

ALESSANDRO G. K. CASAGRANDE

Das Amosbuch als epische Erzählung im dramatischen Modus

*Forschungen
zum Alten Testament 2. Reihe*

Mohr Siebeck

Forschungen zum Alten Testament
2. Reihe

Herausgegeben von
Corinna Körting (Hamburg) · Konrad Schmid (Zürich)
Mark S. Smith (Princeton) · Andrew Teeter (Harvard)

141



Alessandro G.K. Casagrande

Das Amosbuch als epische Erzählung im dramatischen Modus

Ein Beitrag zu den synchronen Lesarten
der Prophetenbücher

Mohr Siebeck

Alessandro G. K. Casagrande, geboren 1988; 2010–2016 Studium der Theologie; 2016–2021 Doktorand und Lehrbeauftragter für Biblisches Hebräisch an der Philosophisch-Theologischen Hochschule Sankt Georgen (Frankfurt a.M.); 2021 Promotion ebendort; Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Hebräische Bibel/Altes Testament der Universität Greifswald.
orcid.org/0000-0001-6148-2128

ISBN 978-3-16-162159-8/eISBN 978-3-16-162356-1
DOI 10.1628/978-3-16-162356-1

ISSN 1611-4914/eISSN 2568-8367 (Forschungen zum Alten Testament, 2. Reihe)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2023 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohrsiebeck.com

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die Verbreitung, Vervielfältigung, Übersetzung und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Laupp & Göbel in Gomaringen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und von der Buchbinderei Nädle in Nehren gebunden.

Printed in Germany.

למרים

Vorwort

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um meine Dissertation, die im Wintersemester 2020 an der *Philosophisch-Theologischen Hochschule Sankt Georgen* (Frankfurt am Main) im Rahmen des PhD Promotionsverfahrens angenommen wurde. Die erfolgreiche Disputation und der Abschluss des Promotionsverfahrens erfolgten am 20. April 2021. Für den Druck wurde die Dissertation geringfügig überarbeitet. Es war mir nicht möglich, die seit der Abgabe der Dissertation erfolgten (monographischen) Neuerscheinungen einzuarbeiten. Eine wichtige Ausnahme bildet der Kommentar von Prof. Dr. Rainer Kessler i.R., den ich in den Fußnotenapparat einarbeiten konnte.

Die Dissertation hat ihren Anfang in einer Seminararbeit, die eine Theologie zu einem „kleinen Propheten“ erarbeiten sollte. Für die Auswahl des Buches blätterte ich durch die BHS und blieb aufgrund der Gestaltung der Völkersprüche in Am 1–2 hängen. Während dieser ersten Beschäftigung mit dem Amosbuch war es der vermeintlich störende Einschub von Am 7,10–17 innerhalb der Visionsschilderungen, der zu einer vertieften Auseinandersetzung mit der literarischen und theologischen Funktion von 7,10–17 in meiner Masterarbeit führte. Im Nachhinein lässt sich wohl sagen: Wer liest das Amosbuch und will nicht dazu schreiben?

Für die Möglichkeit, vier Jahre über das Amosbuch schreiben zu dürfen, gilt mein herzlicher Dank Prof. Dr. Dieter Böhler SJ, der mir viel Freiraum für mein literaturwissenschaftliches Vorgehen ließ und mich an zentralen Punkten unterstützt hat. Ebenso danke ich Prof. em. Dr. Helmut Utzschneider für die Bereitschaft zum Zweitgutachten. Ohne seinen dramentheoretischen Zugang zu den Prophetenbüchern würde es meine Dissertation nicht geben, obgleich ich an einzelnen Punkten methodisch andere Wege gehe. Der *Philosophisch-Theologischen Hochschule Sankt Georgen* danke ich, dass diese ökumenische Konstellation während meines Doktorats möglich war. Für die entscheidende Ermutigung, an den Bibelwissenschaften „dranzubleiben“, gilt mein herzlicher Dank Prof. Dr. Ansgar Wucherpennig SJ. Außerdem war das dreijährige Promotionsstipendium der *Studienstiftung des deutschen Volkes* von Oktober 2017 bis September 2020 die Förderung, die meine Dissertation in dieser Form ermöglichte.

Die Dissertation ist von weiteren Stationen und Menschen geprägt. Die postgraduale Seminararbeit zum Schluss des Michabuches in 7,8–20 bei Prof. Dr.

Böhler SJ hat mir den Blick auf die Analysekategorie des *closure* eröffnet, die zu den Analysen von Am 9,7–15 maßgeblich beigetragen hat. Für die Aufnahme der Arbeit zu Mi 7,8–20 in einen entsprechenden Sammelband danke ich Prof. Dr. Matthias Millard. Für wichtige Anfragen zur methodischen Präzisierung meines Zugangs danke ich Prof. Dr. Christian Frevel. Des Weiteren hat hierzu auch der Austausch mit Ann-Marie Riesner und Daniel Zimmermann während eines Doktorandenforums der Studienstiftung beigetragen. All dies konnte in meinen Vortrag zu Am 7,10–17 im Rahmen des *Rhein-Main-Exegesetreffens* am 9. Juni 2018 einfließen. Teile der entsprechenden Veröffentlichung in der *Biblischen Zeitschrift* 63 sind in den Analysen zu Am 7,1–8,3 aufgenommen. Gleichzeitig haben einzelne Hinweise in der Diskussion zu meinem Vortrag ihre Spuren hinterlassen: Prof. Dr. Rainer Kessler i.R. danke ich für das Korreferat und seiner Anfrage zu dem, was Amazja in 7,10–17 „weiß“. Das Phänomen der *dramatischen Ironie* ist der Versuch einer Antwort. Prof. Dr. Thomas Hieke danke ich für den Hinweis auf eine möglicherweise „dramatische“ Textgestaltung des Predigerbuches und Dr. Achim Müller für den Hinweis auf seine Dissertation zu Sprüche 1–9. Beides war Anstoß zu den Analysen zu „Die Worte von + Eigennamen“. Dies konnte ich bereits in meinen Vortrag im Rahmen der internationalen Fachtagung *Amos: Book – Prophet – Prophecy – Context* vom 12. bis 14. September 2018 einfließen lassen. Prof. Dr. Stefan Beyerle danke ich für die Einladung und die Aufnahme meines Beitrages in den kommenden Sammelband zur Tagung. Teile des Beitrages sind in den Analysen zu Am 1–2 aufgenommen. Zudem danke ich Prof. Beyerle für die Freiräume, die er mir seit Oktober 2021 als seinem Wissenschaftlichen Mitarbeiter einräumte, um die Dissertation für die Drucklegung vorzubereiten.

Darüber hinaus danke ich Prof. Heiko Wenzel, PhD, der meine Begeisterung zum Lesen der Prophetenbücher geweckt hat. Den eifrigen Korrekturlesern, Martin Höhl, Martin Jockel und Oliver Pütz, danke ich ebenfalls. Gleiches gilt für Jacob Nadolny, der mich bei den Registern unterstützt hat. Schließlich danke ich den Herausgeber:innen für die Aufnahme meiner Dissertation in *Forschungen zum Alten Testament 2. Reihe* und Elena Müller, Betina Burkhart, Constanze Braun, Corinna Käß, Ilse König und dem Team bei Mohr Siebeck für die freundliche Zusammenarbeit auf dem Weg zur Veröffentlichung.

Diese Dissertation wäre ohne die Unterstützung und Geduld meiner Frau Miriam nicht möglich gewesen. Für ihre Bereitwilligkeit, immer wieder von Erzähltheorien und dem Amosbuch zu hören, danke ich ihr von Herzen. Ihr ist dieses Buch gewidmet.

Für Fehler und eventuelle inhaltliche Unzulänglichkeiten bin selbstverständlich allein ich verantwortlich.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	VII
Hinweise zu Abkürzungen und Literaturnachweisen	XV
Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen	XVII
Einführung	1

Erster Teil

Forschungsüberblick und Methodik

Kapitel I: Dramen- und erzähltheoretische Zugänge zu den Prophetenbüchern und deren Anwendung auf das Amosbuch.....	11
1. <i>Grundlegende Arbeiten für einen dramentheoretischen Zugang</i>	11
1.1 Richard Green Moulton – Die Prophetenbücher als Rhapsodie	12
1.2 Paul House, Klaus Baltzer und John Drayton Williams Watts	14
1.2.1 Paul House – Zephanja als „Prophetic Drama“	14
1.2.2 Klaus Baltzer – Deutero-Jesaja als „liturgisches Drama“	16
1.2.3 John Drayton Williams Watts – Das Jesajabuch als dramatische Vision.....	18
2. <i>Der dramentheoretische Zugang von Helmut Utzschneider und dessen Präzisierungen</i>	20
2.1 <i>Lexis, Opsis und Plot</i> als Kennzeichen dramatischer Texte.....	21
2.2 Präzisierung I: Dramatischer Text.....	24
2.3 Präzisierung II: Historische Hintergründe	26
2.4 Präzisierung III: Performanz-Potenzial und Performanz	27
3. <i>Aufnahmen des dramentheoretischen Zugangs von Helmut Utzschneider</i>	28
3.1 Ulrich Berges – Jesaja 40–55 als dramatischer Text	29
3.2 Markus Witte – Habakuk als „Lesedrama“	29
3.3 Rainer Kessler – Maleachi als „dramatisches Gedicht“	31

4. Erzähltheoretische Zugänge bei Ruth Poser und Annett Giercke-Ungermann.....	33
4.1 Das Ezechielbuch als fiktionale Erzählung	33
4.2 Erzähler im Zwölfprophetenbuch.....	36
5. Dramen-, performativitäts- und erzähltheoretische Zugänge zum Amosbuch	37
5.1 Joyce Rilett Wood – Ein dramatischer Gedichtzyklus im Amosbuch	38
5.2 William Doan und Terry Giles – Das Amosbuch als performativer Text.....	41
5.3 James Richard Linville – Das Amosbuch als kosmische Komödie.....	45
6. Zusammenfassung	49
Kapitel II: Methodisches zum Amosbuch als Erzählung	51
1. Drama und dramatisch in der literaturwissenschaftlichen Diskussion	52
2. Epische Erzählung, Fiktionalität und Performativität	55
2.1 Das Amosbuch als epische Erzählung.....	56
2.2 Das Amosbuch als <i>Fictionalized History</i>	60
2.3 Performanz/Performativität als textgestaltendes Kriterium	66
3. Das Amosbuch als epische Erzählung im dramatischen Modus.....	70
3.1 Der dramatische Modus	70
3.2 Anfragen an die Begriffe Lexis, Opsis und Mythos	75
3.3 Zur dominierenden Figurenrede im dramatischen Modus	79
4. Erzähltheoretische Grundlagen zur Ebene des Dargestellten/ Ebene des Erzählten.....	83
4.1 Zur Heterogenität erzähltheoretischer Begrifflichkeit	83
4.2 Zur Ebene des Erzählten bei Martínez/Scheffel	88
4.3 Zur Textgliederung	90

