungen (Kasualien), aber auch bei neuen Ritualen einbringen.

Die Reformierte Landeskirche Aargau möchte die besonderen Kompetenzen ihrer Pfarrerinnen und Pfarrer bei der Gestaltung von Ritualen und Lebensübergängen und ihr grosses Einfühlungsvermögen bei der Begleitung in besonderen Lebenssituationen allen Menschen - nicht nur ihren Mitgliedern - zur Verfügung stellen.

Diejenigen, die sich auf dieser Webseite präsentieren, bringen zudem besonders viel Herzblut, eine progressive Haltung und die nötigen Kapazitäten für diese Angebote mit.

Es folgen die Angaben zu den Kosten der angebotenen Feiern und Rituale.

Die 24 genannten Anlässe im Angebot sind auf der zweiten Unterseite «Feiern und Rituale für Sie» in vier Rubriken unterteilt: (1) *Feiern als Paar*, (2) *Feiern mit Kindern*, (3) *Feiern an Übergängen* und (4) *Feiern zum Abschied*.

Wenn wir die Analyse auf die Startseite und die ersten beiden Unterseiten begrenzen, fällt der kaum greifbare Bezug zu Kirche und Pfarramt auf. Alles, was mit Kirche assoziiert werden könnte, wird zunächst offenbar bewusst vermieden, um die Zugänglichkeit für kirchenferne Menschen zu erhöhen. Wer nach einem passenden Angebot für eine Feier an einem biographischen Übergang sucht, wird womöglich auf diese Seite gelangen und erst mit der Zeit feststellen, dass es sich um ein Angebot der Aargauer Kirche handelt und bei den «versierten Frauen und Männern» um Pfarrpersonen.

Offenkundig geht es den für die Plattform Zuständigen darum, Vorurteile und Klischees, die sich mit Kirche und Pfarramt verbinden, zu unterlaufen, indem zuerst das Angebot präsentiert und die Akteur:innen mit Portrait und einem persönlich gefärbten Statement, aber ohne pastorale Konnotationen ins Spiel gebracht werden. Wer durch eine eingehendere Recherche auf der Webseite feststellt, dass die aufgrund ihrer sympathischen und kompetenten Ausstrahlung ins Auge gefasste Person Theologin und ordinierte Pfarrerin ist, soll damit womöglich überrascht und dazu motiviert werden, die Anbieterin persönlich kennenzulernen. Man kann diese Form der Kommunikation aber auch als unehrlich, als Verstellung und Masche empfinden und verstimmt sein.

Es geht hier nicht darum, diese Kommunikationsstrategie zu evaluieren. Offenkundig adressiert die Plattform *Leben-feiern* Menschen, die nicht nur kirchenfern sind, sondern darüber hinaus gegenüber Kirche und Pfarramt bestimmte Vorurteile hegen oder schlechte Erfahrungen gemacht haben, die sie hindern würden, für die Gestaltung von Lebensübergängen und Feiern auf eine Pfarrerin vor Ort zuzugehen.

Wenn wir die Webseite der Plattform mit derjenigen einer Kirchgemeinde vergleichen, dann fällt auf, dass hier nicht die Kirchgemeinde als Organisation mit ihren Angeboten im Zentrum steht, sondern die Lebenswelt von Menschen in einer fortschreitend säkularisierten Gegenwart. Institution, Organisation und Pfarramt werden auf der Plattform *Leben-feiern* zunächst eingeklammert oder jedenfalls weit hintenangestellt. Im Fokus stehen biographische Übergänge und deren sorgfältige und feierliche Gestaltung. Darüber hinaus werden die anbietenden Personen, die Ritualbegleitenden, prominent ins Schaufenster gestellt. Sie zeigen Gesicht, beschreiben sich als Personen, die einen eher privat, die anderen in Bezug auf ihr Angebot. Nur wer sucht, findet Informationen zu Ausbildung, Qualifikation, beruflicher Tätigkeit und Amt. Die Plattform *Leben-feiern* präsentiert Kirche und Pfarramt also konsequent von ihrer Relevanz, Kompetenz und personenbedingten Varietät her. Unterschiedliche Lebenssituationen auf der einen und für deren Gestaltung kompetente Personen auf der anderen Seite stehen im Fokus der Plattform. Alles Weitere ist dieser Fokussierung untergeordnet. – Was zeigt sich, wenn wir das hier dargestellte Pfarrer:innenbild mit Grözingers Pastoraltheologie vergleichen?

3. «Versierte Personen» und das «Amt der Erinnerung»

Ein Vergleich der Plattform *Leben-feiern* mit Albrecht Grözingers Ekklesiologie und Pastoraltheologie legt sich nicht zuletzt dadurch nahe, dass Grözinger Kirche und Pfarramt mit eindrücklicher Konsequenz von ihrem gesellschaftlichen und kulturellen Kontext her fokussiert, wenn er schreibt:

Wenn Theologie und Kirche sich nur von ihrer binnenperspektivischen Wahrnehmung leiten lassen, ist von vornherein die Gefahr einer milieubedingten Verengung ihrer Wahrnehmung und Praxis gegeben. Eine solche milieubedingte Verengung der Wahrnehmung und Praxis jedoch können sich Theologie und Kirche angesichts des

postmodernen Pluralismus kaum mehr leisten oder doch nur um den Preis eines weiter dramatisch fortschreitenden Plausibilitätsverlustes.¹²

Zustimmend zitiert er aus einem in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschienenen Leitartikel von Heike Schmoll:

Denn nichts scheint weniger im Mittelpunkt des kirchlichen Interesses zu stehen als die religiösen Bedürfnisse der Kirchenmitglieder oder derer, die es einmal waren. Die Kirche will nicht zu einem Dienstleistungsbetrieb für die Begleitung wichtiger Lebensereignisse oder zum Servicebetrieb für die letzten Fragen werden.¹³

Grözingers Analyse und Kritik etablierter Kirchlichkeit und Theologie korrespondieren weitgehend mit jener, die von Seiten der Akteur:innen von Kasualagenturen zu hören und lesen ist.¹⁴ Ich vermute, die Verantwortlichen der Ritualplattform *Leben-feiern* würden Grözinger und Schmoll ohne Zögern zustimmen.

Grözinger profiliert die Aufgabe von Pfarramt und Kirche vor diesem Hintergrund in einer Weise, die zunächst überrascht. Die zentrale Dienstleistung, die von der Pfarrerin oder vom Pfarrer derzeit erwartet werde, sei die der Traditionsvermittlung. Grözinger interpretiert unsere Gegenwart mit dem französischen Philosophen Jean-François Lyotard als eine postmoderne.¹⁵ Die «großen Erzählungen» der Moderne – der Fortschritt, das Subjekt, die Vernunft, auch das Christentum – hätten ihre Prägekraft verloren. Traditionen, schichtbedingte Biographien, Werthaltungen und Umgangsformen hätten ihre bisher mehr oder weniger fraglos normative Geltung eingebüsst und stünden fortan zur Wahl, zur individuellen Aneignung und Gestaltung, wobei diese Freiheit auch als Qual der Wahl, als «Zwang zur Häresie» erfahren werden kann, wie der amerikanische Soziologe Peter L. Berger (1980) herausarbeitete. Dieser «Zwang zur Erfindung des eigenen Lebens» führt nach Grözinger zu einem neuen «Bedürfnis nach Traditionen, mittels derer das eigene Leben gestaltet werden kann».¹⁶ Und

12 Grözinger 1998: 134.

13 Schmoll 1995. – Die Gefahren der Verengung und des Plausibilitätsverlustes gilt es nach Grözinger insbesondere dadurch zu vermeiden, dass Praktische Theologie konsequent als Wahrnehmungswissenschaft in Bezug auf die jeweiligen kulturellen und biographischen Kontexte und Praktiken verstanden und konzipiert wird. Diese Kontexte und Praktiken verdichteten sich und würden beschreibbar in der Literatur, im Film, im Feuilleton, oder in der darstellenden Kunst.

14 Handke 2017.

15 Vgl. Lyotard 1979.

16 Grözinger 1998: 137.

er fährt fort: «Je rasanter das selbstverständliche Erleben von Tradition dahinschwindet, desto dringlicher wächst der Bedarf an Traditionen. Die Postmoderne lässt Traditionen zerfallen und lechzt zugleich nach ihnen.»¹⁷

Als dysfunktional qualifiziert Grözinger vor dem Hintergrund dieser Gegenwartsanalyse ein Pfarrleitbild, das auf den grossen Kommunikator setzt: «Der Pfarrer, die Pfarrerin als Prediger und Seelsorgerin, aber auch als Herr und Meisterin der Schlüsselgewalt des Gemeindehauses, der Präsenz beim Kaffeeausschenken am Seniorennachmittag, das Ohr am Telefon, das Auge auf das Fax-Gerät gerichtet».¹⁸ Dagegen setzt Grözinger das Amt der Erinnerung:

Die Menschen der Postmoderne suchen im Pfarrer, in der Pfarrerin nicht den grossen Kommunikator, sondern den Interpreten, die Interpretin der biblisch-christlichen Tradition in jeweils bestimmten lebensgeschichtlichen Kontexten. Das Pfarramt gewinnt für diese Menschen seine Bedeutung nicht in der Kommunikation, sondern im besonderen Profil der Tradition, für das es steht. Pfarrerrinnen und Pfarrer müssen nicht die besseren oder schlechteren Moderatoren sein, nicht die besseren oder schlechteren Manager, nicht die besseren oder schlechteren Show-Master, sondern sie müssen einstehten für eine bestimmte Tradition.¹⁹

Das Pfarramt gelte es folglich als intellektuelles Amt zu konzipieren und zu profilieren – nach dem Modell des Rabinats in jüdischen Gemeinden, bei dem die Lehre, die Seelsorge und die Pflege der Tradition im Vordergrund stünden, wobei Grözinger die Traditionspflege keineswegs als museale Konservierung oder blosser Wiederholung und schon gar nicht als kulturpessimistischen Rückzug interpretiert, sondern – im Gegenteil! – als orientierungskräftige Aktualisierung der Traditionsbestände für die jeweilige Gegenwart.

Wenn wir diese postmoderne Profilierung des Pfarramtes mit dem Rollenprofil der Ritualplattform *Leben-feiern* ins Gespräch bringen, lassen sich korrespondierende und divergierende Motive feststellen.²⁰ Die beiden Pfarrleitbilder stimmen insbesondere darin überein, dass sich das Pfarramt durch bestimmte Kernkompetenzen auszeichnet. Bei Grözinger ist es die Aktualisierung der

17 Grözinger 1998: 137.

18 Grözinger 1998: 139.

19 Grözinger 1998: 139.

20 Bei einem Vergleich zwischen Grözingers Pastoraltheologie und der Ritualplattform *Leben-feiern* sind die unterschiedlichen Textgattungen in Rechnung zu stellen. Während auf den Webseiten der Ritualplattform ein Pfarrleitbild nur implizit vorliegt und der interpretierenden Explikation bedarf, steht dieses bei Grözinger im Fokus seiner Überlegungen. Eine mangelhafte Prägnanz und Differenziertheit ist folglich der Ritualplattform nicht anzukreiden.

Tradition durch Interpretation normativer Texte im Rahmen der Lehre und der Seelsorge. Ich vermute, die Verantwortlichen der Aargauer Ritualplattform könnten dieser Definition grundsätzlich zustimmen, wobei sie die Interpretation und Aktualisierung stärker auf die rituelle Gestaltung biographischer Schwellen und Ereignisse beziehen würden, während Grözinger die verbalisierte Auslegung biblischer Erzählungen und Motive im Rahmen der Predigt und der Seelsorge vor Augen steht. Aber beides schliesst sich nicht aus, zumal Predigt und Seelsorge integrale Bestandteile von Kasualien darstellen und eng aufeinander bezogen sind. Die rituelle Gestaltungskompetenz scheint bei Grözinger indes etwas im Schatten zu stehen. Zumindest wird sie von ihm weder eigens genannt noch vertieft.

Die Differenzen akzentuieren sich, wenn Grözinger das Pfarramt als *intellektuelles Amt* profiliert. Dabei stellt er kritische Rückfragen seitens der Praxis in Rechnung: «Ich weiss, dass man im kirchlichen Kontext ganz schön Prügel beziehen kann, wenn man eine solche These formuliert. Die kirchlichen Milieus partizipieren an dieser Stelle ungebrochen am gesamtgesellschaftlichen Ressentiment gegen den Typus des Intellektuellen oder der Intellektuellen.»²¹ Das Amt der Erinnerung versteht Grözinger als eines, das den biblisch-christlichen Traditionsbestand situationsadäquat zur Sprache und ins Spiel bringt. Und zwar so zur Sprache und ins Spiel bringt, dass die in biblische Texte eingelassene Gottesgeschichte mit der jeweiligen Menschengeschichte in Kontakt und ins Gespräch gebracht wird. Dies kann und soll nicht nur in der Predigt, sondern etwa auch in der Seelsorge erfolgen.²² Aber es ist deutlich, dass Grözinger die Interpretation der Tradition im Medium ihrer expliziten Verbalisierung im Auge hat. Von Gott und biblischen Narrativen soll in unterschiedlichen Kontexten gesprochen werden. Zudem geht es Grözinger um eine erkennbare Profilierung des Amtes der Erinnerung. Sein Rollenmodell ist der die jüdische Tradition interpretierende Rabbi und nicht der grosse Kommunikator mit vielfältigen Verantwortlichkeiten.

21 Grözinger 1998: 139.

22 Grözinger 1986.

Andieser Stelle sind die Unterschiede am grössten. Während die Ritualplattform *Leben-feiern* ganz und gar auf die rituelle Gestaltung vielfältiger Lebenslagen setzt und sich explizit von Gottesdienst und Verkündigung abgrenzt²³, stehen diese für Grözinger im Fokus. Und während Grözinger das Pfarramt als *Verbi Divini Ministerium*, als Dienst am göttlichen Wort in postmodernen Zeiten und Verhältnissen gerade zu profilieren und sichtbar zu machen versucht, haben sich die Verantwortlichen der Ritualplattform *Leben-feiern* dafür entschieden, die pastorale Sichtbarkeit zu reduzieren und zunächst ohne expliziertes Amt und Qualifikation und also gewissermassen *undercover* aufzutreten.

Pfarrer:innen, Expert:innen oder einfach Menschen? – Fazit

Wie ist mit Albrecht Grözingers *Amt der Erinnerung* als der finalen Figur seiner Kirchentheorie die Kommunikationsstrategie der Ritualplattform *Leben-feiern* zu beurteilen? Zunächst ist mit Grözinger das Bemühen um eine aufmerksame Wahrnehmung unterschiedlicher Lebenswelten zu würdigen. Vor allem das Interesse für Menschen jenseits des Milieus der Kerngemeinde und jenseits der Grenzen parochialer Kirchlichkeit entspricht weitgehend Grözingers Ekklesiologie von 1998. Kritische Rückfragen stellen sich bezüglich der kategorischen Abgrenzung der Plattform-Verantwortlichen gegenüber Verkündigung und Liturgie. So stellt sich die Frage, ob in diesem Programm die auch und gerade in der postmodernen Gegenwart beträchtliche Bedeutung narrativ und interpretativ vermittelter Traditionsbezüge unterschätzt und vorschnell ausgeschlossen wird. Die an Grözingers Ekklesiologie orientierte Kritik richtet sich insbesondere auf das geringe Zutrauen in das aktuelle Erschliessungspotential biblisch-christlicher Motive und Narrative.

Vor dem Hintergrund von Grözingers Pastoraltheologie wundert man sich, dass die Plattform *Leben-feiern* voll auf die Person der Anbietenden setzt und das Amt, die spezifische Rolle und die intellektuelle Qualifikation zunächst verdeckt und jedenfalls auffällig tief hängt. Wird hier der für pastorale Vollzüge – für

23 Dies geht nicht aus der öffentlich zugänglichen Webseite hervor, sondern aus einer internen Vereinbarung zwischen der Landeskirche und den beteiligten Pfarrpersonen, in der es heisst: «Kasualien, Feiern und Ritualhandlungen werden primär im Bereich der Seelsorge [...] verortet, nicht im Bereich von Verkündigung und Liturgie.» (aus: Vereinbarung der Rituale gestaltenden Pfarrerinnen und Pfarrer zwecks Corporate Identity [vertrauliches Dokument]).

seelsorgerliche, rituelle und/oder interpretierende Praktiken – unauflösbare Zusammenhang von Person, Qualifikation und Amt nicht einseitig beschnitten?

Rückfragen und Kritik sind aber auch seitens der Verantwortlichen der Ritualplattform *Leben-feiern* denkbar und wahrscheinlich. Sie würden wohl auch bei Grözingers *Amt der Erinnerung* Einseitigkeiten und Mängel feststellen und monieren. Zu Recht könnten sie darauf hinweisen, dass dieses Amt allzu sehr auf die intellektuelle Interpretation im Medium von Sprechakten fokussiert sei und das Interpretationspotential ritueller Gestaltung zu wenig in Rechnung stelle. Sie würden wohl auch darauf hinweisen, dass sich das Vertrauen in institutionell befestigte Ämter in den 26 Jahren seit Erscheinen von Grözingers Kirchentheorie dramatisch verschlechtert habe. Dies gilt infolge von Machtmissbrauch und sexualisierter Gewalt in Bezug auf religiöse und kirchliche Ämter noch akzentuierter. Zudem scheinen sie die Attraktivität einer religiösen und intellektuellen Profilierung seelsorgerlicher Praktiken deutlich kritischer einzuschätzen, als Grözinger dies 1998 tat.

Der angestellte Vergleich hat aufgrund der zeitlichen Distanz eine gewisse Künstlichkeit. Grözinger würde bei einer Neuauflage der vorgestellten Kirchentheorie gewiss aktuelle Verschiebungen aufnehmen und andere pastoraltheologische Akzente setzen. Dennoch verdeutlicht der fiktive Dialog, wie sensibel und hellichtig Grözinger in der zitierten Schrift unsere Gegenwart ins Auge fasst und in einen noch immer erstaunlich produktiven und orientierungsfähigen Dialog mit der Theologie bringt.

Bibliographie

- Berger, P.L., 1980. Der Zwang zur Häresie. Frankfurt a.M.
- Grözinger, A., 1986. Seelsorge als Rekonstruktion von Lebensgeschichte. *WzM* 38, 178–188.
- 1991. Praktische Theologie und Ästhetik. München.
- 1995. Praktische Theologie als Kunst der Wahrnehmung, Gütersloh.
- 1998. Die Kirche – ist sie noch zu retten? Anstiftungen für das Christentum in postmoderner Gesellschaft. 2. Aufl., Gütersloh.
- Handke, E., 2017. Zeit, dass sich was dreht. Überlegungen zu einer Kasualpraxis der Zukunft. Feinschwarz. Theologisches Feuilleton. www.feinschwarz.net/zeit-dass-sich-was-dreht-ueberlegungen-zu-einer-kasualpraxis-der-zukunft/ (24.5.2024).
- Handke, E./Barnahl, M., 2023. Dein Leben, dein Moment. Rituale neu entdecken und individuell gestalten. München.
- Lyotard, J.-F., 1979. La condition postmoderne. Paris.
- Müller, S., 2016. Volkskirche weit gedacht. Fresh Expressions of Church. D. Plüss/M.D. Wüthrich/M. Zeindler, (Hg.). Ekklesiologie der Volkskirche. Theologische Zugänge in reformierter Perspektive. Zürich, 273–282.
- Schmoll, H., 1995. Was von der Kirche erwartet wird. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.12.1995.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–5. Startseite der Ritualplattform *Leben feiern*. Bildschirmfotos D. Plüss.

Abstracts

In diesem Beitrag wird danach gefragt, wie sich Pfarrpersonen auf einer Schweizer Ritualplattform präsentieren und welches Verständnis von Pfarramt und Kirche dabei in den Blick kommt. Dieses in die Webseite eingeschriebene Pfarrleitbild und Kirchenbild wird ins Gespräch gebracht mit Albrecht Grözingers 1998 in seiner Kirchentheorie skizzierten Verständnis des Pfarrberufs als «Amt der Erinnerung».

This article asks how pastors present themselves on a Swiss ritual platform and how the pastoral office and the church is understood here. The pastoral mission statement and church image inscribed in the website is brought into conversation with Albrecht Grözinger's understanding of the parish profession as an «office of remembrance» outlined in his church theory in 1998.

David Plüss, Bern

Zum Einfluss klassischer Literatur auf die Samuelbücher

Stephen Germany

Spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts gehört der Vergleich der Bibel mit ausserbiblischen Texten fest zur Werkzeugkiste der kritischen Bibelexegese. In der alttestamentlichen Wissenschaft ist dieser vergleichende Ansatz seither auf besondere Weise durch den Vergleich der Hebräischen Bibel mit altorientalischen Texten geprägt. Dieses grosse Interesse an einem Vergleich der Bibel mit dem Alten Orient verdankt sich vor allem der Entzifferung der Keilschrift sowie der Hieroglyphenschrift im 19. Jahrhundert, was eine massive Fundgrube an neuen Textquellen «aus biblischer Zeit» erschlossen hat.

Doch noch bevor der Sturm der Begeisterung über Vergleiche des Alten Testaments mit dem Alten Orient im späten 19. Jahrhundert über die Exegese fegte, gab es bereits Interesse an einem Vergleich der Hebräischen Bibel mit einem anderen Corpus antiker Texte, nämlich der klassischen griechischen Literatur. Seit der Jahrtausendwende ist dieser Ansatz wieder stärker in den Vordergrund getreten, was vor allem mit der allmählichen Tendenz der Spätdatierung vieler Texte der Hebräischen Bibel in die exilische und nachexilische Zeit zusammenhängt. Dennoch bleibt der Vergleich mit griechischen Texten gewissermassen ein Randphänomen, das vom «mainstream» der exegetischen Forschung z.T. skeptisch betrachtet wird.

In diesem Beitrag möchte ich die neuere Geschichte dieses Forschungsbereichs nachzeichnen und seinen Platz in der Zukunft der Bibelwissenschaft am Beispiel der Samuelbücher erörtern.¹ In den zwei Hauptteilen des Beitrags möchte ich anhand von zwei Beispielen im zweiten Samuelbuch zeigen, wie der Vergleich mit der klassisch-griechischen Literatur zu einem besseren Verständnis von diesem Textbereich führen kann, und diskutieren, wo der Vergleich im Ablauf der Exegese eines Textes seinen besten methodischen Ort hat.

¹ An dieser Stelle ist es nicht möglich, einen ausführlichen Überblick neuerer Studien zum Vergleich weiterer alttestamentlichen Texte mit der klassisch-griechischen Literatur zu bieten; hier sei lediglich an einige Beispiele exemplarisch verwiesen: Römer 2015 (mit Beispielen aus Gen, Dtn und Ri); Gmirkin 2017 (zu den Gesetzen im Pentateuch), 2022 (zu Gen 1-11); und die verschiedenen Beiträge in Thompson/Wajdenbaum (eds.) 2014 und Gnuse 2021.

1. *Mehr als Homer*

Hiermit nehme ich meine erste These gerade vorweg: Ein schlüssiger Vergleich alttestamentlicher Texte – einschliesslich der Samuelbücher – mit der klassischen Literatur muss *mehr als Homer* berücksichtigen.

1.1. *Homer und die Bibel: Frühe Ansätze, 1833–1943*

Als Hintergrund zur «biblisch-homerischen Frage» und insbesondere zu den frühen methodischen Voraussetzungen des vergleichenden Unterfangens möchte ich exemplarisch drei Studien kurz erörtern, die zwischen 1833 und 1943 verfasst wurden.

Als Ausgangspunkt dient ein Buch des Kieler Alttestamentlers Friedrich Burchard Köster aus dem Jahr 1833, *Erläuterung der Heiligen Schrift Alten und Neuen Testaments aus den Classikern*. Im Vorwort des Buches bemerkt Köster:

Das verwandtschaftliche Verhältniss zwischen Homer und der hebräischen Literatur scheint mir nämlich noch lange nicht genug erforscht und benutzt worden zu seyn: Beide stehn sich, sowohl dem Zeitalter als dem Vaterlande nach, näher als man gewöhnlich bedenkt.²

Köster setzt einen besonderen Fokus auf die Ilias und die Odyssee und grenzt Herodot explizit aus, weil Herodot nicht zeitgenössisch «mit der Blütenperiode des Königthums in Israel» sei.³ Das Buch ist thematisch organisiert und vergleicht unter anderem Motive, die sowohl in Homer als auch in der Hebräischen Bibel vorkommen, wie z.B. die Blutrache, die Bedeutung der Gastfreundschaft, und die Toten-Trauer. Hier sei nur kurz angemerkt, dass Köster nicht an der Frage nach dem «historischen Ort» der Abfassung der biblischen Texte oder nach möglichen Abhängigkeiten interessiert ist; er wendet den Vergleich mit Homer stattdessen an, um die «Denkweise» und Sprachkonventionen der Bibel zu erläutern.

Etwa 50 Jahre später hat Max Krenkel den Ansatz von Köster in seinem Artikel «Biblische Parallelen zu Homeros» aufgenommen und weitergeführt. In diesem Artikel listet Krenkel eine beeindruckend grosse Anzahl von Parallelen mit Homer in der Hebräischen Bibel auf. Wie auch bei Köster fehlen in Krenkels Studie jegliche methodische Überlegungen zur Anwendung und Angemessenheit

2 Köster 1833: xf.

3 Köster 1833: xf.

eines solchen Vergleichs. Der 30-seitige Artikel bietet lediglich einen Katalog von Stellen in der Ilias und der Odyssee, zu denen es «biblische Parallelen» gibt.

Von 1888 sei ein Sprung in die Mitte des 20. Jahrhunderts gemacht. Im Jahr 1943 hielt der Basler Philologe und Alttestamentler Walter Baumgartner einen Vortrag mit dem Titel «Israelitisch-Griechische Sagenbeziehungen», der später in seinen gesammelten Werken veröffentlicht wurde. In diesem Vortrag sammelte Baumgartner ca. 20 Beispiele, in dem biblische «Sagen» ähnliche Themen wie griechische «Sagen» aber auch altorientalische Mythen aufzeigen. Es war das Verdienst Baumgartners, zu betonen, dass man sich bei der Frage nach dem historischen Zusammenhang zwischen den Textcorpora «vor jeder vorschnellen generellen Antwort hüten» müsse.⁴ Baumgartner hält fest, dass mit der Möglichkeit griechischer Herkunft bestimmter biblischer Sagen «grundsätzlich ... zu rechnen [ist]», aber dann mit der folgenden Begründung:

Es sei nur daran erinnert, wie viele mykenische Funde im ganzen Bereich der syrisch-phönizischen Küste und auch im Hinterland gemacht wurden, und dass die Beziehungen bis in die frühe Bronzezeit des 3. Jahrtausends und noch weiter zurück reichen.⁵

Diese Beobachtung lässt durchblicken, dass Baumgartner von einem *sehr frühen* griechischen Einfluss – noch im 2. Jahrtausend v.u.Z. – ausgeht.⁶

Es ist wohl kein Zufall, dass diese früheren Vergleiche alttestamentlicher Texte mit griechischer Literatur einen Schwerpunkt auf Homer setzen, denn ein Vergleich mit Homer (der üblicherweise im 8. Jh. v.u.Z. verortet wird) stellt das vermeintlich hohe Alter der biblischen Texte nicht infrage, wie das ein Vergleich mit anderen griechischen Texten (wie Herodot, den attischen Tragikern oder

4 Baumgartner 1959: 171.

5 Baumgartner 1959: 171f.

6 Im Jahr 1955 hat dann der amerikanische Orientalist Cyrus Gordon einen Artikel zu «Homer and Bible» veröffentlicht, der offenbar ohne Kenntnis von Kösters Arbeit einen ähnlichen Ansatz vertritt. Anhand von Parallelen zwischen Homer und der hebräischen Bibel in den Bereichen der Gesellschaft (Kap. II), der Kriegsführung (Kap. III), der Religion (Kap. IV) und des literarischen Idioms (der literarischen Konventionen?) (Kap. V) stellt Gordon die These auf, dass beide, die griechische und die hebräische Zivilisation, auf einer gemeinsamen kulturellen Grundlage im östlichen Mittelmeerraum beruhen, und dass – so seine kühne These – Ugarit den literarischen «missing link» zwischen Israel und Hellas darstellt. Mit anderen Worten vertritt Gordon das Modell eines «gemeinsamen Vorfahren» von Homer und der Bibel in der späten Bronzezeit. Dass einige der genannten Parallelen auf eine schriftliche literarische Abhängigkeit hindeuten könnten, steht nicht im Raum. Zu einem ähnlichen Ansatz in der deutschsprachigen Forschung s. Haag 1962.

Platon) tun könnte.⁷ Mit der exegetischen Tendenz zur späteren Datierung vieler alttestamentlichen Texte gerieten jedoch vermehrt auch diese griechischen Texte als mögliche Vergleichspunkte in den Blick. Insbesondere ab den 1980er Jahren hat dies zu einer Diversifizierung der Ansätze im Bereich des Vergleichs geführt. Sehr vereinfacht können diese Ansätze in zwei Gruppen aufgeteilt werden, die jeweils einen bestimmten griechischen Textkorpus als Vergleichsgröße betonen: (1.) Die griechische Historiographie und (2.) das griechische Drama.

*1.2. Der Vergleich mit der griechischen Historiographie
und die «Copenhagen School»*

Der Vergleich von Texten aus der Hebräischen Bibel mit der griechischen Historiographie geht mit weiteren Änderungen im Verständnis der biblischen Darstellung der Vergangenheit ab den 1980er Jahren einher. Zu dieser Zeit haben einige Forschende angefangen, die historische Zuverlässigkeit der biblischen Geschichtsdarstellung radikal infrage zu stellen und diese vielmehr als Reflex der exilischen und nachexilischen Zeit zu sehen.

Dieser Ansatz wurde z.B. durch Niels Peter Lemche in seinem provokativen Aufsatz «The Old Testament – A Hellenistic Book?» vertreten,⁸ in dem der Autor das Gros der Hebräischen Bibel als ein hellenistisches Produkt betrachtet, auch wenn Überlieferungen aus früheren Epochen enthalten sein dürften. Diese weitreichende These hat zu einer Reihe von neuen Vergleichen der Hebräischen Bibel mit der griechischen Historiographie geführt, deren Autoren als «Minimalisten» oder als Mitglieder der «Copenhagen School» bezeichnet werden. Vertreter dieser Schule sind u.a. Jan Wim Wesselius (*The Origin of the History of Israel: Herodotus' Histories as a Blueprint for the First Books of the Bible*⁹), Russel Gmirkin (*Berosus and Genesis, Manetho and Exodus: Hellenistic Histories and the Date of the Pentateuch*¹⁰) und Philippe Wajdenbaum (*Argonauts of the Desert: Structural Analysis of the Hebrew Bible*¹¹), um nur drei Beispiele zu nennen. Gemeinsam ist diesen Studien die Annahme, die vorliegende Form der Hebräischen Bibel sei

7 Zum Vergleich von Texten in der Hebräischen Bibel mit Homer vgl. auch die neueren Studien von Fahr 1985 und Gerhards 2015.

8 Lemche 1993.

9 Wesselius 2002.

10 Gmirkin 2006.

11 Wajdenbaum 2011.

das Ergebnis eines (kurzen) redaktionellen Bearbeitungsprozesses in der hellenistischen Epoche. Damit zeigen diese Studien meines Erachtens jedoch dieselbe Schwäche wie die früheren Ansätze von Köster, Krenkel und Baumgartner: Sie berücksichtigen die Indizien für Textwachstum in den fraglichen Texten zu wenig und projizieren so die Annahme von Abhängigkeit pauschal auf sehr grosse literarische Einheiten.¹²

1.3. *Der Vergleich mit dem griechischen Drama*

Ein weiterer – und relativ neuer – Ansatz in der Verhältnisbestimmung der Hebräischen Bibel mit der griechischen Literatur ist der Vergleich mit dem griechischen Drama. Drei Vertreter:innen dieses Ansatzes sind hier von besonderem Interesse.

In seinem Artikel «Violent Grace: Tragedy and Transformation in the Oresteia and the Deuteronomistic History»¹³ vergleicht L. Daniel Hawk die *Orestie*-Trilogie des Aischylos (ca. 458 v.u.Z. geschrieben) mit der Darstellung des Anfangs der Monarchie in Israel in I Sam 8-II Kön 8. Auf der Ebene der erzählerischen Makrostruktur merkt Hawk an, dass beide Texte den Übergang von einer clan-zentrierten Gesellschaft zu einer institutionalisierten politischen Ordnung darstellen – die athenische Demokratie im Fall von der *Orestie* und die israelitische Monarchie im Fall von Sam-Kön.¹⁴ Unter anderem diskutiert Hawk das Motiv von Davids Flucht vor Saul und seinen simulierten Wahnsinn bei König Achisch von Gath (I Sam 21), für die er eine Parallele bei Orestes erkennt. Auch sieht er in Sauls Tötung der Priester von Nob in I Sam 22,6-19 eine Parallele im Stück *Agamemnon* (Ag 65, 1118, 1293, 1310), und für die Szene von Sauls Totenbefragung in I Sam 28 vermutet er eine Parallele in der Erscheinung vom Geist der Klytaimnestra im Stück *Choephoren*.¹⁵ Im Lichte dieser Parallelen kommt Hawk zum Schluss:

The scope and specificity of the parallels between the two works suggests a degree of literary cross-pollination, pointing to the possible influence of Greek literature on the composition of the biblical narrative. The parallels raise the possibility that the

12 Eine hilfreiche Übersicht und Besprechung mehrerer neueren Studien, die den Ansatz der «Copenhagen School» vertreten, bietet Gnuse 2018.