Zweiter Teil

Analysen zum Amosbuch als epische Erzählung im dramatischen Modus

Kapitel III: Zur Makrogliederung des Amosbuches	95
1. Diachron orientierte Gliederungsvorschläge	96
2. Am 1–2; 3–6; 7,1–9,6 und 9,7–15 als Ausgangspunkt	98

Kapitel IV: Erzähltheoretische Analysen zu Am 1–2..... 103

1. <i>Forschungsskizze zu Am 1–2</i>	103
1.1 Am 1–2 in der diachron orientierten Forschung.....	104
1.2 Am 1–2 in der synchron orientierten Forschung	107
2. <i>Übersetzung von Am 1–2 und Textanmerkungen</i>	112
3. <i>Am 1,1 – mehr als eine Überschrift</i>	119
4. <i>Zur Kombination aus דְּבָרַי + Eigennamen</i>	121
4.1 Zu Neh 1,1–2	122
4.2 Zu Pred 1,1	124
4.3 Zu Spr 30,1 und 31,1	126
4.4 Zu Jer 1,1	130
4.5 Zusammenfassung	138
5. <i>Am 1,1–2 als Teil von Am 1,3–2,16</i>	138
6. <i>Zum Aufbau von Am 1,3–2,16</i>	141
6.1 Zu den Paarbildungen	142
6.2 Zu den Verklammerungen	143
6.3 Zum Aufbau des Spruches gegen Israel	144
6.4 Zusammenfassung	145
7. <i>Zur metadiegetischen Erzählung in Am 1,3–2,16</i>	145
8. <i>Zur intradiegetischen Erzählung in Am 1,2–2,16</i>	148
9. <i>Am 1–2 als expositorischer Prolog des Buches</i>	152
Exkurs: Metalepse.....	153

Kapitel V: Erzähltheoretische Analysen zu Am 3–6 161

1. <i>Zum Aufbau von Am 3–6 als Episode mit zwei Teilepisoden</i>	162
2. <i>Teilepisode I: Am 3–4</i>	166
2.1 <i>Szene I: Am 3,1–15</i>	166
2.1.1 Übersetzung von 3,1–15 und Textanmerkungen	166
2.1.2 Zum Aufbau von 3,1–15 als einer Szene mit einem Auftritt	169
2.1.3 Autonome direkte Rede in 3,1–2.....	171
2.1.4 Analysen zu 3,1–8	175
2.1.5 Analysen zu 3,9–15	180
2.1.6 Abschließende Analysen zum Erzählten in 3,1–15	185
2.2 <i>Szene II: Am 4,1–13</i>	189
2.2.1 Übersetzung von 4,1–13 und Textanmerkungen	189
2.2.2 Zum Aufbau von 4,1–13 als einer Szene mit zwei Auftritten...	195
2.2.3 Zum Aufbau des Auftritts in 4,1–3	197

2.2.4	Am 4,1 in Bezug auf Setting und Raum von Am 3–6.....	198
2.2.5	Zur Anrede als „Baschankühe“ und deren Relationen	201
2.2.6	Abschließende Analysen zum Erzählten in 4,1–3.....	206
2.2.7	Zum Aufbau des Auftritts in 4,4–12	210
2.2.8	JHWH als Priester und ein verbrecherischer Kult in 4,4–5.....	215
2.2.9	„[A]n amazing story“ (James Luther Mays) in 4,6–11.....	220
2.2.10	Analysen zu 4,12	225
	Exkurs: Zur Analyse der Hymnen	229
2.2.11	Zur Ebene der Darstellung in 4,13	233
2.2.12	Zum Erzählten in 4,13 im Zusammenhang von 4,4–13	234
3.	<i>Teilepisode II: Am 5–6</i>	237
3.1	Szene I: Am 5,1–17.....	237
3.1.1	Übersetzung vom 5,1–17 und Textanmerkungen	237
3.1.2	Zum Aufbau von 5,1–17 als einer Szene mit drei Auftritten ...	240
3.1.3	Qinā im dramatischen Modus in 5,1–17	245
3.1.4	Raum und Setting in 5,1–17	249
3.1.5	Abschließende Analysen zum Erzählten in 5,1–17	251
3.2	Szene II: Am 5,18–27.....	256
3.2.1	Übersetzung von 5,18–27 und Textanmerkungen.....	256
3.2.2	Zum Aufbau von 5,18–27 als eine Szene mit zwei Auftritten	258
3.2.3	Analysen zu 5,18–20	260
3.2.4	„[E]ine kurze Erzählung“ (Hans Walter Wolff) in 5,19.....	264
3.2.5	Analysen zu 5,21–27.....	268
3.2.6	Zum Verständnis von 5,26	271
3.2.7	Abschließende Analysen zum Erzählten in 5,21–27.....	273
3.3	Szene III: Am 6,1–14.....	276
3.3.1	Übersetzung von 6,1–14 und Textanmerkungen	276
3.3.2	Zum Aufbau von 6,1–14 als eine Szene mit zwei Auftritten	279
3.3.3	Analysen zu 6,1–7	282
3.3.4	Abschließende Analysen zum Erzählten in 6,1–7.....	287
3.3.5	„[A] narrative as cryptic as this“ (Paul Robert Noble) in 6,8–14.....	291
4.	<i>Abschließende Analysen zum Erzählten in Am 3–6</i>	296
	Kapitel VI: Erzähltheoretische Analysen zu Am 7,1–9,6	301
1.	<i>Zum Aufbau von Am 7,1–9,6 als eine Episode mit zwei Szenen</i>	302
2.	<i>Szene I: Am 7,1–8,3</i>	305
2.1	Übersetzung von 7,1–8,3 und Textanmerkungen	305
2.2	Zum Aufbau und den Erzählebenen von 7,1–8,3	309
2.3	Zum Aufbau von 7,10–17	312

2.4 Nachrichtenübermittlung im dramatischen Modus in 7,10–11	314
2.5 Zum Erzählten in 7,10–17	317
2.6 Zu den Übergängen 7,9/7,10 und 7,17/8,1.....	322
2.7 Figurenperspektive und dramatische Ironie in 7,1–8,3.....	326
2.8 Setting, Raum, Zeit und der Anfang vom Ende in 7,1–8,3	328
3. <i>Szene II: Am 8,4–9,6</i>	332
3.1 Übersetzung von 8,4–9,6 und Textanmerkungen	332
3.2 Zum Aufbau und den Erzählebenen von Am 8,4–14	336
3.3 כָּלָה <i>kullāh</i> – Das ganze Land auf einmal in 8,4–14	338
3.4 Abschließende Analysen zum Erzählten in 8,4–14	344
3.5 Zum Aufbau und den Erzählebenen in Am 9,1–6	346
3.6 Inszenierung zwischen den Erzählebenen in 9,1–6	347
3.7 Abschließende Analysen zum Erzählten in 9,1–6	350
4. <i>Abschließende Analysen zum Erzählten in Am 7,1–9,6</i>	353
Kapitel VII: Erzähltheoretische Analysen zu Am 9,7–15	357
1. <i>Übersetzung von Am 9,7–15 und Textanmerkungen</i>	359
2. <i>Zum Aufbau von Am 9,7–15</i>	361
3. <i>Closure in Am 9,7–15</i>	362
3.1 Wendung an die extradiegetisch Lesenden.....	364
3.2 Poetisch-stilistische Änderungen	365
3.3 Verdichtung von Anachronien	367
3.4 Bündelung von Ereigniszusammenhängen der Handlung.....	368
4. <i>Am 9,7–15 als Epilog des Amosbuches</i>	371

Dritter Teil

Einordnung der erzähltheoretischen Analysen

Kapitel VIII: Beitrag für synchrone Lesarten der Prophetenbücher ..379

Kapitel IX: Ein diachroner Ausblick

Literaturverzeichnis.....389

Stellenregister.....409

Personenregister

Sachregister.....433

Hinweise zu Abkürzungen und Literaturnachweisen

Kommentare zum Amosbuch werden lediglich mit Namen und Seitenzahl genannt. Bei der weiteren Sekundärliteratur erfolgt der Beleg mit Namen und Kurztitel. Die Abkürzungen der antiken Versionen und Textzeugen erfolgen nach BHQ. Alle weiteren Abkürzungen erfolgen nach RGG⁴. Im Literaturverzeichnis erfolgen alle Abkürzungen nach Schwertner, Siegfried Manfred, *IATG*³ – *Internationales Abkürzungsverzeichnis für Theologie und Grenzgebiete*, Berlin: De Gruyter, ³2014. Darüber hinaus werden folgende Abkürzungen verwendet:

ALW	Ernst, Ulrich u.a. (Hg.), <i>Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften</i> , Berlin: ESV 1999–.
ANEM	Stackert, Jeffrey/Manuel Tebes, Juan (Hg.), <i>Ancient Near East Monographs/Monografías Sobre El Antigua Cercano Oriente</i> , Atlanta: SBL Press 2008–.
BCOT	Arnold, Bill T. u.a. (Hg.), <i>Baker Commentary on the Old Testament</i> , Grand Rapids: Backer Academic 2005–.
Berit Olam	Cotter, David W. u.a. (Hg.), <i>Berit Olam. Studies in Hebrew Narrative and Poetry</i> , Collegeville: Liturgical Press 1996–.
BPVU	Schöttler, Heinz-Günther/Zimmer, Michael (Hg.), <i>Biblische Perspektiven für Verkündigung und Unterricht</i> , Berlin: LIT 2006–.
BSCS	Porter, Stanley E. u.a. (Hg.), <i>Brill Septuagint Commentary Series</i> , Leiden: Brill 2004–.
HBCE	Hendel, Ronald u.a. (Hg.), <i>The Hebrew Bible. A Critical Edition</i> , Atlanta: SBL Press 2015–.
IEKAT	Dietrich, Walter u.a. (Hg.), <i>Internationaler Exegetischer Kommentar zum Alten Testament</i> , Stuttgart: Kohlhammer 2013–.
JM	Joüon, Paul/Takamitsu Muraoka, <i>A Grammar of Biblical Hebrew</i> , Rom: Päpstliches Bibelinstitut 2006 (SubBi).
MLexLK	Nünning, Ansgar (Hg.), <i>Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe</i> , Stuttgart: Metzler 2013.
OStJCB	Steins, Georg (Hg.), <i>Osnabrücker Studien zur Jüdischen und Christlichen Bibel</i> , Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000–.
OTTh	Strawn, Brent Allen u.a. (Hg.), <i>Old Testament Theology</i> , Cambridge: Cambridge University Press 2006–.
ReBib	Meynet, Roland/Bovati, Pietro, <i>Retorica biblica</i> , Rom: Edizioni Dehoniane 1994–2013.
TINS	Phelan, James u.a. (Hg.), <i>The Theory and Interpretation of Narrative Series</i> , Columbus: The Ohio State University Press 1994–.
WVT-HLKS	Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.), <i>WVT Handbücher zum literatur- und kulturwissenschaftlichen Studium</i> , Trier: WVT 1995–.

Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen

<i>Abbildung 1:</i> Kommunikation narrativer Texte	24
<i>Abbildung 2:</i> Kommunikation dramatischer Texte	25
<i>Abbildung 3:</i> Verschiedene Formen eines vermittelnden Kommunikationssystems	55
<i>Abbildung 4:</i> Aufführung und Nicht-Aufführung in epischer oder dramatischer Erzählung	57
<i>Abbildung 5:</i> Die Erzählebenen in Am 1–2	60
<i>Abbildung 6:</i> Narrativer und dramatischer Modus	71
 <i>Tabelle 1:</i> Übersicht erzähltheoretischer Begriffe	87
<i>Tabelle 2:</i> Linear orientierter Aufbau von Am 3–6	163
<i>Tabelle 3:</i> Konzentrisch orientierter Aufbau von Am 3–6	164
<i>Tabelle 4:</i> Stichwortverbindungen zwischen 5,1–17; 5,18–27 und 6,1–14	165
<i>Tabelle 5:</i> Übersicht zum Aufbau von Am 3–6	166
<i>Tabelle 6:</i> Zur Verwendung von עֲבָדָיו הַנְּבִיאִים in Am 3,7	179
<i>Tabelle 7:</i> Erzählebenen und Setting von Am 3,9	181
<i>Tabelle 8:</i> Formale Verbindungen in Am 4,4–12	211
<i>Tabelle 9:</i> Gliederungsmerkmale von Lev 26,14–40	214
<i>Tabelle 10:</i> Verbindungen zwischen Am 4,6–11 und Lev 26,14–40	215
<i>Tabelle 11:</i> Forschungsskizze zu den Hymnen im Amosbuch	231
<i>Tabelle 12:</i> Ringkomposition in Am 5,1–17	241
<i>Tabelle 13:</i> Zum Aufbau von Am 5,1–17	243
<i>Tabelle 14:</i> Zum Aufbau von 2Sam 1,17–27	247
<i>Tabelle 15:</i> Formale Verbindungen in Am 7,1–8,3	304

Viele der monumentalen Monographien und Kommentare [...] beschäftigten sich viel weniger mit dem Text, der Erzählung, wie sie dastand, als mit ihrer Entstehung, ihren literarischen, sagengeschichtlichen oder mythologischen Vorstufen. [...] Aber es beunruhigte mich schon früh, daß bei dieser Art von Lesen und lesen Lehren etwas nicht stimmte, solange die Bemühung fehlte, den Text nun auch ebenso präzise in seiner Letztgestalt und im Rahmen seines Kontextes zu verstehen.¹

Einführung

„If literary scholarship and criticism are regarded as activities ancillary to literature, then their sole function is to multiply, prolong, and safeguard experiences of good reading.“² Diese Einschätzung des englischen Literaturwissenschaftlers Clive Staples Lewis³ zur Aufgabe seines Faches lässt sich auf die kritische Lektüre biblischer Texte übertragen.

Einerseits geben Kirche und Gläubige dazu Anlass, da „Erfahrungen guter Lektüre“ biblischer Texte Ausgangs- oder Anknüpfungspunkt für die Lebenspraxis einer religiösen Identität in der Vergangenheit waren, in der Gegenwart sind und in Zukunft sein werden.⁴ Andererseits reichen die mit der Bibel verbundenen „Erfahrungen guter Lektüre“ über das kirchliche Leben hinaus, indem sie kulturprägende Werke in Kunst und Literatur verständlich machen und nach wie vor „entscheidende Deutungsmuster für den Umgang mit Transzendenz“ bereitstellen.⁵ Schließlich steht die Bibelwissenschaft im Sinne Gerhard von Rads in der Verantwortung, methodisch fundiert „lesen zu lernen und lesen zu lehren“⁶, um auf Engführungen und Gefahren theologisch wie kulturell ‚schlechter‘ Lektüren biblischer Texte aufmerksam zu machen. Dies setzt voraus, dass die biblischen Bücher immer wieder aufs Neue gelesen werden.⁷

Nun zählen die Prophetenbücher der Hebräischen Bibel (HB) zu den Werken, die wieder und wieder gelesen wurden, wobei die prägenden Leseerfahrungen ihren Ausdruck in ganz unterschiedlichen „Lesarten“⁸ fanden. Hier

¹ Rad, „Über Gerhard von Rad“, 321–322.

² Lewis, *Experiment*, 104.

³ Zu Lewis s. McGrath, *Lewis*.

⁴ Vgl. dazu Wright, *New Testament*, 121–144, bes. 139–143.

⁵ Lauster, *Entzauberung*, 87.

⁶ Rad, „Über Gerhard von Rad“, 321 (vgl. das einführende Zitat).

⁷ Vgl. Lewis, *Experiment*, 1–2.

⁸ Vgl. den programmatischen Titel bei Utzschneider/Blum, *Lesarten*.

reicht sich das Amosbuch ein, das für die Prophetenforschung stets leitend war. Dies macht exemplarisch Hennig Graf Reventlow deutlich, wenn er seine formkritische Exegese anhand des Amosbuches begründet:

Für eine solche Untersuchung bietet das Buch des Propheten Amos die geeignete Grundlage. Vor allem, weil es sich um einen Acker handelt, der schon vor uns von so vielen Furchen durchzogen ist, von dem sozusagen jede Scholle um und um gekehrt ist. [...] Eine jede Forschungsrichtung hat ihren Verständnisweg an diesem Stoff, der so bequem zu Hand war, aufzuzeigen gesucht.⁹

Was vor fast 60 Jahren zutraf, trifft heute nicht minder zu. Jedoch haben sich die Forschungsrichtungen und die mit ihnen verbundenen Lesarten weiter vermehrt. Bis weit in das 20. Jahrhundert hinein wurde die Größe des Amosbuches nicht an seiner Form als Buch festgemacht, sondern primär an der Größe des hinter dem Buch stehenden Propheten.¹⁰ „[W]ir glauben nicht an eine bewußte Planung des Aufbaus“¹¹ bekennt Reventlow und Hans Walter Wolff beginnt seine Ausführungen über „Die Botschaft“ unter der Voraussetzung: „Will man die Thematik der Verkündigung des Amos bestimmen, so muß zuvor literarkritisch ausgesondert sein, was auf Spätere zurückgeht.“ Das Amosbuch kommt erst unter der Überschrift „Die Entstehung des Buches“ in den Blick.¹²

Neben diesem Fokus auf die historische Person hat Miloš Bič bereits 1969 auf die Bedeutung des Buches aufmerksam gemacht. Er schreibt:

Es wird nie gelingen, mit überzeugenden Gründen die *ipsissima verba* des Propheten von den späteren Zusätzen zu scheiden. Und es ist auch nicht notwendig. Das Buch Amos spricht uns heute eben in seiner *jetzigen* Form, der Schlußform, an.¹³

Damit ist ein paradigmatisches Umdenken angedeutet, dass sich ab den 1970er Jahren zunächst in der Forschung am Jesajabuch durchsetzt. Das Prophetenbuch wird zur bestimmenden Größe, die nicht mehr als lose Sammlung prophetischer Sprüche verstanden wird. Es handelt sich um eine gezielt angelegte Komposition, deren theologische und literarische Größe nicht länger auf die Überlieferung möglicher „*ipsissima verba* des Propheten“ reduziert werden kann.¹⁴

So rückt zwar die End- oder Letztgestalt der Prophetenbücher in den Fokus der Forschung, doch bleibt diese durch redaktionskritische Zugänge entstehungsgeschichtlich orientiert.¹⁵ Zugleich wird aber betont, dass der Endgestalt

⁹ Reventlow, *Amt*, 11; vgl. Petersen, „Book“, 107.

¹⁰ Vgl. Becker, „Methodische Zugänge“, 213–214.

¹¹ Reventlow, *Amt*, 15 Anm. 5.

¹² Wolff, 121 bzw. 129–138.

¹³ Bič, 11 (Kursivtext im Original).

¹⁴ Dazu Becker, „Wiederentdeckung“, 34–40; Becker, „Methodische Zugänge“, 210–213; s.a. Beyerle, „Amos“, 177–178.

¹⁵ Becker, „Wiederentdeckung“, 40–42; Becker, „Methodische Zugänge“, 212–216; vgl. Sweeney, *Isaiah 1–39*, 10–13; Steins, *Gericht*, 22–24.

der Bücher auch abseits ihrer Entstehungsgeschichte methodisch zu begegnen ist. Dies äußert sich einerseits in der theologischen Argumentation eines *canonical approach*¹⁶ und andererseits in der Anwendung literaturwissenschaftlicher und kommunikationstheoretischer Methoden, die größere Abschnitte bis hin zu ganzen Prophetenbüchern als sinnvolle, wie ästhetische Einheit analysieren.¹⁷ Entsprechend kann Marvin Alan Sweeney festhalten:

The reading of prophetic books has emerged as a central concern in biblical scholarship as scholars increasingly recognize their significance as coherent literary entities that address central theological concerns.¹⁸

Dieses Anliegen hat Georg Steins 40 Jahre nach Bič zugespitzt für das Amosbuch formuliert. Er schreibt:

Stärker als in der gängigen redaktionsgeschichtlich orientierten Prophetenforschung ist Skepsis gegenüber der Möglichkeit der Vorstufenrekonstruktion angebracht. Basis aller Arbeit können nur interpretierbare literarische Ganzheiten sein, denen mit äußerster Vorsicht Informationen über ältere Elemente zu entnehmen sind. Im Blick auf die Amosforschung im Besonderen und die Prophetenforschung im Allgemeinen stellt sich damit noch einmal neu und dringlicher die Frage nach der Rolle des Propheten**buches**, dem die jüngste Prophetenforschung so viel Aufmerksamkeit widmet.¹⁹

Diese „dringliche Frage“ ist für das Amosbuch unter anderem mit den rhetorischen Zugängen von Pietro Bovati und Roland Meynet für das ganze Buch und von Karl Möller für Am 1–4 bereits angegangen worden.²⁰ Mit Blick auf das Prophetenbuch als literarisches Ganzes ist die Frage aber noch nicht abschließend beantwortet,²¹ was unter dem Einfluss²² des *New Criticism* und des *Strukturalismus* auf die Bibelwissenschaften zu weiteren literaturwissenschaftlichen Zugängen geführt hat.

Dabei zeichnen sich für den Rückgriff auf die Literaturwissenschaft zwei mögliche Begründungen ab. Einerseits kann dies auf der theologischen Annahme aufbauen, dass der biblische Kanon, als normative Literatur der Glau-

¹⁶ Der *canonical approach* ist untrennbar mit Brevard Springs Childs verbunden (dazu Barton, *Reading*, 77–88; Becker, „Methodische Zugänge“, 208–210, die sich beide kritisch zum Ansatz positionieren; für eine eher positive Anknüpfung an Childs s. Steins, „Kanonisch“).

¹⁷ Sweeney, *Isaiah 1–39*, 16–18; Becker, „Wiederentdeckung“, 43–45; Steins, *Gericht*, 24–25.

¹⁸ Sweeney, „Reading“, 19.

¹⁹ Steins, *Gericht*, 21–22 (Kursivtext im Original).

²⁰ Bovati/Meynet; Möller, *Debate*. Zu diesem *rhetorical criticism* s. Möller, ebd., 2–46. Der Zugang lässt sich programmatisch auf James Muilenburg zurückführen (dazu Barton, *Reading*, 199–201).

²¹ Auch Kessler, 9 verfolgt einen „Zugang vom Gesamtbuch her“ und trägt maßgeblich zu dieser Fragerichtung bei. Im Unterschied zu meiner Arbeit bietet Kessler allerdings keine ausführliche methodische Rückbindung an die Literaturwissenschaft.

²² Dazu Barton, *Reading*, 180–197; vgl. Schmitz, *Prophetie*, 17.

bensgemeinschaft, in erster Linie nach einem literaturwissenschaftlich begründeten Zugang verlangt.²³ Andererseits kann auf der literaturwissenschaftlichen Annahme aufgebaut werden, dass ein Werk im Endstadium seiner Komposition gelesen werden kann, ohne dessen Bedeutung von möglichen Vorstufen abhängig zu machen.²⁴

Aus dieser synchronen Perspektive stechen zwei neuere Zugänge zu den Prophetenbüchern als literarisches Ganzes hervor. Erstens ein dramentheoretischer Zugang, der größere Teile und ganze Bücher als dramatische Texte liest. Zweitens ein erzähltheoretischer Zugang, der bei den Prophetenbüchern von erzählenden Texten ausgeht (dazu ausführlich Kapitel I). Trotz der gestiegenen Aufmerksamkeit auf die literarische Endgestalt des Amosbuches sind beide Zugänge für das Buch nicht ausgewertet oder systematisch angewandt worden. Dies ist umso auffälliger, da sich für beide Zugänge signifikante Assoziationen in der Amosforschung finden.

So haben sich in der Forschung zu Am 7,10–17 – dem „bekanntesten Einzeltext des Buches“²⁵ – Assoziationen zu den poetologischen Begriffen *Drama* und *dramatisch* auffällig niedergeschlagen.²⁶ Wahrscheinlich spricht erstmals Gene Milton Tucker bei 7,10–17 von einem „little drama“,²⁷ was Helmut Utzschneider und Steins in der Bezeichnung als „kleines Drama“ aufgreifen.²⁸ Letzterer hebt zudem hervor, dass die *wayyiqtol* Formen in Vers 10, 12 und 14 „allein der Einleitung von Reden“ dienen.²⁹ Abseits der genannten Vertreter

²³ Böhler, „Kirche“, bes. 7–9. Mit der Bindung eines kanonischen Zugangs an literaturwissenschaftliche Methoden wird dem „Hauptproblem“ in Childs *canonical approach* begegnet: „canonical approach‘ ist ein Kampfbegriff, der irgendwie in die richtige Richtung zeigt, aber was das denn genau wäre und welche Schritte bei diesem ‚approach‘ zu machen seien, wird bei Childs nicht recht deutlich. Er hat keinen wirklich reflektierten Kanonbegriff und daher wird dieser auch nicht recht operationalisierbar; er ist konkret nicht brauchbar“ (ebd., 6).

²⁴ Utzschneider, „Text“, bes. 71–74. Hier zeigt sich bei Becker, „Wiederentdeckung“, 44 eine gewisse Offenheit, v.a. im expliziten Bezug auf die dramentheoretischen Zugänge von Baltzer und Utzschneider (dazu Kap. I).

²⁵ Jeremias, 106.

²⁶ Dazu ausführlicher Casagrande, „A little Drama“. Die poetologische Verwendungsweise der Begriffe *Drama* und *dramatisch*, die sich auf die Gattung und deren Merkmale bezieht, ist von einer übertragenden Verwendung im Sinne von „aufregend, spannungsreich“ und „drastisch, einschneidend“ zu unterscheiden (Asmuth, *Einführung*, 1–2; Dudenredaktion, „dramatisch“). Die poetologische Verwendungsweise und deren Assoziationen sind für alles Folgende maßgeblich.

²⁷ Tucker, „Authenticity“, 425.

²⁸ Utzschneider, „Amazjaerzählung“, 103; Steins, *Gericht*, 79 (vgl. auch Bezzel, „Prophet“, 526: „Zwei kleine Akte werden in ihr [sc.: die Erzählung Am 7,10–17] aufgeführt.“

²⁹ Steins, *Gericht*, 79–80; die gleiche Beobachtung findet sich bei Werlitz, „Biograph“, 239–240; Hardmeier, „Exegese“, 70. Bei Steins, ebd., 80 zeigt sich zudem, wie um angemessene Worte für die Gestalt von 7,10–17 gerungen wird: „Er erzählt oder berichtet kein Geschehen, sondern schafft gewissermaßen einen ‚Raum‘, stellt eine Bühne bereit, auf der

geht auch Paul Robert Noble davon aus, 7,10–17 als „theologico-political drama“ analysieren zu können.³⁰ Seit den 1970er Jahren hat der Textabschnitt also Anlass gegeben, mit einem *Drama* verglichen zu werden. Eine methodische Reflexion dieser Assoziationen erfolgte jedoch nicht.

Ähnliches zeigt sich bei Göran Eidevall, der die Bezeichnung *Drama* auf das Amosbuch ausgeweitet hat. In seinem Kommentar³¹ schlägt er vor, „that it is possible [...] to read the book of Amos in its entirety as a drama of sorts“ (S. 13). Diesem Vorschlag geht Eidevall jedoch nur auf knapp drei Seiten nach (S. 13–15), wobei er betont, „drama“ in „a very loose sense“ zu verwenden (S. 13). Entsprechend schlaglichtartig bleiben die Ausführungen. So teilt er das Buch zwar in die drei Akte Am 1–2, 3–6 und 7–9 ein, doch gebe es keinen „recognizable plot“ (S. 13). Allerdings bleibt offen, wie Eidevall *plot* in diesem Zusammenhang versteht. Geht man von der Auffassung aus, dass *plot* das kausale Auseinander einer *story* erfasst (dazu Kapitel II 4.), dann ergeben sich Spannungen zu den Darstellungen der Akte. Denn Eidevall kann zu den Anklagen in Am 3–6 schreiben: „Because of all these (alleged) crimes and transgressions, it is declared that the nation’s patron deity, YHWH, is about to withdraw his protection“ (S. 14). Mit „because“ ist hier über Einzelabschnitte hinweg ein Minimum an *plot* gekennzeichnet, was die Problematik einer eher losen Terminologie veranschaulicht.

Interessanterweise ist es das Verständnis von 7,10–17 als „Erzählung“, das dazu veranlasst hat, den Abschnitt als Störung der Visionsschilderungen in 7,1–8,3 einzuordnen (dazu Kapitel VI 2.2). Davon abgesehen, bevorzugt auch Eidevall eine Analyse von 7,10–17 als „dispute narrative“ (S. 204) und Bovati/Meynet können trotz ihres rhetorischen Ansatzes von einem „racconto sulla parola“³² sprechen. Noch einen Schritt weiter geht Möller, der in den *wayyiqtol* Formen in 7,10.12.14 und 1,2 den „narrative-frame“ des Amosbuches festmacht.³³

Doch auch über 7,10–17 hinaus finden sich erzähltheoretische Assoziationen. So schreibt James Luther Mays in seinen einleitenden Worten zu 4,6–13: „This unusually long composition unfolds an amazing story.“³⁴ Entsprechend greift Mays immer wieder auf die Bezeichnung „narrative“ zurück und verweist unter anderem auf den „first-person style“.³⁵ Jedoch fehlt es an weiterführenden Begründungen und methodischen Konsequenzen. Das gleiche Problem liegt bei Joyce Rilett Wood und Eidevall vor, die 4,6–13 zwar als „nar-

der Autor Figuren auftreten lässt und in deren Dialog er die Rollen dieser Akteure thematisiert. Der Text erzählt also nicht, er demonstriert, ‚führt vor Augen‘ und bespricht.“

³⁰ Noble, „Context“, 427.

³¹ Seitenzahlen in Klammern im Fließtext beziehen sich auf Eidevalls Kommentar.

³² Bovati/Meynet, 333 („eine Erzählung über das Wort“).

³³ Möller, *Debate*, 159.

³⁴ Mays, 77.