13 Hawk 2003.

14 Hawk 2003: 73ff. Auf der Ebene einzelner Motive vergleicht Hawk König Saul mit Agamemnon, David mit Orestes, Jonatan mit Elektra und Salomo mit Athena.

15 Hawk 2003: 87 n. 31.

putative Deuteronomist(s) found in the *Oresteia* a model that effectively conveyed the complex theological and social paradoxes present in received traditions concerning the Israelite monarchy. If this was the case, the *Oresteia* may have provided the framework by which various source materials would have been combined and edited.¹⁶

Hawk äussert sich zwar nicht zur Kompositionsgeschichte der Samuelbücher, aber sein Fazit lässt durchblicken, dass er die Perserzeit (spezifisch: das späte 5. Jh. v.u.Z.) als formative Epoche für die Komposition der Samuelbücher ansieht.

Ähnlich wie Hawk unternimmt Joel Hodge einen Vergleich der Samuelbücher mit einem griechischen Theaterstück, nämlich dem *Oedipus Tyrannos* und *Oedipus auf Kolonnus* des Sophokles'. Dazu führt Hodge Parallelen insbesondere in der sog. Thronfolgerzählung an, die eine frappant ähnliche Entwicklung der Handlung in II Sam 9-I Kön 2 wie in *Oedipus Tyrannos* zeigen würden. An dieser Stelle seien nur einige besonders markante Elemente genannt: Genauso wie das Vergehen Oedipus' durch einen Propheten mitgeteilt wird und zu einer Selbstverurteilung führt, wird Davids Vergehen in der Batscheba-Uria-Affäre nach II Sam 12 durch den Propheten Natan mitgeteilt, und sie führt ebenfalls zu einer Selbstverurteilung. Nachdem der König sündigt, wird er durch einen Rivalen herausgefordert, der um Verzeihung bittet und der zudem durch einen Dritten unterstützt wird. Der Rivale macht danach einen Putsch und der König wird vorübergehend verbannt. Am Ende der Regierung des Königs gibt es dann einen weiteren Kampf um die Thronfolge (vgl. *Oedipus auf Kolonnus* mit II Kön 1-2).¹⁷

Das dritte Beispiel stammt aus einem zweiteiligen Artikel aus dem Jahr 2022, «Maskils and Musicals: Biblical Narrative and Attic Theatre», in dem Lisa Marie Haasbroek einen Vergleich biblischer Texte und dem attischen Theater (vor allem Aischylos, Sophokles und Euripides) vorlegt. Als gemeinsame Motive nennt Haasbroek unter anderem die Zurschaustellung von Leichen getöteter Feinde,¹⁸ das Aufrufen von Geistern,¹⁹ den Ausdruck der Trauer durch das Zerreißen der Kleider²⁰ oder – m.E. am interessantesten – das sehr spezifische Motiv von Davids Barfusssein und das Bedecken seines Kopfes in der Erzählung von Absaloms Aufstand (2 Sam 15). Für das Motiv vom Kopfbedecken nach dem

16 Hawk 2003: 99.

17 Hodge 2006: 201–210.

18 Vgl. I Sam 31 mit Sophokles, *Antigone*, 690–700; Euripides, *Phönikerinnen*, 775–780, 1625–1635.

19 Vgl. I Sam 28 mit Aischylos, *Perser*, 640–845; idem, *Eumenides*, 90–140.

20 Vgl. I Sam 1 mit Aischylos, *Perser*, 195–200, 535–540, 1030–1035, 1060–1065.

Verlust des Königtums findet sich, wie Haasbroek zeigt, auch eine Parallele bei Herodot (6.67), während nackte Füße bzw. das Entfernen des Schuhwerks eine Parallele in der *Oresteia*-Trilogie des Aischylos haben.²¹

1.4. Ein Beispiel aus II Sam 2

Mit dem obigen, sehr selektiven Forschungsüberblick hoffe ich gezeigt zu haben, dass der Vergleich alttestamentlicher Texte und spezifisch der Samuelbücher umso vielversprechender ist, wenn man «mehr als Homer» in den Blick nimmt. In diesem Zusammenhang möchte ich selbst einen ganz kleinen eigenen Beitrag zur Stärkung meiner These leisten, indem ich eine bis jetzt unerkannte Gemeinsamkeit zwischen einem Text aus II Sam und den Werken des griechischen Historikers Xenophon nenne.

Der biblische Kontext ist die Perikope des sogenannten «saulidischen Erbfolgekrieges» in II Sam 2-4.²² Nach dem Tod Sauls im letzten Kapitel des ersten Samuelbuches erzählen II Sam 2-4 davon, wie die Bevölkerung und die Machthaber des Nordens, die das Königtum Sauls fortsetzen, allmählich durch das «Haus Davids» überwältigt werden, sodass es schliesslich zu einem vereinten Königreich Israels unter David in II Sam 5 kommt. In diesem «Erbfolgekrieg» spielt David selbst eine untergeordnete Rolle; die Protagonisten sind stattdessen einerseits Abner, der einstige Heerführer Sauls und nun Heerführer seines Sohns Ischboschets, und andererseits Joab, der Heerführer Davids.²³

Eine besondere Episode in II Sam 2-4*, der viel exegetische Aufmerksamkeit gewidmet wurde, ist die Darstellung eines «Stellvertreterkampfes» zwischen jeweils

21 Aischylos, *Agamemnon* 945–950; idem, *Choephoron* 200–205.

22 Diese Kapitel erzählen davon, wie Sauls General Abner Sauls Sohn Ischboschet bzw. Ischbaal zum König über nördliche Gebiete Israels gemacht habe.

23 Eine literarkritische Analyse von II Sam 2-4 zeigt, dass diese Kapitel keineswegs aus einem Guss, sondern das Ergebnis eines mehrstufigen Textwachstums sind. Hier kann ich lediglich das Resultat meiner Analyse kurz vorstellen. Zuerst kann man einen thematischen und erzählerischen Zusammenhang zwischen dem Bericht von der Salbung Davids als König über Juda in Hebron (II Sam 2,1-4a) und dem Bericht von seiner Salbung über ganz Israel in II Sam 5 ausmachen, was darauf hinweist, dass das Gros des Textes in II Sam 2,4b-4,12 auf spätere Fortschreibungen zurückgehen könnte. Auch wenn die relative Datierung der verschiedenen Passagen in dieser Perikope nicht mit Sicherheit zu rekonstruieren ist, ist es sehr wahrscheinlich, dass die Schilderung des Stellvertreterkampfes in 2,12-17 [und V. 18-32, die diese Schilderung voraussetzen] nicht auf dieselbe Ebene wie II Sam 3-4 gehört und wohl erst nach diesen Kapiteln entstanden ist (in 2,12-17 wird «Benjamin» anstatt «ganz Israel» betont, und

zwölf Soldaten aus den Streitkräften Abners und Joabs (II Sam 2,12-17). Während einige Forschende gerne auf ein Orthostatrelief aus Tell Halaf hingewiesen haben, um plausibel zu machen, dass dieses Motiv bereits im frühen 1. Jt. v.u.Z. im alten Orient bekannt war,²⁴ hat Andreas Kunz auf das Motiv des gegenseitigen Schwertstosses bei Homer aufmerksam gemacht.²⁵ Darüber hinaus erwähnt er eine Szene aus Euripides' *Phönikerinnen*, die den gemeinsamen Tod von zwei Kämpfern darstellt.²⁶ Dennoch kann er mit diesem letzten Vergleich nicht viel anfangen, da er den ganzen Passus II Sam 2,8-32 ins späte 8. Jh. v.u.Z. datiert, etwa 300 Jahre vor der Wirkung des Euripides.²⁷ Für Kunz zeige der Euripides-Text lediglich, «daß das Motiv des beiderseitigen Todesstoßes vom Leser als spektakulär und einmalig empfunden wird.»²⁸ Aber könnten die Parallelen, die Kunz erwähnt, vielleicht doch auf eine spätere Entstehungszeit dieser Passage hindeuten?

Ein auffälliges Merkmal der Episode in II Sam 2,12-17 ist Abners Bezeichnung des «Stellvertreterkampfes» als ein «Spiel»:

[...] 14 Da sagte Abner zu Joab: Die jungen Männer sollen sich aufmachen und vor uns spielen (יקומו נא הנערים וישחקו לפנינו). Und Joab sagte: Sie sollen sich aufmachen. 15 Und sie machten sich auf und gingen hinüber, abgezählt: zwölf für Benjamin und für Isch-Boschet, den Sohn Sauls, und zwölf von den Dienern Davids. 16 Und ein jeder hielt sein Gegenüber am Kopf fest und stieß sein Schwert in die Seite seines Gegenübers, und sie fielen miteinander. [...]

die geographische Szenerie knüpft sich schlecht an II Sam 5,3 an). Wie Fischer 2004: 45 beobachtet hat, dient II Sam 2,12-32 als Prälude zu den Abner-Erzählungen in II Sam 3-4.

24 Dietrich 2019: 339.

25 Kunz 2000: 66ff, mit Verweis auf den Kampf zwischen Hektor und Ajas in Ilias 7.233-312.

26 Vgl. bereits Eissfeldt 1951: 122f.

27 Kunz 2000: 77.

28 Kunz 2000: 67.

Bisherige Erklärungen des Gebrauchs des Verbs קהל «spielen» an dieser Stelle sind zum Teil sehr weit hergeholt.²⁹ Hier könnte aber, so glaube ich, eine Passage aus der *Kyrupädie* von Xenophon (II.3.17–20) eine mögliche Erklärung bieten.³⁰ In dieser Passage beschreibt Xenophon, wie der persische König Kyros eine Militärübung seiner Streitkräfte beobachtet, die durch einen Taxiarchen (oder Brigadekommandeur) geleitet wird:

Kyros lud auch einmal eine ganze Taxis mit ihrem Taxiarchen zum Essen ein. Er hatte gesehen, daß *der Taxiarch zwei gleich große Gruppen von Männern seiner Taxis zu einem gegenseitigen Angriff hatte Aufstellung nehmen lassen*. Beide Gruppen trugen dabei Brustpanzer und Schilde in der linken Hand. Außerdem ließ er die eine Hälfte dicke Stöcke in die rechte Hand nehmen. Der anderen Hälfte gab er den Befehl, mit Klumpen zu werfen, die sie von der Erde aufgehoben hatten. (18) Als sie sich in dieser Ausrüstung aufgestellt hatten, gab er ihnen das Zeichen zum Kampf. Da warfen die einen mit ihren Klumpen und trafen teils Brustpanzer und Schilde, teils Schenkel und Gamaschen. Als sie aber ins Handgemenge gerieten, da schlugen die anderen, die die Stöcke in der Hand hatten, ihre Gegner auf die Schenkel, auf die Arme oder auf die Schienbeine und trafen alle, die sich nach Erdklumpen bückten, auf den Hals und auf den Rücken. Schließlich trieben die Leute mit den Knüppeln ihre Gegner in die Flucht und setzten ihnen nach, *wobei sie ihnen unter großem Gelächter und mit viel Spaß noch weitere Schläge beibrachten*. Dann allerdings tauschten sie ihre Rollen, und die anderen ergriffen die Stöcke und taten dasselbe mit denen, die jetzt mit Erdklumpen warfen.³¹

Nach Xenophon diene dieses «Spiel» als Inszenierung eines Sieges der Perser bei einer Schlacht und soll das Vertrauen der Soldaten in ihre eigenen Fähigkeiten stärken und ihnen dazu verhelfen, sich den Sieg vor Augen zu führen. Im Fall von II Sam 2,12-17 dient das «Spiel» freilich nicht zur Stärkung des *esprit de corps* der Soldaten, wie das bei Xenophon der Fall ist, sondern entwickelt sich in eine tödliche Schlacht, in dem Davids Armee die Oberhand gewinnt – aber dieses Resultat hätte man sowieso im Kontext von II Sam 2-4 vorhersehen können. Darum möchte ich vorschlagen, dass das Motiv des «Spiels» in II Sam 2,12-17 gut

29 S. z.B. Gordon 1955: 105: «Homer often uses <dalliance> to refer not to sex but to war (II. 11:502; 13:291, 779; 17:228; 22:126–128). The application of a word for <dalliance> to <fighting> has a parallel in Hebrew. The root *šhq* has the meaning <to play with>, including sexual dalliance (cf. Gen 26:8). In 2 Sam 2:14, Abner tells Joab, <let the youths arise and play before us>». Diese Deutung hängt aber von einer Lektüre von II Sam 2,14 im Licht von Gen 26,8 ab, wobei II Sam 2,12-17 sonst keine Untertöne von Sexualität zeigt.

30 Ich danke Marco Vespa für den Hinweis auf die Thematik des Spiels in dieser Passage von Xenophon. Zu einer detaillierten Diskussion der Stelle s. Vespa 2022.

31 Zitat aus Nickel 1992: 145ff.

in den historischen Kontext von Xenophon (ca. 430–354 v.u.Z.) passt (das heisst, in die Perserzeit bzw. ins frühe 4. Jh. v.u.Z.), was auch gut mit den durch Andreas Kunz beobachteten Parallelen zu Euripides zusammenpasst.

2. Die diachrone Dimension

Auch wenn die Ansätze der sog. «Copenhagen-School» einerseits und die neueren Vergleiche mit dem griechischen Drama andererseits wichtige Impulse für die Frage nach einem möglichen griechischen Einfluss auf die Samuelbücher geliefert haben, zeigen diese Ansätze eine gewisse Schwäche auf, weil sie sich kaum mit der Tatsache auseinandersetzen, dass praktisch alle Bücher der Hebräischen Bibel Spuren literarischen Wachstums aufzeigen. Hier sind notabene die Samuelbücher definitiv keine Ausnahme. Wenn wir die historischen Kontexte der Samuelbücher verstehen möchten, ist es nicht hinreichend, pauschalisierend auf ein «Hellenistic date for biblical literature» hinzuweisen, wie z.B. Haasbroek dies tut.³² Stattdessen können (und sollten) wir die Ergebnisse einer unabhängigen diachronen Analyse der Texte mit den beobachteten Parallelen in der griechischen Literatur verknüpfen. Wenn wir das machen, zeigt sich, dass sich viele der beobachteten Parallelen mit späten Fortschreibungen und Ergänzungen in den Samuelbüchern decken. Insofern möchte ich von einer *bestimmten Phase* in der Entstehung der Samuelbücher sprechen, die Nähe zur griechischen Literatur aufweist.

2.1. Bisherige Ansätze

Die Verknüpfung von möglichen griechischen Parallelen mit diachronen Beobachtungen ist nun auch nicht ganz neu und kommt in verschiedenen Einzelstudien zu Samuel-Texten zum Vorschein. Die Idee einer *kapitelübergreifenden* Kompositionsschicht, die griechischen Einfluss zeigt, wurde meines Wissens bisher lediglich von Klaus-Peter Adam vertreten. In zwei Artikeln von 2009 und 2010 stellt Adam die These auf, dass eine ganze Reihe von Texten im ersten Samuelbuch über den König Saul einen griechischen Einfluss aufweist.³³

32 Haasbroek 2022a: 163.

33 Nämlich I Sam 13,7-14b; 14,24-46; 16,14-23; I Sam 26*; I Sam 28,3-25*; I Sam 31* und II Sam 1 (Adam 2009: 25; 2010: 126). Darüber hinaus führt Adam Argumente an, dass weitere Texte, in denen er keinen speziellen griechischen Einfluss findet, gegenüber dieser «tragischen» Schicht sekundär sind, wie z.B. I Sam 19,1-17 und I Sam 24 (Adam 2009: 7, 24). Auch wenn Adam dies selber nicht betont, bietet diese Beobachtung einen Anker für die relative Entstehungszeit

Auch wenn Adam sich auf die Saul-Überlieferung im ersten Samuelbuch beschränkt hat, kann von einem ähnlichen Einfluss griechischer Literatur auf das zweite Samuelbuch (mitsamt I Kön 1-2) ausgegangen werden.

Wie eine Zusammenstellung der in der Forschung bereits vorgeschlagenen griechischen Parallelen in den Samuelbüchern zeigt, ist die Dichte der vorgeschlagenen Parallelen in den Kapiteln II Sam 9-1 Kön 2 – der sogenannten «Thronfolgerzählung» – genauso gross wie in I Sam 9-31.³⁴ Und genauso wie im ersten Samuelbuch müssen wir im Bereich von II Sam 9-1 Kön 2 mit mehreren Kompositionsphasen, Fortschreibungen usw. rechnen. Das wirft die Frage auf, auf welche Ebene (oder Ebenen) der Entstehung der Thronfolgerzählung die griechischen Parallelen gehören. Sind sie, wie Adam für die Saul-Überlieferung plausibel gemacht hat, Teil einer späteren Überarbeitung, oder gehören sie bereits zum ältesten rekonstruierbaren Erzählfaden in II Sam 9-1 Kön 2?