³⁵ Vgl. achtmal „narrative“ in Mays, 78–80; zum „first-person style“ s. ebd., 79.

rative“ bezeichnen,³⁶ aber keine erzähltheoretische Analyse vorlegen. Ähnliches gilt für Wolff und Eidevall, die das Simile in 5,19 treffend als „eine kurze Erzählung“ beziehungsweise „a story in miniature“ einstufen.³⁷ Schließlich kann Noble bei 6,9–10 *en passant* von „a narrative as cryptic as this“ sprechen.³⁸

Mit dem verstärkten Fokus auf die Endgestalt des Amosbuches, den neueren literaturwissenschaftlich begründeten Zugängen zu den Prophetenbüchern und den entsprechenden Assoziationen in der bestehenden Amosforschung lässt sich somit das Desiderat einer literaturwissenschaftlich begründeten Lektüre des Amosbuches festmachen.³⁹ An dieser Forschungslücke knüpfe ich mit der vorliegenden Arbeit an, um einen Beitrag innerhalb der synchronen Lesarten der Prophetenbücher zu leisten. Dazu erfolgt zunächst im ersten Teil in Kapitel I eine Auseinandersetzung mit dramen- und erzähltheoretischen Zugängen zu den Prophetenbüchern und deren größer angelegten Anwendung auf das Amosbuch. Die gewonnenen Ergebnisse bilden den Ausgangspunkt für die methodische Diskussion in Kapitel II, die den Zugang zum Amosbuch als epische Erzählung im dramatischen Modus erarbeitet und grundlegende Analysekatégorien der Erzähltheorie vorstellt. Den zweiten und umfangreichsten Teil der Arbeit bilden die erzähltheoretischen Analysen in Kapitel III–VII, die die forschungsgeschichtliche und methodische Diskussion zur Anwendung bringen. Der abschließende Teil bietet in Kapitel VIII und IX eine kurze Einordnung, die sich aus den erzähltheoretischen Analysen ergibt. Dazu gehört auch ein diachroner Ausblick, um die Möglichkeiten „einer diachronen Fundierung der synchronen Lesung“⁴⁰ aufzuzeigen.

Bevor nun – im Bilde Reventlows – die Frage nach einem neuen „Pflug“ anzugehen ist, sind noch ein paar Bemerkungen zum „Acker“ nötig. Mit End-, Letzt- oder Jetztgestalt des Amosbuches beziehe ich mich auf den Masoretischen Text (M), wie er in der BHQ wiedergegeben wird und einen maßgeblichen Forschungsgegenstand darstellt. Obwohl ich die antiken Versionen dabei für textkritische Fragen heranziehe, können diese ebenfalls im Sinne einer literarischen Endgestalt untersucht werden.⁴¹ Meine erzähltheoretischen Analysen des Amosbuches schließen zudem nicht aus, dass sich dessen literarischer und theologischer Beitrag in Gänze erst im Zusammenhang des Zwölfprophetenbuches ergibt. Dennoch folge ich der unter anderem von Sweeney vertretenen Ansicht, dass eine synchrone Lektüre der einzelnen Bücher des Zwölfprophete-

³⁶ Rilett Wood, *Song*, 59 bzw. Eidevall, 143.

³⁷ Wolff, 288; Eidevall, 165.

³⁸ Noble, „Remnant“, 125.

³⁹ Vgl. die kürzeren Beiträge von House, „Amos“ und Moltz, „Interpretation“, die methodisch jedoch andere Schwerpunkte setzen.

⁴⁰ Blum, „Lüge“, 40.

⁴¹ Vgl. Sweeney, „Concerns“, 22–23; so z.B. Glenny, *Amos*, der das griechische Amosbuch gemäß dem Text im *Codex Vaticanus* (B) kommentiert.

tenbuches einen eigenständigen Beitrag leisten kann.⁴² Dieser Beitrag hat seinen kleinen Platz im „microcosm of work on prophetic literature“⁴³, den die Amosforschung repräsentiert.⁴⁴

⁴² Dazu Sweeney, xv–xlili; vgl. Sweeney, „Concerns“, 21–25; s.a. Steins, *Gericht*, 25; Kessler, 28. Zur redaktionskritischen Position, die die Einzeltexte des Amosbuches primär anhand ihrer Zugehörigkeit zu den verschiedenen Kompositionsschichten des Zwölfprophetenbuches versteht, s. u.a. Nogalski, *Precursors*, bes. 74–122; Schart, *Entstehung*; Wöhrle, *Sammlungen*; Wöhrle, *Abschluss*; vgl. Schart, „Zwölfprophetenbuch“. Zur Frage, ob und wie die Einzelbücher im Zwölfprophetenbuch zusammengelesen werden können, s. u.a. Wenzel, „One or Twelve?“.

⁴³ Petersen, „Book“, 107.

⁴⁴ Wenn es also im Folgenden um das ganze Amosbuch geht, kann unmöglich die ganze Sekundärliteratur einbezogen werden. Die Kommentare und die von ihnen wiederholt zitierte Lit. bieten daher einen Rahmen für die Auswahl.

Erster Teil

Forschungsüberblick und Methodik

Kapitel I

Dramen- und erzähltheoretische Zugänge zu den Prophetenbüchern und deren Anwendung auf das Amosbuch

Die steigende Zahl an Publikationen, die *Drama* oder *dramatisch* als poetologische Begriffe auf die HB anwenden, hat Utzschneider zusammengetragen.¹ Daher steht der von ihm entwickelte und in der Forschung aufgenommene Zugang im Mittelpunkt. Dazu werden grundlegende Arbeiten dargestellt (Kapitel I 1.), die sich in Utzschneiders Zugang und dessen Präzisierungen niederschlagen (Kapitel I 2.), aber ebenfalls in den Aufnahmen des Zugangs von Utzschneider zu finden sind (Kapitel I 3.). Für die Favorisierung der Rahmengattung *Erzählung* und die damit einhergehenden Einsichten für das Prophetenbuch werden exemplarisch die Zugänge von Ruth Poser und Annett Giercke-Ungermann vorgestellt (Kapitel I 4.). Durch ihre Abgrenzungen und Gemeinsamkeiten zum dramentheoretischen Zugang heben sie entscheidende Sachverhalte für die methodische Diskussion hervor. Die Darstellung der dramen- und erzähltheoretischen Zugänge bedingen die Auseinandersetzung mit bereits vorhandenen Anwendungen zum Amosbuch, was sich in der Erweiterung um die Performativitätstheorie und der Auswahl an Arbeiten niederschlägt (Kapitel I 5.). Eine Zusammenfassung bündelt die Ergebnisse und Fragen (Kapitel I 6.), die für die methodische Diskussion im nächsten Kapitel leitend sind.

1. Grundlegende Arbeiten für einen dramentheoretischen Zugang

Die „Vermutung, dass prophetische Literatur etwas mit ‚Drama‘ zu tun haben könnte“ und sich als ein „schmales, aber erstaunlich beständiges Rinnsal“ durch die Forschung ziehe,² hat Utzschneider an den Arbeiten von Paul House, Klaus Baltzer und John Drayton Williams Watts belegt.³ Dagegen wurde der

¹ Utzschneider, „Drama (AT)“, 1–6.21–24.

² Utzschneider, „Drama“, 217–218.

³ Utzschneider, „Drama“, 222–230; zu Ansätzen bei Hans Walter Wolff s. ebd., 217–222. Mit Blick auf Utzschneiders Arbeiten sei noch auf Mi 6–7 verwiesen. Der dortige Stimmenwechsel hat u.a. Ewald, *Propheten* (Bd. 1), 526–527 (vgl. Cruz, *Who is like*, 128), Mays,

Beitrag von Richard Green Moulton in dieser Hinsicht nur wenig rezipiert, weswegen eine etwas ausführlichere Darstellung vorangeht.⁴

1.1 Richard Green Moulton – Die Prophetenbücher als Rhapsodie

In seinem 1896 veröffentlichten Buch *The Literary Study of the Bible* widmet sich Moulton einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung der HB sowie des NT. Dass Moulton Literaturwissenschaftler war, schlägt sich in der Reichweite seines Ansatzes nieder: Er fragt nicht nach der Entstehungsgeschichte der biblischen Bücher, sondern fokussiert sich auf die Analyse von deren Endgestalt:

By the literary treatment I understand the discussion of *what* we have in the books of Scripture; the historical analysis goes behind this to the further question *how* these books have reached their present form.⁵

Moultons Hauptabsicht besteht darin, die in der christlichen Bibel enthaltenen literarischen Formen darzustellen.⁶ Als Ausgangspunkt dient dazu eine doppelte Gegenüberstellung aus vier „Cardinal Points of Literature“, nämlich „Description and Presentation“ und „Poetry and Prose“. Im ersten Begriffspaar unterscheidet Moulton zwischen zwei Arten der literarischen Vermittlung. Bei der *Beschreibung* werde ein Sachverhalt durch die Rede des Autors im Präteritum vermittelt, bei der *Darstellung* verschwinde der Autor hingegen und überlasse den Worten der Figuren die Vermittlung. Im zweiten Begriffspaar orientiert Moulton sich an der griechischen Etymologie von *Poesie* (vergleiche ποιέω, ποιήσις), sodass im Unterschied zur *Prosa* Wirklichkeit nicht beschrieben, sondern erschaffen werde (S. 75–76).

Diese Begriffspaare ordnet Moulton in einen literarischen „Kompass“ ein (S. 79).⁷ Dabei sei *Drama* besonders durch die Merkmale *Poesie* und *Darstellung* gekennzeichnet. Beide Kennzeichen lassen sich nach Moulton in der biblischen Literatur nachweisen, jedoch mit der Einschränkung, dass „Hebrew literature“ kein „separate and distinct Drama“ ausgebildet habe (S. 109). Entsprechend verweist Moulton in der Zuordnung der biblischen Literatur zu den dargestellten Gattungen immer wieder auf die Begriffe *Drama* oder *dramatisch*

Micah, 12, Andersen/Freedman, *Micah*, 505.541 und schließlich Moulton (dazu Kap. I 1.1) dazu veranlasst, den Begriff *dramatisch* im Sinne der Textgestaltung zu gebrauchen.

⁴ Bei Utzschneider, „Drama (AT)“ erscheint Moulton nicht; er wird aber von House, *Zephaniah*, 15.18.29.40.56.135 und Witte, „Orakel“, 67.89 aufgegriffen.

⁵ Moulton, *Study*, IV (Kursivtext im Original; Text gemäß der 1. Aufl. von 1896; für die stark veränderte 2. Aufl. von 1908 vgl. ebd., VI). Soweit nicht anders vermerkt, wird aus der 2. Aufl. zitiert, auf die sich die Seitenzahlen in Klammern im Fließtext beziehen.

⁶ Neben dem Untertitel heben dies zwei Anhänge hervor, die allen Büchern und den enthaltenen Einzelabschnitten formale Gattungsbezeichnungen zuweisen (Moulton, *Study*, 479–525).