2.2. Ein Beispiel: Der Aufstand Schebas in II Sam 20

Da diese Frage den Rahmen dieses Beitrags bei weitem sprengt, habe ich nur eine Episode aus der Thronfolgerzählung als Fallbeispiel ausgewählt, nämlich die Erzählung von Schebas Aufstand gegen David in II Sam 20. Dieses Kapitel zeigt besonders klar, warum die diachrone Dimension im Vergleich der Samuelbücher mit Texten aus der klassischen Antike zu beachten ist. Denn die Parallele, die ich im Folgenden bespreche, wurde in das bereits relativ junge Kapitel II Sam 20 erst durch eine noch jüngere Bearbeitung eingetragen.

Diese Episode folgt der längeren Erzählung vom Aufstand Absaloms, des Sohns Davids, in II Sam 13-19 und setzt diese in mehrfacher Hinsicht voraus.³⁵ Da alle Spannungen in der Absalomerzählung bereits in Kap. 19 behoben werden, ist II Sam 20 keine notwendige Fortsetzung dieser und kann als «Anhang»

von I Sam 19,1-17 und I Sam 24 und, je nach Datierung der griechischen Parallelen wie das Rhesus-Drama (zwischen ca. 450 und 300 v.u.Z.), auch einen *terminus post quem* für ihre *absolute* Abfassungszeit. Wenn Adams Analyse stimmt, würde das bedeuten, dass eine ganze Reihe von Texten innerhalb von I Sam 9-II Sam 1 (s.o.) in die spätpersische oder frühhellenistische Zeit datiert werden könnten. Statistisch gesehen machen diese Passagen ca. 25% des gesamten Textbestands im Bereich von I Sam 9-II Sam 1 aus (168 von 659 Versen).

34 Zu den vorgeschlagenen griechischen Parallelen im Bereich von II Sam 9-20 + I Kön 1-2 vgl. z.B. Jensen 1992; Hodge 2006; Wajdenbaum 2011: 255-261; Haasbroek 2022a-b. Zu den Parallelen im sog. «Anhang» des Samuelbuches (II Sam 21-24) vgl. zudem Gnuse 1998; Isser 2003: 23-28; Hartenstein 2008; Darshan 2013; Doak 2013.

35 Vgl. Na'aman 2018: 342-346.

zu II Sam 13-19 betrachtet werden. Das liefert bereits einen ersten Hinweis darauf, dass II Sam 20 im Sinne einer *relativen* Chronologie nicht zum frühesten Textstratum innerhalb von II Sam 9-I Kön 2 gehört.³⁶

Darüber hinaus gibt es Indizien dafür, dass II Sam 20 selbst literarisches Wachstum hinter sich hat. Es gibt mehrere Brüche und Wiederaufnahmen von ähnlichen Formulierungen, die den Schluss erlauben, dass eine Grunderzählung (V. 1-2.6-7.10b.14-22)³⁷ um die Verse 4-5.8-10a.11-13.23-26 ergänzt wurde.³⁸ In der Grunderzählung spielt Davids General Amasa, der in II Sam 19,13 Davids einstigen General Joab ersetzt hat, keine Rolle.³⁹ In der Ergänzungsschicht in V. 8-13 wird aber geschildert, wie Joab Amasa tötet, indem er ein Schwert mit der linken Hand zückt und es Amasa in den Bauch stösst, während er mit der rechten Hand eine Begrüssungsgeste vortäuscht.⁴⁰ Erzähltechnisch dient diese Ergänzung dazu, Davids vorherige Beförderung von Amasa auf Kosten Joabs in II Sam 19,13 rückgängig zu machen und Joab am Ende des Absalomzyklus als Davids höchsten General zu rehabilitieren. Soweit zur Literarkritik. Nun kann man sich fragen, woher die spezifische Darstellungsweise vom Mord Amasas in der Ergänzungsschicht in II Sam 20 kommt.

36 Das macht die historische Zuverlässigkeit der Episode auch suspekt; gegen Dietrich 2023: 367.

37 M.E. ist es nicht auszuschliessen, dass II Sam 20,3 ursprünglich den Schlussvers vom Absalom-Zyklus II Sam 13-19 darstellte und dann in die Grundschrift der Erzählung von Schebas Aufstand integriert wurde.

38 II Sam 20,8-13, welche von Joabs Ermordung von Amasa berichten, werden vielfach als spätere Ergänzung eingestuft; vgl. Würthwein 1974: 46; Hentschel 1994: 2:86f; Bietenhard 1998: 316.319 (samt V. 3*.4-5.19*.20b); Dietrich 2023: 370 (der den Bericht trotzdem ziemlich früh datiert; vgl. S. 373). Die Vermutung, dass die Liste von Davids Beamten in II Sam 20,23-26 auch zu dieser Ergänzungsschicht gehört, wird durch die wiederholte Nennung von Joab als Davids Heerführer geäussert, was die Beförderung Amasas in II Sam 19,13 rückgängig macht.

39 David ruft Joabs Bruder Abischai auf, die «Männer Joabs» aufzubieten, um Scheba zu verfolgen (V. 6-7). In der Ergänzungsschicht (V. 4 und 5) hingegen fordert David *Amasa* auf, die «Männer Judas» aufzubieten.

40 Zur Bedeutung der Geste mit der rechten Hand vgl. Pogor 2015: 422f; Park 2015: 708f.

Zuerst gilt es, mögliche innerbiblische Parallelen zu suchen. Und in der Tat, wenn man dies tut, findet man zwei weitere Stellen – in Ri 3 und II Sam 2-3 –, welche auffallende Ähnlichkeiten mit II Sam 20,8-10a aufzeigen. An dieser Stelle bespreche ich lediglich den Fall von Ri 3. In diesem Kapitel wird erzählt, wie Jahwe die Israeliten durch die Heldentaten eines linkshändigen Benjaminiten, Ehud, aus der Unterdrückung eines gewissen moabitischen Königs Eglon rettet. In dieser Erzählung täuscht Ehud vor, er habe eine geheime Botschaft für Eglon, und tötet ihn dann bei einer privaten Audienz, indem er ein Schwert mit seiner linken Hand zückt und Eglon durchbohrt (V. 21-22, vgl. II Sam 20,10a).⁴¹ In II Sam 3,27 nimmt Davids General Joab den saulidischen General Abner beiseite, «um ungestört mit ihm zu reden», dann sticht er ihn tödlich in den Bauch. Das kompositionsgeschichtliche Verhältnis von II Sam 20,8-13 und Ri 3 kann hier nicht *en détail* erörtert werden, aber es gibt mehrere Indizien dafür, dass die Schilderung von Joabs Ermordung von Amasa literarisch von der Ehud-Erzählung in Ri 3,15-26 abhängig ist.⁴²

Das ist in diesem Zusammenhang wichtig festzustellen, da die Schilderung von Ehuds Ermordung von Eglon in Ri 3 wiederum ein gängiges Motiv aus der klassischen Literatur widerspiegelt.⁴³ In zwei kaum beachteten Artikeln von 1978 und 1979 hat Cristiano Grottanelli dieses Motiv untersucht und herausgearbeitet, dass es u.a. in der traditionellen römischen Geschichte von Gaius Mucius (auch Mucius Scaevola genannt) vorkommt (s. Titus Livius, *Ab urbe condita*, II.12-13).⁴⁴ Auch dort, wie in Ri 3,15-26, dringt ein tapferer Einzelkrieger in das Kriegslager des Gegners (die Etrusker) und versucht, deren König Porsenna mit einem im Gewand versteckten Schwert zu ermorden.⁴⁵ Bemerkenswerterweise

41 Darüber hinaus finden wir zwei Szenen in II Sam 2-3, die ebenfalls Ähnlichkeiten mit der Ergänzungsschicht in II Sam 20,8-10a.11-13 aufzeigen. In II Sam 2,18-32 wird geschildert, dass Joabs Bruder Asahel Abner, den einstigen Heerführer Sauls, verfolgt und durch Abner mit dem hinteren Ende seines Speers durchbohrt wird, wonach alle, die das gesehen haben, «stehenblieben» (2,23; vgl. 20,11-13).

42 Vgl. dazu Wong 2006: 403ff.

43 Kunz (2000: 66-74) hat mehrere Verbindungen zum homerischen Epos in II Sam 2-3 eindrucksvoll herausgearbeitet, er hat aber offenbar die Schlussfolgerung für ihre Datierung nicht ziehen wollen, denn er datiert diese Kapitel anhand von anderen Überlegungen ins späte 8. Jh. v.u.Z. (2000: 77f).

44 Grottanelli 1978; 1979.

45 Auch wenn der Mord bei Livius vereitelt wird, führt der Einsatz von Gaius Mucius zu einem Friedensprozess mit den Etruskern, was im Endeffekt einen ähnlichen Ausgang darstellt wie in Ri 3,15-26 – das Ende der Unterdrückung durch ein Nachbarvolk.

hat der Held wie Ehud auch eine «beschädigte» linke Hand (was zu seinem Spitznamen Scaevola, vom Gr. *skaios* «linkshänder», führt). Auch wenn die biblische Erzählung von Ehud in Ri 3 kaum direkt von Titus Livius – der um die Zeitenwende lebte (59 v.u.Z.–17 u.Z.) – abhängt, spiegeln beide Erzählungen wohl eine gemeinsame Tradition wider. Und auch wenn diese Tradition nicht genau zu datieren ist, ist die Kenntnis davon durch jüdische Schreiber in der späten persischen oder in der hellenistischen Zeit viel wahrscheinlicher als etwa in der vorexilischen Zeit. Im Umkehrschluss verstärkt das die literarkritische Beobachtung, dass die Schilderung von Joabs Tötung von Amasa in II Sam 20,8–13 einem fortgeschrittenen Stadium in der Kompositionsgeschichte vom zweiten Samuelbuch zuzuordnen ist.

3. *Thesen und Perspektiven der zukünftigen Forschung*

Zum Schluss möchte ich fünf Thesen aufstellen, die die Konsequenzen meiner Erörterungen für die alttestamentliche Forschung im Allgemeinen profilieren.

1. Zuallererst ist anzunehmen, dass der Vergleich alttestamentlicher Texte mit schriftlichen Quellen aus der klassischen Antike uns erlaubt, die biblischen Texte besser zu verstehen und rätselhafte Stellen und Details zu plausibilisieren. Dies gilt unabhängig davon, ob der Vergleich ein «genetisches» Verhältnis zwischen dem ausserbiblischen und dem biblischen Text nahelegt, oder ob der Vergleich eher «typologischer» Natur ist.

2. Der Vergleich alttestamentlicher Texte mit Texten aus der klassischen Antike sollte in Zukunft genausoviel Aufmerksamkeit bekommen wie der Vergleich mit Quellen aus dem vorderasiatischen Raum. Während es mehrere Sammlungen von «Texten aus der Umwelt des Alten Testaments» mit einem Schwerpunkt auf dem Alten Orient gibt,⁴⁶ kommen Vergleichstexte aus der klassischen Antike in diesen Sammlungen kaum vor.

3. Die Wiederbelebung des Vergleichs von alttestamentlichen Texten mit griechischen Quellen kann unter einem ganz anderen Vorzeichen stattfinden, als dies in der früheren Forschung der Fall war. Lange hat man für die Mehrheit der alttestamentlichen Texte ausgeschlossen, dass sie unter dem Einfluss der klassisch-griechischen Literatur im «genetischen» Sinn stehen könnten, da die biblischen Texte früher als die klassisch-griechische Literatur seien (was auch die Vorliebe

46 Vgl. die Nachschlagreihen «Texte aus der Umwelt des Alten Testaments» (Neue Folge, Gütersloh 2004–2020), «The Context of Scripture» (1997–2017, Leiden) sowie Hays 2014.

für Homer in der älteren Forschung erklärt). Das gilt auf besondere Weise für die Samuelbücher, die heute als letzte «Hochburg» von Frühdatierungen alttestamentlicher Texte gelten können. Doch gibt es gute Gründe – zunächst völlig unabhängig vom Vergleich mit der griechischen Literatur – signifikante Anteile der Samuelbücher in die exilisch/nachexilische Epoche zu datieren, was uns in eine Zeit bringt, wo der Vergleich nicht nur mit Homer, sondern auch mit dem attischen Drama, mit Historikern wie Herodot und Xenophon und sogar mit römischen Überlieferungen sich doch als relevant entpuppt.

4. Gleichzeitig ist die pauschalisierende Beurteilung der Hebräischen Bibel insgesamt als «hellenistische Literatur», wie es die «Copenhagen-School» vertritt, zu einfach. Stattdessen müssen wir den gewachsenen Charakter der Hebräischen Bibel als Traditionsliteratur ernstnehmen und die Diachronie der fraglichen Texte zuerst anhand von bibel-internen Kriterien rekonstruieren. Was den Vergleich mit ausserbiblischen Quellen angeht, sollte dieser erst *nach* einer literarkritischen Analyse des biblischen Textes sowie einer Auswertung seiner innerbiblischen Bezüge erfolgen.

5. Meine letzte These lautet: Es gibt noch einiges zu tun! In diesem Beitrag habe ich versucht zu zeigen, wieviel Potenzial eine Auseinandersetzung mit Quellen aus der klassischen Antike für die Exegese der Hebräischen Bibel hat. Hier soll nicht nur nach gemeinsamen Motiven oder narrativen Sequenzen gefragt werden, sondern auch z.B. nach der Stilistik und den jeweiligen ideologischen/politischen Aussageabsichten der Texte. Wie beim Vergleich der biblischen Texte mit altorientalischen Quellen ist man hier unweigerlich auf interdisziplinäre Zusammenarbeit angewiesen.

Bibliographie

- Adam, K.-P. 2009. Nocturnal Intrusions and Divine Interventions on Behalf of Judah: David's Wisdom and Saul's Tragedy in 1 Samuel 26. *VT* 59, 1–33.
- 2010. Saul as a Tragic Hero: Greek Drama and Its Influence on Hebrew Scripture in 1 Samuel 14,24–46 (10,8; 13,7–13a; 10,17–27). A.G. Auld/E. Eynikel (Hg.), *For and against David: Story and History in the Books of Samuel*. Leuven, 123–183.
- Baumgartner, W., 1959. *Israelitisch-Griechische Sagen-Beziehungen*. Idem, *Zum Alten Testament und seiner Umwelt*. Ausgewählte Aufsätze. Leiden, 147–178.
- Bietenhard, S.K., 1998. Des Königs General. Die Heerführertradition in der vorstaatlichen und frühen staatlichen Zeit und die Joabgestalt in 2 Sam 2–20; 1 Kön 1–2. *OBO* 163. Fribourg.
- Darshan, G., 2013. The Reinterment of Saul and Jonathan's Bones (IISam 21,12–14) in Light of Ancient Greek Hero-Cult Stories. *ZAW* 125, 640–645.
- Dietrich, W., 2019. *Samuel*, Teilband 3: 1Sam 27 – 2Sam 8. *BKAT VIII/3*. Göttingen.
- 2023. *Samuel*, Teilband 5: 2Sam 15–20. *BKAT VIII/5*. Göttingen.
- Doak, B., 2013. The Fate and Power of Heroic Bones and the Politics of Bones Transfer in Ancient Israel and Greece. *HTR* 106, 201–216.
- Eissfeldt, O., 1951. Ein gescheiterter Versuch der Wiedervereinigung Israels. *La Nouvelle Clío* 3, 110–127.
- Fahr, H., 1985. Herodot und Altes Testament. *EHS* 266. Frankfurt a.M.
- Fischer, A.A., 2004. *Von Hebron nach Jerusalem. Eine redaktionsgeschichtliche Studie zur Erzählung von König David in Hebron in II Sam 1–5*. *BZAW* 335. Berlin.
- Gerhards, M., 2015. *Homer und die Bibel. Studien zur Interpretation der Ilias und ausgewählter alttestamentlicher Texte*. *WMANT* 144. Neukirchen-Vluyn.
- Gmirkin, R.E., 2006. *Berosus and Genesis, Manetho and Exodus: Hellenistic Histories and the Date of the Pentateuch*. *LHBOTS* 433. London.
- , 2017. *Plato and the Creation of the Bible*. London.
- , 2022. *Plato's 'Timaeus' and the Biblical Creation Accounts: Cosmic Monotheism and Terrestrial Polytheism in the Primordial History*. London.
- Gnuse, R., 1998. Spilt Water – Tales of David (2 Sam 23,13–17) and Alexander (Arrian, *Anabasis of Alexander* 6.26.1–3). *SJOT* 12, 233–248.
- , 2018. *A Hellenistic First Testament: The Views of Minimalist Scholars*. *Biblical Theology Bulletin* 48, 115–132.
- , 2021. *Hellenism and the Primary History: The Imprint of Greek Sources in Genesis–2 Kings*. London.
- Gordon, C., 1955. *Homer and Bible: The Origin and Character of East Mediterranean Literature*. *HUCA* 26, 43–108.
- Grottanelli, C., 1978. *Un passo del Libro dei Giudici alla luce della comparazione storico-religiosa*. *Atti del I Congresso Italiano sul Vicino Oriente Antico*. Rom, 35–46.
- 1979. *The Enemy King is a Monster: A Biblical Equation*. *Studi Storico-Religiosi* 3, 5–36 [Nachdr. 1999. *Kings and Prophets: Monarchic Power, Inspired Leadership, and Sacred Text in Biblical Narrative*. New York, 47–71].