⁷ In Moulton, *Literature*, 17 zieht er selbst den Vergleich zu einem Kompass.

im Sinne einer Vermittlung durch *Darstellung*.⁸ Die „more elaborate dramatic compositions of Scripture“ werden hingegen anhand der Prophetenbücher untersucht (S. 110).

Den Großabschnitt zu den literarischen Formen der prophetischen Literatur beginnt Moulton, indem er „Prophetic Discourse“ als Ausgangspunkt für eine Reihe an Variationen bestimmt (vergleiche S. 364.369.372.379.382). Darunter falle auch „Dramatic Prophecy“:

To constitute this a scene or situation must be presented entirely by dialogue, without any description or comment from the prophet, except so far as he may be a part to the scene. These dramatic scenes are highly interesting; but the absence in ancient literatures of any attempt to indicate the speakers in passages of dialogue has led to much obscurity and misinterpretation. (S. 384)

Es werden drei Punkte genannt, die sich durch die weitere Forschung ziehen. Erstens kennzeichne dialogische Darstellung und nicht Beschreibung den Text, zweitens könne Beschreibung jedoch in der Szene durch den Propheten erfolgen und drittens bestehe die Herausforderung darin, einzelne Redeabschnitte zuzuordnen, da es in antiker Literatur an Textmarkierungen mangle. Als „simple illustration“ wird auf Mi 6–7 verwiesen (S. 385–386).

Die genannte „Dramatic Prophecy“ dehnt Moulton auf ganze Prophetenbücher aus, wobei er eine These an den Anfang stellt: „Prophecy in one of its aspects may be described as the philosophy of history erected into a drama.“ Unter „philosophy of history“ versteht Moulton dabei die Reflexion und Interpretation historischer Ereignisse, die bei den Propheten durch die Konzeptionen *Gericht*, *Rest* und die Erwartung eines in der Zukunft liegenden, *messianischen Zeitalters* geprägt seien. Um diese Konzeptionen zu vermitteln, würden die Inhalte zwar „before our imagination“ mit der „realistic clearness of drama“ präsentiert, doch übersteige die literarische Formvielfalt die typische Gestalt dramatischer Texte (S. 404).

Daher bevorzugt Moulton die Bezeichnung als *Rhapsodie*, „which poetry and music alike reserve as something specially exalted and free from limitations of form“ (S. 411).⁹ Lässt sich zwar der Eindruck einer ‚Alles-ist-möglich-Kategorie‘ nicht von der Hand weisen, konkretisiert Moulton dennoch die Rezeptionssituation einer „Dramatic Prophecy“. Dabei wird wieder die Möglich-

⁸ Zu Hiob s. Moulton, *Study*, 25–41; zu den Psalmen ebd., 185–197; zu Hhd ebd., 207–224; zu Dtn ebd., 268–269; zur Weisheitslit. ebd., 316–319.323–324.332.341.350.359.

⁹ Rhapsodie bezeichnet ursprünglich eine freie Zusammensetzung aus Teilen der homerischen Epen für den mündlichen Vortrag (vgl. ῥάπτω, „nähen“, und ᾠδή, „Gesang“; dazu Widmaier, „Rhapsodie“, 1 und LSJ). Entsprechend bezeichnet der ῥαψωδός den „berufsmäßige[n] Träger mündlicher Überlieferung der Homerischen Epen“ (Widmaier, ebd.; vgl. LSJ). Bei Moulton wird Rhapsodie aber im Sinne einer enger „Formstrenge“ widerstrebenden Komposition verstanden. So beschreibt zumindest Widmaier, „Rhapsodie“, 4 die wieder positiv konnotierte Verwendung des Begriffs im musikalischen Kontext des 19. Jh.

keit der szenischen Beschreibung in der Darstellung durch präsentische Rede betont, die den Lesenden einen unvermittelten Blick auf die Handlung ermögliche (S. 409–410). Die formale Gattungsbezeichnung als Rhapsodie wendet Moulton auf Joel, Jes 24–27, Jer 2–6.14–15 (S. 411–432) und schließlich auf Amos als „Rhapsody of the Judgment to come“ an (S. 432–434).

Besonders bei Amos zeigt sich jedoch die größte Schwäche von Moultons Ansatz. Zwar werden Textteile einzelnen Stimmen zugeordnet, dies wird aber weder begründet noch methodisch reflektiert oder gar problematisiert. Daher lesen sich viele Passagen wie inhaltliche Resümees. Den wichtigsten Beitrag stellt die Anwendung der Begriffe *Drama* und *dramatisch* jenseits einer Aufführungspraxis im Sinne einer literarischen Vermittlungsmöglichkeit dar. Dabei bilden die Dominanz dialogischer Rede, die Möglichkeit szenischer Beschreibung in der Rede und die problematische Zuweisung von Reden methodisch belastbare Punkte. Leider ist es am Ende die Kombination aus Form- und Gattungsbezeichnungen mit inhaltlichen Stichworten, die zu einer Fülle an Neologismen führt und damit Moultons Textzugang bisweilen karikiert.

1.2 Paul House, Klaus Baltzer und John Drayton Williams Watts

In seiner Diskussion der drei Autoren stellt Utzschneider den liturgischen Ansatz Baltzers den Arbeiten von Watts und House gegenüber, die er als „genrekritische[n] Zugang“ zusammenfasst.¹⁰ Doch gibt er bereits zur ersten Auflage von Watts Jesaja-Kommentar zu bedenken, dass sich Watts nicht festlege, „ob Jesaja eher ein ‚literary drama‘ ist oder ob es aufgeführt bzw. wenigstens in verteilten Rollen gelesen wurde.“¹¹ Diese Einschätzung kann für die zweite Auflage bestärkt werden, da Watts sehr verschiedene Ansätze heranzieht, um seine dramentheoretische Lektüre zu begründen. Alle drei Autoren lassen daher eine individuelle Tendenz erkennen: House tendiert zu einem Fokus auf die literarische Ebene, Baltzer betont hingegen die mögliche Aufführung. Im Gegensatz dazu geht Watts von einem sehr weiten Dramaverständnis aus.

1.2.1 Paul House – Zephania als „Prophetic Drama“

In seiner Arbeit zu Zephania greift House den Ansatz von Moulton auf und entfaltet diesen mit Bezug auf unter anderem Robert Alter und Northrop Frye weiter, um das Ganze des prophetischen Buches zu erfassen.¹² Sein methodisches Vorgehen fasst House dabei anhand zweier Pole zusammen: „A wedding of genre criticism and formalism is attempted. Genre theory and close

¹⁰ Utzschneider, „Drama“, 225. Bei Baltzer verweist Utzschneider noch auf dramatisch-liturgische Ansätze bei John H. Eaton und Julian Morgenstern (ebd., 222–223).

¹¹ Utzschneider, „Drama“, 227.

¹² House, *Zephaniah*, bes. 15–21 (Seitenzahlen in Klammern im Fließtext beziehen sich auf dieses Werk); zu House s. insg. Utzschneider, „Drama“, 227–230.

reading form the nucleus of the work“ (S. 20). Aus den genannten Polen ergibt sich sein weiteres Vorgehen.

Zunächst gibt House im zweiten Kapitel einen Überblick zur literaturwissenschaftlichen Gattungskritik. Hier unterscheidet er eine weite Zweiteilung in *Prosa* und *Poesie* und wendet sich dann der engeren Dreiteilung in *Epik*, *Lyrik* und *Dramatik* zu (S. 29–37, 37–52). Für die in Bezug auf Zephania wichtige Gattung des Dramas führt House verschiedene Kriterien auf: der Dramatiker setze Hintergrundwissen zur Story voraus; jedes Stück habe einen Konflikt und eine Klimax; der Fokus liege meist auf einer zentralen Handlung, einem zentralen Ort und einer kurzen Zeitspanne; und schließlich müsse die Charakterisierung in Ermangelung eines Erzählers durch Dialoge erfolgen (S. 43–44).

Das auf diese Weise allgemein umschriebene Drama spezifiziert House unter den Gesichtspunkten möglicher Untergattungen und Modi. Bei den Untergattungen, „sub-genres“, werden Tragödie, Komödie und Lesedrama besprochen (S. 45–50). Zu letzterem hebt House für die biblische Literatur hervor:

[I]ts existence proves a literary piece need not be staged to be drama. Many objections to speaking of biblical drama revolve around the historical concern of how, where, or if such drama was staged. (S. 50)

Hingegen handle es sich bei den Modi, „modes“, um die erzeugten Stimmungen, „moods“, eines Gesamtwerkes oder die teilweise Verwendung anderer Textgattungen, die aber die identifizierte Großgattung nicht beeinträchtigen würden (S. 51–52; House nennt zum Beispiel den lyrischen Abschnitt in 2Sam 22–23).

Es folgt im dritten Kapitel ein *close reading*, welches die Struktur, den Plot, die Charakterisierung der Figuren, die Themen, den *point of view* und den Zeitverlauf des Prophetenbuches untersucht (S. 55–89). Methodisch wird hier unter anderem zwischen „real author, implied author, and narrator“ unterschieden (S. 82). In diesem Zusammenhang bespricht House auch kurze Passagen, die in der dritten Person erzählen:

Third-person narration is very minimal in Zephaniah, even with the presence of its use in 1.1, 2, 3, 10; 2.9; 3.8, and 20. Beyond the first verse only one highly stylized phrase is used in the third person. [...] Therefore, third-person narration cannot be viewed as Zephaniah's chief mode of narration. Zephaniah's principal method of narration is dramatic presentation. An implied author has created the characters and their situation, but leaves it up to the characters themselves to present the action of the story. (S. 86–87)

Berechtigterweise erkennt House vor allem in Zeph 1,1 die Möglichkeit, dass ein „narrator“ zu Wort kommt.¹³ Allerdings ist es problematisch, dass House diese Vermittlungsinstanz für den Rest des Buches aussetzt und den „implied author“ unmittelbar für die Figurenreden verantwortlich macht.

¹³ Für יהוה וְאֶם יְהוָה in Zeph 1,2.3.10; 2,9; 3,8.20 zieht House nicht in Betracht, dass es sich um Redestücke des in 1,1 eingeführten Zephanhas handeln könnte.