- Haag, H., 1962. Homer, Ugarit und das Alte Testament. Einsiedeln.
- Haasbroek, L.M., 2022a. Maskils and Musicals: Biblical Narrative and Attic Theatre, Part I. *SJOT* 36, 163–184.
- 2022b. Maskils and Musicals: Biblical Narrative and Attic Theatre, Part II. *SJOT* 36, 185–198.
- Hartenstein, F., 2008. Solidarität mit den Toten und Herrschaftsordnung. 2 Samuel 21,1–14 und 2 Samuel 24 im Vergleich mit dem Antigone-Mythos. M. Bauks/K. Liess/P. Riede (Hg.), Was ist der Mensch, dass du seiner Gedenkst? (Psalm 8,5). Aspekte einer theologischen Anthropologie (FS B. Janowski). Neukirchen-Vluyn, 123–143.
- Hawk, L. D., 2003. Violent Grace: Tragedy and Transformation in the Oresteia and the Deuteronomistic History. *JSOT* 28, 73–88.
- Hays, C.B., 2014. Hidden Riches: A Sourcebook for the Comparative Study of the Hebrew Bible and Ancient Near East. Louisville.
- Hentschel, G., 1994. 1 Samuel; 2 Samuel. NEB. AT. Würzburg.
- 2016. Schebas Aufruhr, Davids Heerführer und die weise Frau von Abel (2Sam 20,1–22). W. Dietrich et al. (Hg.), The Books of Samuel: Stories – History – Reception History. *BETHL* 284. Leuven, 491–500.
- Hodge, J., 2006. «Dead or Banished»: A Comparative Reading of the Stories of King Oedipus and King David. *SJOT* 20, 189–215.
- Isser, S., 2003. The Sword of Goliath: David in Heroic Literature. *SBLStBL* 6. Atlanta.
- Jensen, H.J.L., 1992. Desire, Rivalry and Collective Violence in the «Succession Narrative». *JSOT* 55, 39–59.
- Köster, F.B., 1833. Erläuterungen der heiligen Schrift Alten und Neuen Testaments aus den Klassikern, besonders aus Homer. Kiel.
- Kunz, A., 2000. «Soll das Schwert denn ewig fressen?» Zur Erzählintention von 2 Sam 2,8–32. R. Lux (Hg.), Erzählte Geschichte. Beiträge zur narrativen Kultur im alten Israel. Neukirchen-Vluyn, 53–79.
- Lemche, N.P., 1993. The Old Testament – a Hellenistic Book? *SJOT* 7, 163–193.
- Na'aman, N., 2018. Source and Composition in the Story of Sheba's Revolt (2 Samuel 20). *RB* 125, 340–352.
- Nickel, R., 1992. Xenophon, Kyrupädie. Die Erziehung des Kyros. Sammlung Tusculum. München.
- Park, S., 2015. Left-Handed Benjaminites and the Shadow of Saul. *JBL* 134, 701–720.
- Pogor, C., 2015. Jeux d'intertextualité et techniques narratives en écho entre Juges 3,11b–30; 2 Samuel 3,22–30 et 2 Samuel 20,7–13. R. Burnet et al. (Hg.), Le lecteur. Sixième colloque international du RRENAB, Université Catholique de Louvain, 2–6 Mai 2012. Leuven, 419–431.
- Römer, T., 2015. The Hebrew Bible and Greek Philosophy and Mythology – Some Case Studies. *Semitica* 57, 185–203.
- Thompson, T.L./Wajdenbaum, P. (eds.), 2014. The Bible and Hellenism: Greek Influence on Jewish and Early Christian Literature. Durham.
- Vespa, M., 2022. Funny Games. The Power of Play in Taming Humans (Xenophon's *Cyropaedia* II, 3, 17–20). R. Graells i Fabregat et al. (Hg.), Warriors @ Play. Proceedings of the International Congress held at the Museum of History and Archaeology of Elche, 28th May 2021. Alicante.
- Wajdenbaum, P., 2011. Argonauts of the Desert: Structural Analysis of the Hebrew Bible. Sheffield.
- Wesseliuss, J.W., 2002. The Origin of the History of Israel: Herodotus' Histories as Blueprint for the First Books of the Bible. *JSOT-Sup* 345. Sheffield.
- Wong, G.T.K., 2006. Ehud and Joab: Separated at Birth? *VT* 56, 399–412.
- Würthwein, E., 1974. Die Erzählung von der Thronfolge Davids. Theologische oder politische Geschichtsschreibung. *ThSt* 115. Zürich.

Abstracts

Dieser Artikel bietet einige provisorische Überlegungen zum exegetischen Potential des Vergleichs der Samuelbücher mit der klassisch-griechischen Literatur. Im ersten Teil wird in aller gebotenen Kürze die Forschungsgeschichte des Vergleichs der Hebräischen Bibel – und insbesondere der Samuelbücher – mit der klassisch-griechischen Literatur seit dem 19. Jahrhundert und bis zu den neuesten Beiträgen skizziert. Daraufaufgehend wird anhand von zwei Fallbeispielen aus II Sam 2 und II Sam 20 erörtert, wie ein Vergleich der biblischen Texte mit der klassischen Literatur zu einem besseren Verständnis der Samuelbücher führen kann und wo dieser Vergleich im Ablauf der Exegese eines Textes seinen besten methodischen Ort hat.

This article offers some exploratory thoughts on the exegetical potential of comparing the books of Samuel with classical literature. The first part offers a brief sketch of the history of research on the comparison of the Hebrew Bible in general, and of the books of Samuel in particular, from the 19th century up to the present. Following this, two case studies from II Sam 2 and II Sam 20 are used to consider how a comparison of the biblical texts with classical literature might lead to a better understanding of the books of Samuel and how to integrate such a comparison with other historical-critical methods in the interpretation of the Hebrew Bible.

Stephen Germany, Basel

Die Darstellung des Patriarchen Joseph unter dem Medici-Papst Leo X.

Claudia Bertling Biaggini

1. Einleitung

Der Medici-Papst Leo X. (1475 bis 1521) war ein machtbewusster Herrscher im Vatikan. Er zeigte grosse Anstrengungen, Kunstwerke im Dienst seiner Machtpolitik erschaffen zu lassen.¹ Unter Leo X. wurden während seines Pontifikats (1513 bis 1521) verschiedene Symbolfiguren künstlerisch umgesetzt. Vornehmlich handelt es sich um Figuren, die sich theologisch als Tugendbeispiel etabliert hatten und in Bildprogramme mit Bezug auf den obersten Kirchenfürsten eingebunden wurden. Er hatte ein grosses Interesse an Identifikationsfiguren, die kirchlich und auch weltlich Führungsanspruch bewiesen. Dem zu prunkvollen Festen und einem ausschweifenden Lebensstil neigenden Papst ging sein «weltliches Interesse über seine geistige Pflicht».²

Von jeher setzten Päpste Vorbilder ein, die ihrem Prestige in machtpolitischen Belangen förderlich waren. Oftmals dienten Beispiele aus dem Alten Testament dazu, die Stellung des *Vicarius Christi* wirkungsvoll zu festigen. Ein Vorbild war beispielsweise der alttestamentarische König und Psalmensänger David, mit dem sich etwa der musikliebende Papst Gregor I. identifizierte.³ Auch für den Medici-Papst lieferte die David-Figur eine Symbolfigur für sein Selbstverständnis als Sieger über die Feinde der Kirche.⁴ So war der *rex et profeta* David ein Beispiel für die Tugend *Fortitudo* während des pompösen Einzugs von Leo X. im Jahr 1515 in seine Heimatstadt Florenz.⁵

Insbesondere dem Patriarchen Joseph kam eine bedeutende Rolle in der bildenden Kunst unter Leo X. zu. Die von Raffael Sanzio und Werkstatt zwischen 1516

1 Zur Papstpolitik Leos X. siehe Simon 1990: 744–748; Pastor 1923: 54ff. Zu weiteren Aspekten von Leos Herrschaftspropaganda in der Kunst siehe Meier/Staubach 1994. Grundlegende neue Forschungsergebnisse zum Medici-Papst sind im Katalogband *Nello splendore mediceo, Papa Leone X e Firenze* zusammengetragen worden: Baldini/Bietti 2013.

2 Tewes 2009: 93.

3 Bruggisser-Lanker 2013: 246–250.

4 Robert 1968: Sp. 477–490 (*David*).

5 Ciseri 1990: 90.

und 1519 ausgeführten vatikanischen Loggien sind ein eindringliches Beispiel dafür.⁶ Jüngst stellte Michael Rohlmann die Sonderstellung des Patriarchen unter dem Medici-Papst wie folgt heraus: «Gerade mit Joseph wurde Leo X. in der päpstlichen Panegyrik verglichen: Beide erscheinen als in der Jugend auserwählt, wurden aus der Heimat vertrieben, erlebten Exil, Gefangenschaft, Aufstieg durch Tugend und Leistung.»⁷

In diesem Beitrag soll ausgehend von bildlichen Darstellungen biblischer Figuren unter Leo X. die Bedeutung des alttestamentarischen Joseph in Bildprogrammen des höchsten kirchlichen Amtsträgers näher untersucht werden. Dabei werden Kunstwerke unter Einbezug biographischer Parallelen von Joseph dem Patriarchen und Papst Leo X. exemplarisch behandelt.

2. Der Aufstieg des Giovanni de' Medici zum Papst und Kunstförderer Leo X.

Unter dem Einfluss des Florentiner Humanismus entwickelte der am 11. Dezember 1475 geborene Giovanni de' Medici, Sohn des kunstliebenden Lorenzo de' Medici, schon recht früh ein grosses Interesse für Kunst und Kultur.⁸ Bereits als Kind war er apostolischer Protonotar und mit 13 Jahren wurde er zum Kardinal ernannt. Nach der Vertreibung der Medici aus Florenz im Jahre 1494 befand sich auch Giovanni de' Medici im Exil, zunächst in Bologna und nach Reisen ins Ausland in Rom. Nach seiner Gefangennahme durch die Franzosen am 11. April 1512 zog er am 31. August 1512 wieder in Florenz ein.⁹ Im Jahr darauf, am 11. März 1513, wurde er 37-jährig zum Papst gewählt, kurz danach wurde er gekrönt. In vielen unter ihm realisierten Kunstwerken werden subtile Anspielungen auf den Papst erkennbar.¹⁰

Verschiedene Symbole wurden zur Machtdemonstration des Medici-Papstes in Festumzügen verwendet. Vor allem der Einbezug der Lebensgeschichte des Papstes

6 Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 655f. Der Anteil Raffaels an der Umsetzung ist in der Forschung umstritten. Die Entwürfe für die Deckenbilder werden heute meist Raffael zugeschrieben (Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 651).

7 Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 655f.

8 Papst Leo X. verehrte bekanntlich alle Künste, so etwa auch die Musik. S. Cummings 1992.

9 Tewes 2011: 960.

10 Siehe hierzu die Inschrift einer Festdekoration am Portal der Badia in Florenz 1515: LEONI X PONT. MAX. FIDEI CULTORI (Shearman 1975: 146 n. 31). Zu weiteren Kunstwerken im Sinne der Selbstinszenierung siehe die Ausmalung der Stenzen im Vatikan ab 1513 unter Papst Leo X. (Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 634–643).

in die Prozession bei seinem Amtsantritt als Leo X. in Rom, dem sogenannten *Possesso* am 11. April 1513, den er auf den Jahrestag seiner Gefangennahme legte, ist symbolhaft zu deuten. Der sich an markanten Orten auf dem Weg zum Lateran entfaltende pompöse Festumzug entsprach dem Verlangen des neugewählten Papstes nach Repräsentanz.¹¹ Zu seinen Ehren erschienen entlang der ehemaligen Via Papalis neun Triumphbögen in Anklang an die antike Typologie römischer Kaiser. Gemäss dem zeitgenössischen Bericht von Giovanni Giacomo Penni über dieses bedeutungsvolle Ereignis waren beim *Possesso* Stationen aus dem Leben des Kardinals Giovanni de' Medici bis zur Papstwahl illustriert.¹² Es wurden auch kirchenpolitische Anspielungen vorgenommen und prägnante Visualisierungen zu Ehren der *majestas papalis* gezeigt.¹³ Insbesondere die erwähnten Triumphbögen mit Szenen aus dem Leben von Giovanni de' Medici sind für unseren Kontext wegen des biographischen Bezugs darin aufschlussreich.¹⁴ Am Haus des Florentiner Kurialen Ferdinando Ponzetti war dem Bericht zufolge ein Bogen zur *Gefangennahme des Kardinals Giovanni de' Medici* zu sehen.¹⁵ In der Schlacht von Ravenna hatten die Franzosen Giovanni de' Medici nämlich gefangen genommen, doch er konnte entkommen.¹⁶ Die Inszenierung eben dieser Episode aus seinem Leben noch als Kardinal ist in Hinblick auf die Selbstdarstellung des Medici-Papstes für die weitere Untersuchung bedeutungsvoll.

Auch in der späteren sogenannten *Entrata* in seine Heimatstadt Florenz waren am 30. November 1515 Triumphbögen im antiken Stil aufgestellt worden, sieben an der Zahl, auch mit Figuren aus dem Alten Testament.¹⁷ Im fünften Triumphbogen, in der Via del Proconsolo nahe bei der Badia Fiorentina, wurde dem Papst unter anderem mit Bildern aus der Josephsgeschichte gehuldigt.¹⁸

- 11 Siehe hierzu die Beschreibung bei Roscoe II 1807: 56–59. Papst Leo X. ritt den weissen Hengst aus der Schlacht bei Ravenna, in Erinnerung an die dramatische Episode aus seinem Leben.
- 12 Penni 1513 (zitiert in Cruciani 1983: 305–319). Vgl. Giovinio 1551.
- 13 Tewes 2009: 94–97. Lucio 2015: 193–216 (zum *Possesso* von Papst Leo X.).
- 14 Die Bilderszenen dieser ephemeren (verlorenen) Bögen sind im Detail nicht bekannt. Vgl. Anm. 12. Pastor 1923: 24–29 (zum *Possesso*).
- 15 Vgl. Cruciani 1983: 401. Tewes 2009: 94ff und 112 Anm. 24.
- 16 Rohlmann 2002: 287. Rubello 2014: 117–138, 138 Fig. 5 (Pietro Santi Bartoli, Die Flucht des Kardinals Giovanni de' Medici).
- 17 Rubello 2011: 267. Ciseri 2013: 247. Zu Figuren aus dem Alten Testament am Bogen der Fides s. Shearman 1975: 146 n. 31. Zum Verlauf des Umzugs der *Entrata* s. die Schilderungen von Zeitgenossen wie etwa Guglielmo de' Nobili, Paride de Grassis, Bartolomeo Masi u.a., erwähnt in: Shearman 1975: 136f Anm. 2.
- 18 Shearman 1975: 146 Anm. 31 (zum Bogen mit Joseph). Vgl. Ciseri 1990: 51. Cummings 1992: 73.

Indem Leo X. unter eben diesem Bogen einmarschierte, war ein direkter Bezug von ihm zur Josephsgeschichte hergestellt. 24 goldene Säulen zierten den Weg zum Triumphbogen, der der Fides gewidmet war. Ein anonymer Beobachter beschrieb den Triumphbogen summarisch: «Alla Abbazia de Firenze el quinto dedicato alla Fede adorno de Bellissime Figure che significano, la chiesa, la Relligione et la s^{ta} viz.»¹⁹ Die drei Symbolfiguren bedeuteten: die Kirche, die Religion und den Heiligen Sieg.²⁰ Die personifizierte Fides wurde von den beiden anderen theologischen Tugenden, Hoffnung und Liebe, figürlich flankiert.²¹ Die Verbildlichung von Josephs glorreichem Werdegang im Bogen der Fides suggerierte eine Parallelität zum neu gewählten Papst.

Auch wenn keine detailliertere Beschreibung dieses Bogens mit Joseph beim Einzug Leos X. in seine Heimatstadt Florenz vorliegt, so liefert eine Schilderung im Gedicht zur *Entrata* des Zeitgenossen Guglielmo de'Nobili einen Einblick in die Thematik des Josephsbogens.²² Das Gedicht paraphrasiert die Erzählung vom gestohlenen Becher, den Joseph bei seinem jüngsten Bruder Benjamin entdeckt hatte. Der alte Vater Jakob wird erwähnt, und dass sich alles letztendlich zum Guten kehrte. Die Becherszene war dem Medici-Papst bestens vertraut, denn sie wurde unter seinem Urgrossvater Cosimo de'Medici in einer emotionalen Schilderung in der so genannten *Paradiestür* (1425–1452) am Florentiner Baptisterium von Lorenzo Ghiberti verwirklicht.²³ Bemerkenswert ist, dass der Chronist de'Nobili das Motiv des Betens mit Bezug auf Leo X. und die Szene aus der Josephsgeschichte nacheinander schildert. Das im Gedicht genannte Motiv des Betens fand auch in der Programmatik des Medici-Papstes vielfach Verwendung, so etwa in der *Genealogia medicea* mit Allegorien von den sieben Tugenden (**Abb. 1**, links oben: Spes).²⁴

19 London, British Library, MS Harley 3462, fols. 194 r., 194 v. Shearman 1975: 146. Ciseri 2013: 247.

20 Ciseri 2013: 242 (dort auch zu den beteiligten Künstlern wie Francesco Granacci, Baccio di Montelupo, Jacopo Pontorno und Aristotile da Sangallo).

21 Ciseri 1990: 105. Im letzten Teil des Umzugs dominierte die Tugend *Caritas* als ephemere Fassadendekoration am Dom S. Maria del Fiore. Ciseri 2013: 241.

22 Guglielmo de'Nobili, *Scritti e canzoni in lode del Papa Leone X*, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. *Landau Finaly 183*, fol. 48 v.; Ciseri 1990: 306 (Doc. XLV).

23 Zur Paradiestür oder *Goldenen Pforte*, wie das Portal auch genannt wird, s. Paolucci 1997: 150.

24 Piero Cattaci, *Genealogia medicea* 1518; Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana Med. Pal. 225, fol. 5 v. Ciseri 1990: Tav. IV.



Abb. 1. Piero Cattacci, *Genealogia medica* 1518; Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana Med. Pal. 225, fol. 5 v.

Das Beten kommt zudem in seinem persönlichen Papstmotto (auf das noch näher einzugehen ist) zum Ausdruck: «Ich rief zum Herrn in meiner Bedrängnis, und er hat mich erhört».²⁵

Gross waren die Erwartungen an den neuen Papst, wie Aldo Manuzio 1513 zu Beginn des Pontifikats schreibt: «*Multa enim sunt, quae, ut tantae hominum expectationi respondeas, promittunt.*»²⁶ Die grossangelegte Machtdemonstration des Medici-Papstes entsprach den Vorstellungen der Öffentlichkeit, mit ihm, so glaubte man, kehre das Goldene Zeitalter zurück.²⁷ Dementsprechend aufwendig waren seine Festumzüge arrangiert.²⁸ Zeit seines Lebens war der ambitionierte Kunstmäzen und Kulturförderer eng mit seiner Familie verbunden. Er setzte die Kunstpatronage seiner Vorfahren im vatikanischen Palast fort.

Unter dem Pontifikat Leos X. wurden Szenen aus dem Alten Testament zur Identifikation für den Papst genutzt. Raffael und seine Schüler realisierten zwischen 1513 und 1514 in den Stanzen des Vatikans vier Szenen mit alttestamentarischen Figuren als Deckenbilder in der Stanza d'Eliodoro: das Gebet Noahs, das Isaak-Opfer, Jakobs Traum von der Himmelsleiter, also Szenen mit drei Erzvätern, sowie das Erscheinen Gottes im brennenden Dornbusch vor Mose.²⁹ Auf die vier Deckenbilder nehmen die Wandbilder im Raum mit Szenen eschatologischen Charakters Bezug.³⁰ Jakob, wie er in einem der Deckenbilder erscheint, übernachtet auf dem Feld und träumt von der Himmelsleiter, auf der er Engel nieder- und aufsteigen sieht.³¹ Dieselbe Szene wurde in den Loggien nochmals

25 Psalter 5. Buch, Ps 120,1: «Ad Dominum cum tribularer clamavi, et exaudivit me». Im Septuaginta-Psalter ist es der Psalm 119.

26 Zitiert in Meier/Staubach 1994: 598 n. 129.

27 Vgl. Quednau 1981: 355 (mit Bezug auf Andreas Fulvius). Die Zeit vor dem Ausbruch der Reformation mit Bezug auf Papst Leo X. behandelte ausführlich: Tewes 2001: 257–301; Tewes 2014.

28 Das prachtvolle Fest zu Ehren des Medici-Papstes in Florenz soll 100.000 Dukaten gekostet haben (Ciseri 1990: 29). Der *Possesso* zu Ehren seines Amtsantritts in Rom kostete 120.000 Dukaten (Tewes 2009: 93).

29 Siehe zur Stanza d'Eliodoro und ihrem Bildprogramm: Traeger 1971; Frommel 2017: 41–54.

30 Rohlmann 1996: 23 (Fig. 14) und 26. Rohlmann thematisiert den Beginn der Ausmalung der Stanza unter Julius II. (1503–1513) und die Vollendung unter Leo X. Zur Eschatologie in den Stanzenbildern s. Traeger 1971: 96ff.

31 Gen 28,10–17. Koenen 2003; Kaufmann 2006.

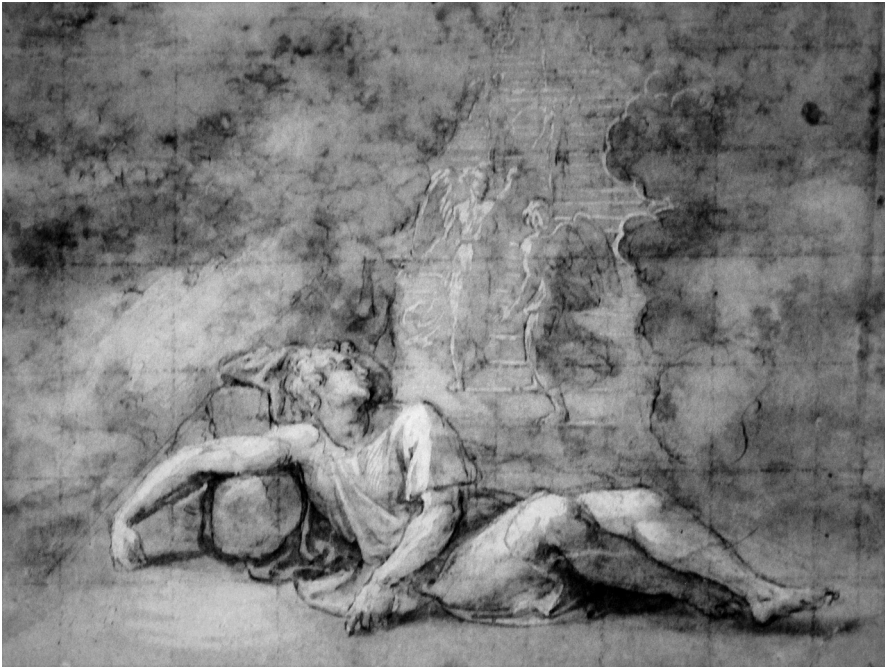


Abb. 2. Raffael, Jakobs Traum von der Himmelsleiter; um 1516–1519.

wiedergegeben, entsprechend dem dazugehörigen Modellblatt des Meisters (Abb. 2).³² Die Umsetzung der Fresken erfolgte durch Raffaels Schüler.

Die Leiter zum Himmel und damit zu Gott steht für einen tugendhaften Lebensweg, geleitet von Engeln. Hieran knüpft die Szene der Nordwand mit Petrus an, der vom Engel aus dem Kerker geführt wird. Der Heilige Petrus, dessen Befreiung aus dem Gefängnis im Fresko zu sehen ist, bildete als erster Bischof

32 London, British Museum Inv. 1860,0616.82; Feder in braun, laviert, schwarze Kreide, weiss gehöht, 19, 7 x 26, 2 cm (als Gianfrancesco Penni). In der neueren Forschung wird das Blatt Raffael zugeschrieben; s. Faietti et al. 2020: 241 Abb. und 263 (cat. V,37; als Raffael). In dem Entwurfsblatt zu *Jakobs Traum* zeigt sich Raffaels typische schichtenhafte Vorgehensweise in Modellblättern, wie sie in der Forschung herausgestellt wurde (vgl. zu Raffaels Arbeitsprozess Ferino-Pagden 2019: 102). Im Fresko der Stanzen richtet Jakob seinen Kopf nach unten, oben erscheint Gottvater, der unterste Engel auf der Leiter betet.

Roms für alle Päpste gleichermaßen eine bedeutende Symbolfigur – so auch für Leo X.

Durch die Darstellung der alttestamentarischen Patriarchen wird der Alte Bund unmittelbar mit dem Neuen Bund verknüpft. In Hinblick auf die Machtdemonstration des Kirchenführers Leo X. war die Wiedergabe der Patriarchen neben neutestamentarischen und historischen Personen sinnvoll, denn so konnte sich der Medici-Papst in die lange Ahnenreihe bildhaft aufnehmen lassen: das bezeugen die Porträts von Papst Leo X. im Raum, etwa im Fresko zum Rückzug des Hunnenkönigs Attila, sowie die vielen Medici-Embleme und Leos Wappenmotiv.³³

In *Jakobs Traum von der Himmelsleiter* wird auf Prophezeiungen angespielt [Gen 28,11], die sich in seinem Sohn Joseph und in Jesus Christus bewahrheiten sollten.³⁴ An diese Botschaft konnte der Papst als Nachfolger Petri und Stellvertreter Christi anknüpfen.³⁵ Ein weiterer Grund dafür, dass der gütige Patriarch Joseph alle Voraussetzungen erfüllte, um ein wirksames Vorbild für den Papst zu sein, liegt in ihrer Lebensgeschichte: beide mussten ihre Heimat verlassen, beide gerieten sie in Gefangenschaft und wurden mit Gottes Hilfe befreit.³⁶ Die Gefangenschaft des Kardinals Giovanni de'Medici im Jahr 1512 und seine Flucht am Ufer des Flusses Po, zwei wichtige Ereignisse im Leben des Medici-Papstes, sind für diesen Kontext besonders relevant.

3. «*Ad Dominum cum tribularer clamavi, et exaudivit me*»

In der Schlacht von Ravenna hatten die Franzosen den Kardinal Giovanni de'Medici gefangen genommen.³⁷ Nach seiner geglückten Befreiung aus der Gefangenschaft und weil Gott ihn erhörte, wählte der Papst für sein Pontifikat folgendes Motto: «*Ad Dominum cum tribularer clamavi, et exaudivit me*» [Ps

33 Zum Attila-Fresko, in dem sich Leo X. an die Stelle von Leo I. setzen liess: Frommel 2017: 171f; Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 634–637 F3,2g. Zu den Medici-Emblemen und zu Leos Emblem s. Traeger 1971.

34 Zur Jakobs- und zur Josephs-Geschichte s. Lanckau 2006: 133.

35 Vgl. Lanckau 2006: 133.

36 Vgl. Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 655f.

37 Rohlmann 2002: 287. Rubello 2014: 117–138, 138 Fig. 5 (Pietro Santi Bartoli, Die Flucht des Kardinals Giovanni de'Medici). S. a. Roscoe II 1807: 11ff.

120,1].³⁸ Eindringlich ist die Schilderung seiner Befreiung bei Wilhelm Roscoe auf der Grundlage einer Beschreibung der Ereignisse von Francesco Guicciardini:

Jetzt war endlich auch er [der Kardinal Medici], auf einem Maulesel reitend, dicht an das Fahrzeug gekommen, als auf einmal ein Lärm entstand, welche[n] Zatti und seine Begleiter absichtlich erhoben hatten, worauf er sich umdrehte, als ob er sehen wollte, was es gebe. In diesem Augenblick umringten ihn die Freunde, bemächtigten sich seiner ohne Mühe und Blutvergiessen, und trieben diejenigen zurück, die ihn wieder ergreifen wollten. So war er denn endlich glücklich befreit, verkleidete sich nun in einen gemeinen Soldaten, setzte bei Nacht über den Po, und kam auf das Schloss Bernhards Malespina.³⁹

Diese Schlüsselszene im Leben des Kardinals Giovanni de' Medici prägte fortan dessen Werdegang. Die Befreiung wurde von den späteren Beratern des Papstes Leos X., Paride de Grassis und Egidio da Viterbo, als *göttliches Wunder* bezeichnet.⁴⁰ Die wundersame Befreiung des Kardinals Giovanni de' Medici aus der Gefangenschaft hatte eine starke Symbolkraft und ebnete ihm vielleicht sogar seinen Weg in den Vatikan.⁴¹ Die Umsetzung dieser Episode in der bildenden Kunst, etwa in einer Teppichbordüre nach einem Entwurf Raffaels, unterstreicht die Bedeutung dieses zentralen Ereignisses im Leben des Medici-Papstes.⁴²

Die Gefangenschaft und die Befreiung des Kardinals Medici liessen sich mit einem Vorbild aus dem Alten Testament parallelisieren: mit Joseph in Ägypten.

38 Auch Meier/Staubach (1994: 611f) beziehen das Motto auf die Gefangenschaft des Papstes: «Denn schon der neugewählte Papst hatte sich im Rückblick auf seine Errettung aus der Gefangenschaft und den plötzlichen Umschwung seines Glücks als Motto den Eingangswers des 119. Psalms gewählt». Vgl. zur Motto-Wahl: Hergenröther 1884: 2. S. a. die Abbildung mit dem Motto des Medici-Papstes in: Rubello 2013: 172 Fig. 1 (*Bulla erectionis dominorum militum Sancti Petri*, Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. misc. 4.E.1); Rohlmann 2002: 316. Es liesse sich hier vielleicht an die Psalmworte denken, die Karl Barth zu Weihnachten 1963 an die Gefangenen in der Basler Strafanstalt richtete. Dabei forderte er sie mit folgenden Worten zum individuellen Gebet auf. «Seid getrost! Heisst: tut die Augen auf und seht empor: zu den Bergen, von denen euch Hilfe kommt [Ps 121.1]» (Stoevesandt 1979: 248f).

39 Roscoe II 1807: 12. Vgl. Guicciardini 1981: libro X, cap. XVI. Siehe weiter zum historischen Kontext Tewes 2011: 949ff.

40 Siehe Tewes 2009: 92.

41 Rubello 2014: 134: «I fatti del 1512 avrebbero giocato una parte importante nella costruzione del mito di Leone X».

42 Die Bordüre gehört zum Teppich mit der *Heilung des Lahmen* (Vatikanische Museen); s. Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 241f und 669 T5. Danach entstand von Pietro Santi Bartoli eine Graphik (ca. 1660–1667; abgebildet in: Rubello 2014: 138 Fig. 5). Auch in anderen Teppichbordüren wird direkt auf den Werdegang des Papstes Bezug genommen; vgl. den Teppich zum *Martyrium des Stephanus* mit Bordürenszenen aus dem Leben des Medici-Papstes; Rohlmann

Bereits Augustinus hatte sich, wie zuvor sein Lehrer Ambrosius von Mailand, eingehend mit dem Patriarchen Joseph auseinandergesetzt.⁴³ Dem Kirchenvater Augustinus galt der tugendhafte Patriarch wegen seiner Haltung zu Gott und seiner Liebe zu den Mitmenschen als alttestamentarische Entsprechung von Jesus Christus.⁴⁴ Womöglich war die Auslegung der Josephsgeschichte von Augustinus sogar entscheidend für die unter Leo X. erstellten Bildprogramme im Vatikan.⁴⁵

In der biblischen Josephsgeschichte [Gen 37-50] wird Josephs Aufstieg in Ägypten unter göttlichem Beistand geschildert.⁴⁶ Joseph, der Inbegriff der Tugend, war zuvor von seinen Brüdern verkauft worden und in Gefangenschaft geraten.⁴⁷ Im Gefängnis deutet Joseph den beiden Mitinsassen ihre Träume: der Obermundschenk träumt von Weinreben, der Bäcker von Brotkörben [Gen 40,5-23]. Abweichend von der biblischen Szene in Darstellungen in der bildenden Kunst ist Joseph in einem Modellblatt (Abb. 3) als Betender im Gefängnis zu sehen.⁴⁸

In dieser Entwurfszeichnung tritt der plastisch herausgearbeitete Joseph hervor. Es ist nicht bekannt, ob diese Szene im Vatikan unter Raffael als Kunstwerk

in: Rohlmann et al. 2022: 670 (T5). Vatikanische Museen; 450 x 370 cm. Die Wandteppiche wurden zwischen 1515 und 1521 in Brüssel in der Werkstatt von Pieter van Aelst erstellt.

- 43 Augustinus von Hippo: Sermo CCCXLIII *De Susanna et Joseph, cum exhortatione ad castitatem*. Migne 1841 PL 39: 1505–1511. Vgl. Sermo XLVI *De Pastoribus in Ezechiel XI*; 23; in: Sermones ad populum de Tempore (Migne 1841 PL 38: 283f).
- 44 Auch für Augustinus' Lehrer Ambrosius galt Jesus Christus als Vollender Josephs. Vgl. Ambrosius von Mailand, *De Joseph Patriarcha Liber Unus* (Migne 1841 PL 14: 641–672). Zu Joseph als alttestamentarische Entsprechung von Jesus Christus auch Tertullian, *Adversus Iudaeos* (Pilhofer/Koenen 1998: 726f); dort auch zu Joseph/Yusuf im Judentum und im Islam.
- 45 Heinrich Pfeiffer (1975: 199) stellte die Bedeutung von Augustinus' *Confessiones* bereits für Raffaels *Disputa* in der Stanza della Segnatura heraus, die zeitlich vor dem Pontifikat Leo X. entstand. Möglicherweise zirkulierte auch die Josephs-Erzählung des Franziskaners Amadeo de Silva am Papsthof (Morisi 1970: 8).
- 46 Vgl. Fieger/Hodel-Hoernes 2007.
- 47 Gen 39,21-23.
- 48 Das Blatt ist zur Lünette beschnitten (11 x 18,4 cm); recto: Feder in Braun, laviert; Pentimenti in Schwarz (Stift oder Kreide); Weisshöhung. Provenienz A. Santacroce (1599–1641), P. Crozat (1661–1740). Privatbesitz. Die hier vorgenommene Zuschreibung stützt sich auf den für Raffael typischen mehrstufigen Arbeitsprozess in seinen Modellblättern. Dieser wird in den Pentimenti etwa in der Figur des Joseph erkennbar. Spätere Eingriffe von Gianfrancesco Penni sind nicht auszuschließen. Die Autorin dankt Prof. Hans Belting (2023 verst.), Prof. Michael Rohlmann, Prof. Paul Joannides und Bernadette Py für erste Stellungnahmen zum unpublizierten Blatt.