Die Ergebnisse des zweiten und dritten Kapitels werden im vierten Kapitel in Verbindung gesetzt und für eine Gattungsbestimmung des Zephaniabuches ausgewertet (S. 91–116). Die größte Überschneidung ergebe sich dabei mit einem dramatischen Gattungsverständnis: „Zephaniah’s structure parallels dramatic structure in a number of ways because it is constructed on a series of speeches“ (S. 95). Es ist vor allem die direkte Rede in dialogischer Abfolge, die Anlass gibt, Zephania mit den Begriffen *Drama* beziehungsweise *dramatisch* in Verbindung zu setzen.

Trotz des bereichernden und umfangreichen Rückgriffs auf die Literaturwissenschaft bleiben jedoch Anfragen. Wie Utzschneider schon festgehalten hat, hebt House sehr „auf das ‚klassische‘, westantike Drama“ ab.¹⁴ Dies machen auch inhaltliche Vergleiche zur Differenzierung deutlich, die für reproduzierbare Analysekategorien ungeeignet bleiben:

It is impossible to equate biblical and Greek tragedy. Greek tragedy is arbitrary in its conclusion. That is, real justice may or may not be served. The gods are both impersonal and ineffectual in Greek tragedy. Their decisions are colored by jealousy, pettiness, and spite at times. Like the characters, the gods are also bound by the unchangeable chain of fate. (S. 49)

Dieses Urteil trifft House noch vor seinem *close reading* von Zeph, welches die Voraussetzung für eine Bewertung des Inhalts bilden müsste. Außerdem ist die Rezeptionsgeschichte biblischer Texte voll von Beschreibungen, die deren Gottesbild als neidisch, kleinlich und kränklich auffassen. Schließlich fällt für ein *close reading* die Begründung erzähl- und dramentheoretischer Phänomene in Bezug auf den hebräischen Text von Zeph unzureichend aus (S. 55–89).¹⁵ Am Ende mag House daher festhalten können, „that in classicist terms Zephaniah is a drama“ (S. 116), jedoch bleibt nur schwer rekonstruierbar, wie sich diese Einschätzung auf andere Prophetenbücher anwenden lässt.

1.2.2 Klaus Baltzer – Deutero-Jesaja als „liturgisches Drama“

In seinem Kommentar zu Dtjes hat Baltzer dessen Gestalt als „Liturgisches Drama“ beschrieben und damit maßgeblich zur Anwendung der Begriffe *Drama* und *dramatisch* auf die Prophetenbücher beigetragen.¹⁶ Unter „Drama“ versteht Baltzer eine „Rahmengattung [...], die in der Lage ist, sehr verschiedene Einzelgattungen aufzunehmen.“ Mit „liturgisch“ wird hingegen eine diachrone Rückbindung an „Gottesdienst und Kultus“ zum Ausdruck gebracht, die der Problematik einer mangelnden Theatertradition begegnen will (S. 29).

¹⁴ Utzschneider, „Drama“, 230.

¹⁵ Daher bleiben die inhaltlichen Vergleiche auch nach dem *close reading* allgemein und streitbar (vgl. House, *Zephaniah*, 91–93).

¹⁶ Zu Baltzer, *Deutero-Jesaja* s. insg. Utzschneider, „Drama“, 222–225 (Seitenzahlen in Klammern im Fließtext beziehen sich auf Baltzer, *Deutero-Jesaja*).

Der Gattungsbezeichnung entsprechend werden zunächst außerbiblische Parallelen diskutiert, die mit kultischen Festen verbunden seien. Es werden das Ritual des babylonischen Neujahrsfestes, ägyptische Texte zu möglichen Jahresfesten, das attische Drama und die *Exagoge Ezechiel des Tragikers* besprochen (S. 30–38). Gemeinsamkeiten zwischen allen Texten und Dtjes sieht Baltzer vor allem in der Funktion als schriftliche Vorlage für die Aufführung und der „wichtige[n] Rolle des Chores [...] – allerdings mit unterschiedlicher Akzentuierung“ (S. 38). Insgesamt werden aber die Verbindungen zum attischen Drama und der in dessen Tradition stehenden *Exagoge des Ezechiels* betont (S. 37).

Das attische Drama stellt Baltzer wegen der großen Menge an zugänglichen Texten und der guten Rekonstruierbarkeit der Produktions- wie Rezeptionsbedingungen heraus. Gleichzeitig bestehe eine zeitliche Nähe zwischen Dtjes und den ersten Tragödien aus dem 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. (S. 35). Davon ausgehend benennt Baltzer Parallelen im formalen Aufbau. Den Hymnen in Dtjes komme entsprechend den Chorliedern in der Tragödie eine gliedernde Funktion zu. Wichtiges Gliederungselement sei „aber auch der Auftritt und Abgang der handelnden Personen.“ Dazu gibt Baltzer zu bedenken, „dass die Texte ursprünglich keine Regiebemerkungen haben. Was geschieht, wer spricht, ist aus dem Text selber zu erschliessen“ (S. 36). Die Parallelen verweisen auf die moderne Terminologie des Dramas, das in Prolog, Epilog, Akten und Szenen gegliedert sei (S. 36; vergleiche die Textgliederung S. 9–18). Die *Exagoge des Ezechiels* ist für Baltzer in Bezug auf eine mögliche Aufführung von Dtjes besonders interessant (S. 38). Hier wird erwägt, ob für beide Texte eine Aufführung im Rahmen des Passahs/Mazzot-Festes in Frage komme (S. 48–49). Für Dtjes geht Baltzer von einer Entstehung in Jerusalem aus, hält aber auch eine Aufführung in Babylon für die Exilsgemeinde für möglich (S. 49–50).

Im Vergleich mit House fällt der Verweis auf die literaturwissenschaftliche Gattungskritik bei Baltzer zwar kürzer aus, die Anwendung ist dafür umso detaillierter. Utzschneider hat hier hervorgehoben, dass der von Baltzer erreichte „Grad an Präzision in der Einzelbeschreibung“ bei einer Ausweitung auf andere Prophetenbücher nicht zu erreichen ist.¹⁷ Unter dieser Perspektive kann jedoch festgehalten werden, dass maßgeblicher Anstoß für das *Dramatische* in Dtjes wieder die dominierende Figurenrede ist: „Auf den ersten Blick herrschen innerhalb des Buches die Redestücke und Redegattungen vor“ (S. 28). Wie Moulton sieht Baltzer damit aber die Notwendigkeit gegeben, auf die in den Reden enthaltenen Hinweise auf andere Figuren und deren Handlungen zu achten.

Entschieden weiter geht die diachrone Fundierung. Sie ist zwar gegenüber Moulton und House wesentlich konkreter, aber gleichzeitig auch der größte

¹⁷ Utzschneider, „Drama“, 224–225.

Schwachpunkt in Baltzers Ansatz. Er betont: „Erst die Aufführung macht den Text zum ‚Drama‘, zum lebendigen Wort“ (S. 25). Damit steht die Berechtigung des Begriffs stark im Zusammenhang der sehr hypothetischen Annahme einer Aufführung von Dtjes. Dies ist wegen der nicht gesicherten Annahme liturgischer (Fest-)Aufführungen problematisch, aber auch wegen des konkreten Textumfangs von Jes 40–55, da Baltzer diesen für eigenständig und „im Wesentlichen literarisch einheitlich hält.“¹⁸ Somit bleibt die Bindung eines aus dem Buch herausgelösten Textbestandes an die (Theater)Aufführung ein wesentliches Problem.

1.2.3 John Drayton Williams Watts – Das Jesajabuch als dramatische Vision

Den zweibändigen, in erster Auflage 1985 und 1987 erschienen Kommentar zum Jesajabuch von Watts hat Utzschneider treffend unter dem Titel „Das Jesajabuch als dramatische Vision“ diskutiert.¹⁹ Diese grundsätzliche Einschätzung lässt sich auch für die überarbeitete zweite Auflage festhalten. Watts schreibt einleitend:

My aim is to keep in focus the nature of the book: a vision that dramatically portrays God's view of history rather than a source book from which the historian is to piece together what happened at that time.²⁰

Zwar schließt Watts eine Vorgeschichte einzelner Texte nicht kategorisch aus (S. xxxvi.lxvii–lxxii), in der Zielrichtung des Kommentars zeigt sich aber ein klar synchron ausgerichteter Textzugang. Insgesamt werden die 66 Kapitel als eine um 520 v. Chr. entstandene, literarische Einheit mit einem stark theologischen Profil verstanden (S. lxxvi). Die in Jes 1,1 gegebene Bezeichnung als Vision und der verbundene Schwerpunkt auf Reden (S. lxxi) bedingen den Verweis auf die Begriffe *Drama* und *dramatisch*:

The Vision, because it consists of successive speeches by different persons [...], is more dramatic and less realistic in setting than other books. While Jeremiah usually places the prophet in a historical setting for his speech, Isaiah seldom does. (S. lxxxiii)

Die enthaltene Gegenüberstellung von *dramatisch* und *realistisch* beziehungsweise *historisch* und *nicht-historisch* bleibt hier allerdings zu ungenau, was im Vergleich zu einem von Watts aufgeführten Kennzeichen des Dramas deutlich wird: „Drama mirrors life (mimesis), touching on themes familiar to the audience“ (lxxxvii). Der Verweis auf Themen, mit denen das Publikum vertraut ist, bedingt einen wesentlich komplexeren Zusammenhang zwischen innertext-

¹⁸ Utzschneider, „Drama“, 225; s. Baltzer, *Deutero-Jesaja*, 26. Zu Entstehungshypothesen des Jesajabuches und der wahrscheinlich komplizierten Textgeschichte von Jes 40–55 s. Jüngling, „Jesaja“, 543–546.

¹⁹ Utzschneider, „Drama“, 225–227.

²⁰ Watts, *Isaiah 1–33*, xxxvii (Seitenzahlen in Klammern im Fließtext beziehen sich auf dieses Werk).

licher Darstellung und außertextlicher Realität. Davon abgesehen konkretisiert Watts sein dramatisches Verständnis:

The Vision is much more suited to the artificial setting of a stage. Is it conceivable that such a work was actually presented by a group of speakers, representing the characters in the drama? Before one dismisses this prospect too quickly, one should be reminded that Greek drama was reaching its height at about the time this was written. (S. lxxxiii)

In diesen wenigen Zeilen geht Watts weitreichende Schritte. Die dramatische Vision des Jesajabuches wird an eine Bühnenaufführung gebunden und der Einwand einer mangelnden Theatertradition in Israel mit dem Verweis einer zeitlichen Nähe zum griechischen Drama im 6. Jahrhundert v. Chr. relativiert.