Abb. 3. Raffael (und sein Schüler Gianfrancesco Penni?), Der betende Joseph im Gefängnis; um 1513–1519.

umgesetzt wurde.⁴⁹ Möglicherweise gehört sie zu den nicht realisierten Entwürfen, wie etwa Raffaels Entwurf zur Apokalypse.⁵⁰ Die innovative Szene mit Joseph im Gebet geht über die Beschreibung in der Bibel hinaus. Sie illustriert das Papstmotto von Leo X. [Ps 120,1]: «Ich rief zum Herrn in meiner Bedrängnis, und er hat mich erhört».⁵¹ Dem Erhören durch Gott folgt die Befreiung aus dem Gefängnis. Insofern ist das ikonographisch singuläre Blatt in dreifacher Hinsicht bedeutungsvoll: durch die Wiedergabe der für den Papst wichtigen Symbolfigur Joseph, durch die Parallele ihrer Gefangenschaft sowie durch das inständige Beten, wie es im Papstmotto verankert ist.

49 Vgl. Pattanaro 2003: 88 Fig. 33. Das Motiv mit den ikonographischen Bezügen auf Papst Leo X. wurde nach dem Tod Raffaels von seinen Erben und Schülern in Ferrara wie andere Motive des Meisters wiederverwendet.

50 Paris, Louvre Inv. 3866 recto; Feder, schwarze Kreide und Metallstift; laviert und weiss gehöht, Papier hellbraun, 24,7 x 39,8 cm (als Raffael). Zum Apokalypse-Blatt in Paris, das in der Forschung Raffael oder Gianfrancesco Penni zugeschrieben wird, siehe Rohlmann 1996: 8 Fig. 9 (als Raffael). Faietti et al. 2020: 39 of Abb. und 415 (cat. IX.13; als Raffael). Joannides 1983: Nr. 254 (als Penni).

51 Den Hinweis auf das Papstmotto im Kontext des Josephsblattes erhielt die Autorin dankenswerterweise von Prof. Michael Rohlmann.

4. *Leos Bibel in den Loggien des Apostolischen Palastes*

Die Loggienausmalung im 2. Geschoss des Apostolischen Palastes im Vatikan, in einem ursprünglich offenen Korridor mit Blick auf den Damashof, zählt zu den Höhepunkten der Renaissancekunst.⁵² Das komplexe Bildprogramm der Loggien dient der Übermittlung biblischer Erzählungen als Lehrstück. Doch es steckt in den Loggienbildern noch eine andere Intention: nämlich die der Machtdemonstration des Papstes. Diese Funktion zeigt sich im zentralen siebten Joch symbolhaft in der Figur des Patriarchen Joseph. In der Mitte des Loggiengangs und somit direkt vor dem Eingang zu den päpstlichen Privatgemächern sticht diese wichtige Identifikationsfigur als Tugendbeispiel in wirkungsvoller Absicht heraus.

Die zwischen 1517 und 1519 ausgemalten Loggienbilder zeigen 52 Szenen in insgesamt 13 Gewölbejochen. Jeweils vier Szenen werden in jedem Joch durch ein dekoratives Mittelfeld ergänzt. Nicole Dacos schreibt dazu prägnant: «Sämtliche Motive des Dekors sind eine Ode auf Leo X. und sein gesegnetes Pontifikat.»⁵³

Die Loggienbilder präsentieren in den ersten 12 Jochen Szenen aus dem Alten Testament. Beginnend mit der Erschaffung der Welt sind Szenen aus dem Leben von Noah, Abraham, Isaak, Jakob, Joseph, Mose, Josua, David und Salomon dargestellt. Das letzte und 13. Joch schliesst mit dem Neuen Testament. Die Geschichten aus dem Alten und dem Neuen Testament stehen insgesamt für ein heilsgeschichtliches Lehrprogramm, wie es bereits in der frühchristlichen Kunst umgesetzt wurde.⁵⁴

Im Bildprogramm der Loggien sind drei Epochen der Heilsgeschichte verbildlicht, wie sie Augustinus von Hippo im *Enchiridion* unterteilt: *ante legem* (*secundum carnem*), *sub lege* und *sub gratia*.⁵⁵ Die Epoche *sub gratia* wird im letzten Joch als Weiterführung des Alten Bundes im Neuen Bund mit vier Szenen aus dem Leben Jesu thematisiert: *Die Anbetung der Könige*, *Die Anbetung der*

52 Zur Entstehungsgeschichte der Loggien s. Dacos 2008: 37.

53 Dacos 2008: 106.

54 Etwa in Rom in der Katakomben an der Via Latina; Ferrua 1990: 58 Abb. 51. Vgl. Wilpert I/II 1916; Allekotte 2011: 198; Andrus-Walck 1986.

55 Zur vierten Epoche heisst es: «in pace plena et perfecta». «Von diesen vier verschiedenen Zuständen fällt der erste vor das Gesetz, der zweite unter das Gesetz, der dritte unter die Gnade und der vierte in den vollen und vollkommenen Frieden.» (Augustinus 1925: Kap. 31, 118). Vgl. Réau 1955–1959 II, 1: VIII und 156ff (Joseph *ante legem*); Dacos 2008: 173.

Hirten, Die Taufe Christi und *Das letzte Abendmahl*.⁵⁶ Gemäss Augustinus lässt das Alte Testament die Ankündigung des Kommens und Wirkens Jesu Christi erkennen.⁵⁷ Es wäre durchaus vorstellbar, in Augustinus den *spiritus rector* des Loggienprogramms zu sehen (was bislang kaum in Erwägung gezogen wurde).⁵⁸ Im Bilderzyklus lassen sich Übereinstimmungen zu den *Confessiones* erkennen. In beiden Fällen handelt es sich um eine Bibelexegese mit autobiographischen Zügen.⁵⁹ Die Bilderfolge der Loggien lässt sich vergleichbar den *Confessiones* als ein persönliches Glaubensbekenntnis Leos X. lesen.⁶⁰ Darauf deutet das zentrale Joch mit der Josephsgeschichte hin, mit dem Wappenmotiv des Medici-Papstes.

In der früheren Forschung wurden die durch Raffael und seine Werkstatt ausgeführten Loggienbilder als *Bibel Raffaels*, heute zumeist als *Loggien Raffaels* bezeichnet.⁶¹ Dabei ist zu bedenken, dass das Loggienprogramm in Absprache mit dem Papst und vermutlich dessen Beratern erstellt wurde.⁶² Demnach könnte man die Loggienbilder aufgrund ihres programmatisch-theologischen Gehalts ebenso als *Bibel Leos X.* benennen.

Die vier Szenen der Josephsgeschichte (**Abb. 4**) sind in schnellem Pinselduktus von Raffaels Schülern ausgeführt worden.⁶³ Sie beginnen im Westen an der Innenseite des Palastes, nahe den Privaträumen des Papstes. Eben dort erscheint in Verlängerung zum Papst-Wappen das Bild mit Josephs Brüdern, denen Joseph seine zwei Träume erzählt. Im ersten Traum verbeugen sich die Garben der Brüder tief vor derjenigen des Joseph. Im zweiten Traum verneigen sich Sonne, Mond und Sterne ebenfalls symbolhaft vor ihm. Beide Träume er-

56 Dacos 2008: 190f.

57 Diese Aussage bezieht sich auf *De catechizandis rudibus*, in: Sancti Aurelii Augustini, Hippo-
nensis Episcopi, Opera omnia (Migne 1845 PL 40: 309–348). Vgl. Schramm 2008: 89.

58 Traeger (1971) zog dies (wie bereits Pfeiffer) für die Stanzen in Erwägung.

59 Zu den *Confessiones* als Bibelexegese s. Schramm 2008: 82–96, bes. 91. Auffallend ist eine Übereinstimmung in der Anzahl der dreizehn Joche mit den dreizehn Büchern der *Confessiones*, in: Sancti Aurelii Augustini, Hippo-
nensis Episcopi, Opera omnia (Migne 1841 PL 32: 657–868).

60 Eine Parallele ergibt sich hier in den *Confessiones* zu Augustinus Taufkatechese *De catechizandis rudibus*. S. Anm. 57. Schramm 2008: 93ff (zum Glaubensbekenntnis).

61 Andrus-Walck 1986 («Bible of Raphael»). Dacos 1986 («Le Logge di Raffaello»). Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 646 («Raffaels Loggien»).

62 «In Ermangelung anderer Quellen» nannte Nicole Dacos (2008: 197ff) Egidio da Viterbo als einen der möglichen Urheber des Programmes der Loggien. Zugleich erwähnte sie den einflussreichen Theologen am Hofe Leo X. Tommaso de Vio.

63 Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 656.

scheinen im ersten Jochbild in runden Bildblasen. Das zentrale Joch der Loggien wird demonstrativ von den Insignien des Medici-Papstes mit den sechs Kugeln aus seinem Familienwappen sowie der Tiara mit gekreuzten Schlüsseln gekrönt.⁶⁴ Die rahmenden Bildfelder zeigen: 1. Joseph erzählt den Brüdern seine Träume [Gen 37,5-10], 2. Joseph wird von den Brüdern verkauft [Gen 37,27-28], 3. Joseph und die Frau des Potiphar [Gen 39,7-12], 4. Joseph deutet den Traum des Pharaos [Gen 41,15-36]. Diese letzte Szene der Bilderfolge aus dem Leben des Joseph nimmt mit einer gemalten loggienartigen Architekturkulisse sogar direkt auf den Ausmalungsort Bezug, indem im Fresko die reale Architektur mit der Öffnung hinter der Bogenreihe wiederholt wird. In den Bildfeldern dieses Joches steckt implizit ein mehrfacher Bezug zur Vita des Papstes Leo X. Das zweite Bild mit der Szene des Verkaufs des Knaben Joseph durch dessen Brüder steht symbolisch für Josephs Verlassen seiner Heimat und soll wohl auf das Schicksal des Medici-Papstes anspielen, der, noch als Kardinal, mit seiner Familie aus Florenz vertrieben wurde. Sodann folgt im dritten Bild die Versuchungsszene. Dieses Bild markiert den Wechsel vom Fleischlichen zum Geistigen, von der irdischen zur himmlischen Liebe. Der junge Joseph widersteht der irdischen Versuchung und wird auch wegen seiner Keuschheit zur Symbolfigur der Selbstbeherrschung und Standhaftigkeit.⁶⁵ Übertragen auf Papst Leo X. steht dieses Bild beispielhaft für dessen eigene *castitas* und Treue zu Gott.⁶⁶

In frühchristlichen Illustrationen zur Josephsgeschichte wird im Anschluss an den missglückten Verführungsversuch durch Potiphars Frau und ihre falsche Anschuldigung fast immer die Szene *Joseph im Gefängnis* wiedergegeben.⁶⁷ In den Loggien fehlt aus unbekanntenen Gründen die Szene der Gefangenschaft Josephs, die zu jener Zeit wohl als Modellblatt (Abb. 3) am Papsthof vorlag. Stattdessen deutet Joseph im letzten Bild die Träume des Pharaos und prophezeit für die

64 Rohlmann in: Rohlmann et al. 2022: 650. Vasari 2004: 71 (zu den Entwürfen Raffaels).

65 Im Kontext der Keuschheits-Tugend ist Elke Ullrich auf Joseph als Identifikationsfigur für Leo X. eingegangen. Ullrich 2009: 86–96. Augustinus nennt Joseph als Musterbeispiel für Keuschheit (*De Susanna et Joseph*); wie Anm. 43.

66 Vgl. dazu Davidson 1985: 74f.

67 Siehe etwa den Oktateuch als Katene in der vatikanischen Bibliothek: Vat. gr. 746. 122 v. (11. Jh.). [https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.1_\(22.8.2023\)](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.746.pt.1_(22.8.2023)). Forster 2010: 83. Wilpert I 1916: 63 Fig. 19. In der frühchristlichen Darstellung der Josephsgeschichte bilden diese beiden Szenen eine Abfolge. Vgl. Vat. gr. 746. 121 v. Zu weiteren Beispielen s. u.a. die Kopien der Genesiszenen von San Paolo fuori le mura: Wilpert II 1916: 613 Figg. 262 und 263 und die Wiener Genesis (Cod. Theol. Gr. 31, fol. 17 r.; Koenen 1992. Koenen 1995: 83–93).



Abb. 4. Raffael und Werkstatt, Josephsgeschichte; Vatikan, Apostolischer Palast, Loggien, 7. Joch.

Zukunft der Ägypter sieben magere und sieben fette Jahre. Die kluge Führung eines Herrschers, der vorausschauend handelt, wird hier stellvertretend für den amtierenden Papst veranschaulicht.

Die vierteilige Josephsgeschichte bildet ein prägnantes Exemplum für den guten Herrscher. Der Patriarch Joseph erscheint als Retter des ägyptischen Volkes. Indem die Josephsgeschichte wirkungsvoll in das Zentrum des Bildprogramms der Loggien gestellt wurde, warb die Symbolfigur Joseph für den Papst als einen gütigen und sanften Herrscher. In einem Sermon zu Ehren des Medici-Papstes wird die Nähe zu Ägypten in der Herrscher-Programmatik Leos X. verdeutlicht:

«Sol, Leo; ut Aegypti sapientia monstat: ab alto / ille micans terris felicia cuncta ministrat, / unde hominum genus, alituum pecudumque vigescunt / et pisces, tanta est virtus, vis tanta Leonis.»⁶⁸

Die Loggienbilder enden im letzten (13.) Joch mit dem Neuen Testament, mit Szenen aus dem Leben Jesu Christi. Das legt eine Verbindung von Leo X. über den Patriarchen Joseph (im mittleren Joch) zu Christus nahe.⁶⁹ Eine Verknüpfung zu Christus ergibt sich auch durch die in den Loggien mehrfach dekorativ eingefügte *Jugum*-Imprese, gehalten von einer Victoria-Gestalt. Im letzten Joch der Loggien mit den Christus-Bildern erscheint sie in Kombination mit dem Wort *suave*.⁷⁰ Damit wird in diesem Motiv eine Parallele zu Jesus Christus, dem Retter der Welt hergestellt, denn dieser sagt: «mein Joch ist sanft» [Mt 11,30]. Bei Paolo Giovio heisst es zur Erklärung der Imprese, dass der Medici-Papst kein tyrannischer Herrscher sein wollte.⁷¹ Die Imprese des Papstes sollte auf seinen sanften Charakter hinweisen.⁷² Zugleich knüpfte die Imprese in ihrer Wirkungsabsicht an die Machtpolitik der Medici-Dynastie an, denn bereits Cosimo il Vecchio liess mit dem Sinnspruch *suave est* an die friedvolle Regierung der Medici erinnern.⁷³

Die Loggienbilder konnten aber nicht nur als moralisch-theologisches Lehrstück, als persönliches Glaubensbekenntnis oder als eine machtpolitische Demonstration gelesen werden. Sie dienten ebenso dem visuellen Genuss, dem *otium* oder Vergnügen.⁷⁴ Das jedenfalls belegen die Wanddekorationen mit den Grotteskenbildern emblematischen Charakters im antiken Stil. In den Stuckreliefs werden Künstler, Handwerker, Kardinäle und selbst der Papst verewigt und der biblischen Erzählung gegenübergestellt. Die Zeitgenossen der Regentschaft Leos X. stehen in einem imaginären Zusammenhang mit den Bibelszenen. Ein aktueller Bezug zum Pontifikat des Papstes äussert sich insbesondere im zentralen Joch mit der Josephsgeschichte. Aufgrund der Parallelen in ihren Viten liess sich eine personalisierte Ikonographie biblischer Szenen entwickeln. Der

68 Giovanni Pierio Valeriano, *Sermo cui titulus est Simia ad Leonem X*, zitiert in: Roscoe II 1807: 398 (Anhang).

69 Diese Verbindung wurde schon von Davidson (1985: 72ff) hervorgehoben.

70 Davidson 1985: 85.

71 Giovio 1559: 39 (zu Papst Leos Imprese mit dem Motto «suave»).

72 Rubello 2013: 172. Quednau 1981: 352.

73 Vgl. Mt 11,30. Dacos 2008: 118.

74 Raffaels Neigung zum gewitzten Bilderdiskurs ist bislang wenig Beachtung geschenkt worden. Semjon Aron Dreiling (2023: 235–258) machte am Beispiel der Parnass-Szene in den Stanzen auf das Potential einer vergnüglichen Bildauslegung aufmerksam.

alttestamentarische Patriarch diente dem Medici-Papst als ein überzeugendes Exempel für Keuschheit, Klugheit und Gläubigkeit.

5. *Schlussgedanken*

Wie sich an verschiedenen Beispielen bildlicher Darstellungen, in den Loggien, in Triumphbögen und Teppichen nachweisen lässt, wurde unter Leo X. mit dem tugendhaften Patriarchen Joseph eine Symbolfigur des starken Glaubens eingesetzt, von der aus sich das Bild vom *buono et equo Pontefice*, von einem guten und ehrenhaften Pontifex festigen liess.⁷⁵ Sowohl Joseph als auch der Kardinal Giovanni de' Medici, der spätere Papst Leo X., erlebten nach ihrer Gefangenschaft einen Aufstieg. Als Paradebeispiel für eine ideale Führungsqualität konnte das tugendhafte Handeln des Patriarchen nunmehr auf den amtierenden Papst übertragen werden. Die personalisierte Ikonographie in Bildern mit Abweichungen von biblischen Vorlagen lässt Rückschlüsse auf eine Strategie zur Stärkung der päpstlichen Machtposition zu.⁷⁶ Die Josephsgeschichte gibt ein wichtiges Beispiel dafür ab, wie unter dem Pontifikat des Medici-Papstes die bildende Kunst die Funktion einer politischen Bildrhetorik innehatte.

75 Tewes 2009: 89 und 91f.

76 Götz-Rüdiger Tewes (2009: 93) spricht in Bezug auf Leo X. von einer «sakrale(n) Überhöhung des individuellen Lebensweges».

Bibliographie

- Allekotte, J., 2011. Orte der Musse und Repräsentation: zur Ausstattung und Funktion römischer Loggien. Bonn.
- Andrus-Walck, K.V., 1986. The «Bible of Raphael» and early Christian antiquity. Diss. Phil. Univ. of North Carolina.
- Augustinus, A., 1925. Enchiridion oder Buch vom Glauben, von der Hoffnung und von der Liebe (De fide, spe et caritate). J. Kösel/F. Pustet (Hg.), Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften/aus dem Lateinischen übers. (Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften Bd. 8; Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 49). München.
- Baldini, N./Bietti, M. (Hg.), 2013. Nello splendore medico, Papa Leone X e Firenze. Florenz.
- Bruggisser-Lanker, T., 2013. Gregor der Grosse und der Gregorianische Choral. K. Pietschmann/M. Wald-Fuhrmann (Hg.). Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch. München, 215–267.
- Ciseri, I., 1990. L'ingresso trionfale di Leone X in Firenze nel 1515. Florenz.
- 2013. Con tanto grandissimo dall'ingresso fiorentino di papa Leone X nel 1515. N. Baldini/M. Bietti (Hg.), Nello splendore medico. Florenz, 237–250.
- Cruciani, F., 1983. Teatro del Rinascimento, Roma 1450–1550. Rom.
- Cummings, A.M., 1992. The Politicized Muse. Music for Medici Festivals 1512–1537. Princeton.
- Dacos, N., 1986: Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico. Rom.
- 2008. Raffael im Vatikan – die päpstlichen Loggien neu entdeckt. Stuttgart.
- Davidson, B.F., 1985. Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge. Pennsylvania.
- De'Nobili, G., ca. 1516. Scritti e canzoni in lode del Papa Leone X. Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale (*Ms. Landau Finaly 183*).
- Dreiling, S.A., 2023. Ein anderer Blick auf Raffaels Parnass. Himmlischer Musenhort versus Furor eroticus – Otium versus Labor. Y. Dohna Schlobitten/C. Bertling Biaggini/C. Cieri Via (Hg.), Himmlische und Irdische Liebe. Ein anderer Blick auf Raffael. Regensburg, 235–258.
- Faietti, M., et al., 2020: Raffaello 1520–1485 (Ausst.-Kat. Rom, Scuderie del Quirinale 2020). Mailand.
- Ferino-Pagden, S., 2019. Der späte Raffael und die Funktion der Zeichnung in der Werkstatt. M. Faietti/A. Gnann (Hg.), Raffael als Zeichner/Raffaello designatore. Florenz, 78–113.
- Ferrua, A., 1990. Catacombe sconosciute. Una pinacoteca del IV secolo sotto la Via Latina. Florenz.
- Fieger, M./Hodel-Hoernes, S., 2007. Der Einzug in Ägypten. Ein Beitrag zur alttestamentlichen Josefsgeschichte. Bern.
- Forster, C., 2010. Die Vorhölle als Paradies. Ikonographische Studien zur Bauskulptur der ehemaligen Frauenstiftskirche Andlau. Weimar.
- Frommel, C.L., 2017. Raphael. Die Stenzen im Vatikan. Stuttgart/Vatikanstadt.
- Fulvius, A., 1720. Sanctissimo Patri Leoni X. Pont. Max. Panegyricus. Carmina illustrium poetarum italorum V. Florenz.
- Giovio, P., 1551. Vita Leonis Decimi, pontifici maximi libri IV. Florenz.
- 1559. Dialogo dell'imprese militari et amoro-se. Lyon.
- Guicciardini, F., 1981. Storia d'Italia (libri I–X). Scarano E. (Hg.). Opere, II. Turin.

- Hergenröther, J., 1884. *Leonis X Pontificis Maximi Regesta Bd. I*, Freiburg i. Br.
- Joannides, P., 1983. *The Drawings of Raphael with a complete Catalogue*. Oxford.
- Kaufmann, E.-M., 2006. *Jakobs Traum und der Aufstieg des Menschen zu Gott. Das Thema der Himmelsleiter in der bildenden Kunst des Mittelalters*. Tübingen.
- Koenen, U., 1992. *Das Bild der Träume Josephs von St. Paul vor den Mauern in Rom*. *JbAC* 35, 185–194.
- 1995. *Das «Konstantinskreuz» im Lateran und die Rezeption frühchristlicher Genesiszyklen im 12. und 13. Jahrhundert*. Worms.
- 2003. *Bethel. Geschichte, Kult und Theologie*. *OBO* 192. Freiburg i. Br./Göttingen.
- Lanckau, J., 2006. *Der Herr der Träume. Eine Studie zur Funktion des Traumes in der Josefsgeschichte der Hebräischen Bibel*. *AThANT* 85. Zürich.
- Lucioli, F., 2015. *Di alcune cronache della cerimonia del possesso mediceo*. F. Cantatore et al., Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura, *Atti del Convegno Internazionale Roma (2–4 novembre 2015) Tomo I*. Rom, 193–216.
- Meier, C./Staubach, N., 1994. *David orans. Ein unbekanntes Goldemail des Medici-Papstes Leo X*. H. Keller/N. Staubach (Hg.), *Iconologia Sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas*. Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag. Berlin/New York, 569–624.
- Migne, J.-P. (Hg.), 1841ff. *Patrologiae cursus completus. Series latina*. Paris.
- Morisi, A., 1970. *Apocalypsis Nova, Ricerche sull'origine e la formazione del testo dello pseudo-Amadeo*. Rom.
- Paolucci, A., 1997. *Die Bronzetüren des Baptisteriums in Florenz*. München.
- Pastor, L. Freiherr von, 1923. *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters IV, 1: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und der Glaubensspaltung von der Wahl Leos X. bis zum Tode Klemens VII. (1513–1534)*, Erste Abt.: Leo X., Freiburg i. Br.
- Pattanaro, A., 2003. *La Bibbia di Antonio Costabili: Penni, Garofalo, Sant'Agostino e l'umanesimo ferrarese*. *Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna* 110/111, 70–96.
- Penni, G.G., 1513. *Cronica delle magnifiche et honorate pompe fatte in Roma per la creatioe et incoronazione di papa Leone X. pont. opt. max.*; Rom 1513. *Biblioteca Apostolica Vaticana, Inv. Ferrajoli IV.9758*. Vatikanstadt.
- Pfeiffer, H., 1975. *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa: Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura*. *Miscellanea Historiae Pontificae* 37. Rom.
- Pilhofer P./Koenen U., 1998. *Art. Joseph I. (Patriarch)*. *RAC* 18. Stuttgart, 715–748.
- Quednau R., 1981. *Zeremonie und Festdekor: ein Beispiel aus dem Pontifikat Leos X*. A. Buck et al. (Hg.), *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*. Hamburg, 349–358.
- Réau, L., 1955–59. *Iconographie de l'art chrétien*. 3 Bde. Paris.
- Robert, L., 1968. *David*. *LCI* 1, Sp. 477–490.
- Rohlmann, M., 1996. *Dominus mihi adiutor. Zu Raffaels Ausmalung der Stanza dell'Elidoro unter den Päpsten Julius II. und Leo X*. *ZfK* 59 (Heft 1). Berlin, 1–28.
- 2002. *Gemalte Prophetie: Papstpolitik und Familienpropaganda im Bildsystem von Raffael's «Stanza dell'Incendio»*. *Tewes/Rohlmann* 2002: 241–371.
- Rohlmann, M., et al., 2022. *Raphael. Das Gesamtwerk*. Köln.
- Roscoe, W., 1807. *Leben und Regierung des Papsts Leo des Zehnten*. Aus dem Engl. von A.F.G. Glaser mit Anm. von H.P.K. Henke. 3 Bde. Leipzig.
- Rubello, N., 2011. *Leone X a Bologna nel dicembre del 1515*. *Atti del convegno internazionale xii Settimana di Alti Studi Rinascimentali dedicata a Thomas Walker*. Pisa/Rom, 261–270.
- 2013. *Leone X (1513–1521): il pontificato di un papa prudente*. N. Baldini/M. Bietti (Hg.), *Nello splendore mediceo*. Florenz, 171–182.

- 2014. Il cardinale prigioniero. Giovanni de' Medici da Ravenna a Bologna. D. Bolognesi et al. (Hg.), 1512. La battaglia di Ravenna, l'Italia, l'Europa. Ravenna, 117–138.
- Schramm, M., 2008: Taufe und Bekenntnis. Zur literarischen Form und Einheit von Augustinus: Confessiones. *JbAC* 51, 82–96.
- Shearman, J., 1975. The Florentine Entrata of Leo X. 1515. *JWCI* 38, 136–154.
- Simon, G., 1990. Leo X. *TRE* 20. Berlin/New York, 744–748.
- Stoebesandt, H. (Hg.), 1979. Karl Barth-Gesamtausgabe Abt. I, Predigten 1954–1967. Zürich.
- Tewes, G.-R., 2001. Die römische Kurie und die europäischen Länder am Vorabend der Reformation. Tübingen.
- 2009. Das konfliktträchtige Eigenbild Papst Leos X. M. Matheus/L. Klinkhammer (Hg.). Eigenbild im Konflikt. Krisensituationen des Papsttums zwischen Gregor VII. und Benedikt XV. Darmstadt, 88–118.
- 2011. Kampf um Florenz: die Medici im Exil (1494–1512). Wien.
- 2014. Die Kurie unter dem Medici-Papst Leo X. und die Phase der beginnenden Reformation Luthers: familiäre Interessen statt universaler Pflicht. H. Schilling (Hg.), *Der Reformator Martin Luther 2017. Eine wissenschaftliche und gedenkpolitische Bestandsaufnahme*. München, 3–30.
- Tewes, G.-R./Rohlmann, M. (Hg.), 2002. *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich: Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance*. Tübingen.
- Traeger, J., 1971. Raffaels Stanza d'Eliodoro und ihr Bildprogramm. *R.J.* 13. Tübingen, 29–99.
- Ullrich, E., 2009. *Das Laszive der Keuschheit in der europäischen Kunst. Die Frau des Potiphar und Joseph von Ägypten. Eine Kulturgeschichte der versuchten Verführung*. Kassel.
- Vasari, G., 2004. *Das Leben des Raffael*. H. Gründler (Hg.), 2. Aufl. Berlin.
- Wilpert, J., 1916. *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert Bde. I/II*. Freiburg i. Br.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1. Piero Cattaci, *Genealogia medica* 1518; Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana Med. Pal. 225, fol. 5 v; Ciseri 1990: 88 Tav. IV.
- Abb. 2. Raffaello Sanzio, *Jakobs Traum von der Himmelsleiter*; Federzeichnung, braun, laviert, schwarze Kreide, weiss gehöht, (19,7 x 26,2 cm) um 1516–1519; London, British Museum (1860,0616.82); Faietti et al. 2022: 241 Abb.
- Abb. 3. Raffaello Sanzio (und sein Schüler Gianfrancesco Penni?), *Der betende Joseph im Gefängnis*; Federzeichnung, braun, laviert, schwarze Kreide oder Stift, weiss gehöht, (11 x 18,4 cm) um 1513–1519; Privatbesitz (Bildrecht vorhanden).
- Abb. 4. Raffaello Sanzio, *Josephsgeschichte*; Vatikan, Apostolischer Palast, Loggien 7. Joch; Rohlmann/Zöllner et al. 2022: 650.

Abstracts

Dieser Beitrag untersucht anhand bildlicher Darstellungen biblischer Figuren unter Leo X. die Bedeutung des alttestamentarischen Joseph für den Medici-Papst. Biographische Parallelen von Leo X. zu Joseph dem Patriarchen liessen diesen als ideale Identifikationsfigur erscheinen. Ein prägnantes Beispiel für die Verwendung des tugendhaften Patriarchen in der päpstlichen Ikonographie ist die Josephsgeschichte in den von Raffael und seiner Werkstatt ausgemalten Loggien. In der vorliegenden Untersuchung werden weitere verschiedenartige Darstellungen der Josephsfigur unter dem Medici-Papst in ihrer repräsentativen Funktion beleuchtet.

On the basis of depictions of biblical figures in artworks under Leo X, this paper analyses the significance of Joseph the Patriarch for the Medici-Pope. Biographical parallels from Leo X to Joseph the Patriarch allowed him to appear as an ideal identification figure. A concise example for the use of the figure of the virtuous Patriarch in the papal iconography is the Joseph-story painted by Raphael and his workshop in the Logge. In this study, various further accounts of the Joseph figure under the Medici Pope are examined with respect to their representative function.

Claudia Bertling Biaggini, Zürich

Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen dieses Heftes

Dr. phil. Claudia Bertling Biaggini, Kantstrasse 12, CH-8044 Zürich, claudiabertlingbiaggini@bluewin.ch – **Prof. Dr. Alexander Deeg**, Beethovenstr. 25, DE-04107 Leipzig, alexander.deeg@uni-leipzig.de – **PD Dr. Stephen Germany**, Theologische Fakultät, Universität Basel, Nadelberg 10, CH-4051 Basel, stephen.germany@unibas.ch – **Prof. Dr. David Plüss**, Theologische Fakultät der Universität Bern, Länggassstrasse 51, CH-3012 Bern, david.pluess@unibe.ch

Abonnement

Erscheinungsweise: alle 3 Monate. Umfang: je Heft in der Regel 96 Seiten.
Abonnements-Bestellungen: Friedrich Reinhardt Verlag, Rheinsprung 1, Postfach 1427, CH-4001 Basel, Tel. +41 61 264 64 64, verlag@reinhardt.ch.
Abonnementspreise (jährlich): Schweiz: CHF 106.– (für Studierende CHF 72.–); CEPT-Länder: CHF 112.–; übrige Länder: CHF 116.–; Einzelheft CHF 32.–.
Anzeigenpreise: ganze Seite CHF 460.–; halbe Seite CHF 260.–.

Impressum

Publiziert mit Unterstützung der Schweizerischen Theologischen Gesellschaft, <https://sagw.ch/sthg/> (Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, SAGW, www.sagw.ch).
Printed in Switzerland. Imprimé en Suisse. In der Schweiz gedruckt 2024.
ISSN 0040–570 1.
Layout und Satz: Redaktion; Druck: Friedrich Reinhardt AG, Basel.
Nachdruck verboten. Übersetzungs- und sämtliche andere Nebenrechte vorbehalten.

© 2024 by Friedrich Reinhardt Verlag, Basel.

Theologische Zeitschrift

Jahrgang 80, Heft 2

2024

Inhalt

SONJA AMMANN/GEORG PFLEIDERER: Vorwort	79
ALEXANDER DEEG: Der Mönch am Meer, der Theologe in Basel und die Frage nach Gott und der Kirche. Oder: Praktisch-theologische Konstellationen	81
DAVID PLÜSS: Zwischen «Amt der Erinnerung» und Zeremonienmeister:in. Eine pastoraltheologische Fallanalyse im Gespräch mit Albrecht Grözinger	105
STEPHEN GERMANY: Zum Einfluss klassischer Literatur auf die Samuelbücher	123
CLAUDIA BERTLING BIAGGINI: Die Darstellung des Patriarchen Joseph unter dem Medici-Papst Leo X.	141