Diese enge Annäherung an das Drama weitet Watts jedoch in zwei Exkursen deutlich aus (S. lxxxiii–lxxxvi). Im ersten Exkurs wendet sich Watts hauptsächlich gegen eine vorschnelle Negierung dramatischer Aufführungen im antiken Israel, indem er eine Reihe an Arbeiten nennt, die in der HB den Niederschlag verschiedenartiger dramatischer Handlungen sehen. Diese reichen von den kultdramatischen Ansätzen bei Mowinckel über Rilett Woods Verständnis des Amos als Verkünder eines dramatischen Gedichtzyklus und Baltzers These von Dtjes als liturgischem Drama bis hin zu einer „presentation of Job at a large outdoor festival in Kentucky that has had well-attended seasons for several decades“ (S. lxxxiii–lxxxiv).²¹ Der zweite Exkurs suggeriert unter dem Titel „Literary Drama in the Old Testament?“ zwar eine stärkere Zuwendung zur literarischen Gestaltung der Texte, doch werden entsprechende Ansätze ebenfalls in einem Zuge mit Überlegungen genannt, die in einzelnen Textabschnitten den Niederschlag von dramatischen Handlungen sehen. Hier reichen die Beispiele von der Begegnung zwischen Melchisedek und Abraham in Gen 14,18–21, dem Passamahl nach Ex 12 und Elias Auseinandersetzung mit den Baalspriestern in 1Kön 18 über die Annahmen königlicher Kultdramen in Jerusalem und bei einzelnen Dorffesten bis hin zu den Arbeiten von unter anderem House, Utzschneider, Rilett Wood und Baltzer (S. lxxxiv–lxxxvi).

Trotz dieser sehr weiten Ausdehnung der Begriffe *Drama* und *dramatisch* orientiert sich Watts maßgeblich an einer auf den griechischen Dramengattungen aufbauenden Theoriebildung (S. lxxxvi–lxxxvii). Darin sind einerseits die Einteilung in Prolog (1–4), Epilog (62–66) und sechs dazwischen liegende Akte²² (5–12; 13–27; 28–33; 34,1–49,4; 49,5–54,17b; 54,17c–61,11) begründet (S. lxxviii), andererseits eine Reihe an Kennzeichen des Dramas, die aber – wie schon bei House – zu allgemein und inhaltsbezogen bleiben, um als Analyse-

²¹ Zu Mowinckel s. Hjelde, „Mowinckel, Sigmund“; dazu und zu „Kultdramen und dramatischen Rituale[n]“ s. Utzschneider, „Drama (AT)“, 2–6; zu Rilett Wood s. Kap. I 5.1.

²² Hier hat Watts, *Isaiah 1–33* seine Einteilung in 10 Akte in der 1. Aufl. seines Kommentars überarbeitet (lxxxiii–lxxxiv; s.a. Utzschneider, „Drama“, 227).

kategorien angewandt zu werden.²³ Für eine tiefergehende Einschätzung bedürfte es sicher einer umfangreicheren Auseinandersetzung mit Watts' konkreter Lektüre. Im vorliegenden Rahmen können daher nur allgemeine Punkte zur Methodik festgehalten werden.

Übereinstimmend mit Moulton, House und Baltzer betont Watts die weiträumigen Reden in der Textgestaltung des Prophetenbuches. Er benennt ebenfalls die Problematik einer nicht immer eindeutig erkennbaren Sprecherzuweisung (S. xciii). Außerdem orientiert sich die Textenteilung – wie bei Baltzer – an *Akt* und *Szene* sowie an einer besonderen Textgestaltung als Prolog und Epilog. Problematisch bleibt die Tendenz, eine dramatische Lektüre biblischer Texte mit einer den Dramengattungen des antiken Griechenlands nahestehenden Aufführungspraxis zu begründen:

So, was there drama in ancient Israel? Yes, in the cult drama of the confederacy and the royal cult drama of Jerusalem, and in the village festivals throughout its history. Probably, in the literature, whose most natural understanding is to be found in the production of oral, multivoiced theater, in which one or more actors, a narrator, and a chorus spoke its measured lines, challenged old ideas, and suggested new ones in Jerusalem under the Persians. (S. lxxxvi)

Hier ist Watts auf eine Reihe sehr konkreter, diachroner Rekonstruktionen angewiesen, an denen die Anwendung der poetologischen Begriffe *Drama* und *dramatisch* auf die HB festgemacht werden. Dies stellt eine Engführung dar, die besonders bei Utzschneider, Nitsche und Hopf kritisch behandelt wird.

2. Der dramentheoretische Zugang von Helmut Utzschneider und dessen Präzisierungen

Utzschneider hat ebenfalls bei der griechischen Tragödie und der Dramentheorie eingesetzt, um den Gattungsbegriff *Drama* für das Michabuch, die Prophetenbücher und darüber hinaus anwendbar zu machen.²⁴ Diesem Ansatz sind Stefan Ark Nitsche und Matthias Hopf in ihren Arbeiten zu Jesaja beziehungsweise zum Hohenlied gefolgt,²⁵ wobei beide zur methodischen Präzisierung

²³ Vgl. u.a. Watts, *Isaiah 1–33*, lxxxvii–lxxxviii: „Drama mirrors life (mimesis), touching on themes familiar to the audience. [...] Drama uses scenes, relating characters in a limited time frame, and uses a chorus to interpret its meaning. [...] Drama uses style to signal the mode or spirit of the scene, the degree of fantasy or reality, and the liturgy or illusion that are to be portrayed. [...] Drama, especially Greek drama, used a chorus to communicate the author's intention. [...] Aristotle taught that a tragic drama should carry an audience through a catharsis of feeling. [...] Ideally, drama should arise out of contemporary society and should deal with the very foundation of belief.“

²⁴ Utzschneider, *Reise* (erster Teil [ebd., 13–58] zielt nach Utzschneider, „Drama“).

²⁵ Nitsche, *Jesaja 24–27*; (vgl. Nitsche, „Texte“); Hopf, *Liebeszenen*.

beigetragen haben. Es kann daher zwischen Gemeinsamkeiten und Präzisierungen unterschieden werden.

Eine Gemeinsamkeit besteht darin, dass die dramentheoretischen Einführungswerke von Manfred Pfister und Bernhard Asmuth die Basis bilden, um den Gattungsbegriff *Drama* jenseits einer historischen Engführung anwenden zu können.²⁶ In dieser Hinsicht ist besonders Asmuth prägend, der aus Aristoteles' *Poetik* eine allgemein anwendbare Definition des Dramas ableitet. Grundlegend ist dabei die Unterscheidung aus *Lexis*, *Opsis* und *Plot*, die als Kriterien und Analysekategorien dienen (Kapitel I 2.1).²⁷ Die Präzisierungen, die Nitsche, Hopf und auch Utzschneider vorgenommen haben, hängen alle mit der „Gretchenfrage“²⁸ eines dramentheoretischen Zugangs zusammen: Lassen sich *Drama* und *dramatisch* auf die Literatur der HB anwenden, wenn eine Theatertradition in Israel nur ansatzweise in späthellenistischer-römischer Zeit vermutet wird?²⁹ Als Begründungen für eine positive Antwort lassen sich eine heuristische (Kapitel I 2.2), eine historische (Kapitel I 2.3) und eine formale Präzisierung benennen (Kapitel I 2.4).

2.1 *Lexis, Opsis und Plot als Kennzeichen dramatischer Texte*

Mit Asmuth verweisen Utzschneider, Nitsche und Hopf auf Aristoteles, der für die griechische Tragödie zunächst sechs Bestandteile nennt: „Diese Teile sind: Mythos (μῦθος), Charaktere (ἥθη), Sprache (λέξις), Erkenntnisfähigkeit (διάνοια), Inszenierung (ὄψις) und Melodik (μελοποιία).“³⁰ Asmuth reduziert dies aber deswegen auf die Trias aus *Lexis*, *Opsis* und *Mythos*, da sich schon bei Aristoteles eine Dreiteilung abzeichnet.³¹

Mit *Lexis* wird das sogenannte „Redekriterium“ aufgegriffen, das die Dominanz dialogischer und monologischer Figurenrede im Dramentext beschreibt.³² Sie wird zusammenfassend als *Haupttext* bezeichnet und durch den *Nebentext* ergänzt. Dieser reicht über Titel und textteilende Marker bis hin zu verschie-

²⁶ Pfister, *Drama* und Asmuth, *Einführung*.

²⁷ Die Trias hat Utzschneider in Folgepublikationen als zentrale Bestandteile hervorgehoben (Utzschneider, *Micha*, 12–13; Utzschneider, „Drama [AT]“, 11–16).

²⁸ So Utzschneider, „Drama (AT)“, 17.

²⁹ Scardino, „Drama“ (HGL II), 922 Anm. 105; zu EzTrag vgl. ebd., 920–923.

³⁰ Arist.po. 1450a5–15 (Text nach Aristoteles, *Poetik*, 20–21).

³¹ Asmuth, *Einführung*, 3–4. So beschreibt Arist.po. Kap. 6 (Text nach Aristoteles, *Poetik*, 18–21) die Tragödie als „Nachahmung (μίμησις) einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe“ und versteht Melodik und Sprache (a) als das, womit nachgeahmt wird ([οἷ]ς [...] μιμοῦνται), (b) Inszenierung als das, wie nachgeahmt wird (ὡς [...] μιμοῦνται) und (c) Mythos, Charaktere und Erkenntnisfähigkeit als das, was nachgeahmt wird (ἃ [...] μιμοῦνται) (dazu Anm. 9 von Fuhrmann in ebd., 110; Utzschneider, „Drama“, 197; Hopf, *Liebeszenen*, 28–29; vgl. Nitsche, „Texte“, 158–159).

³² Utzschneider, „Drama“, 198; Nitsche, „Texte“, 159; Asmuth, *Einführung*, 8–10.

denen Angaben zu den im Stück enthaltenen Figuren, Handlungen, Emotionen, Schauplätzen und zeitgeschichtlichen Kontexten.³³

Die im Nebentext zu findenden Regieanweisungen und erzählenden Elemente können aber auch in die Figurenrede eingebaut sein. Im Rahmen von Dialogen und Monologen können Aussagen über das eigene oder fremde Verhalten einer Figur oder die szenische Umgebung getroffen werden. Wird letzteres in der Bühnengestaltung nicht umgesetzt, kann es für das Publikum bei einer „Wortkulisse“ bleiben.³⁴ Der Figurenrede kommt daher eine gliedernde Funktion zu, da sie entweder das Auf- und Abtreten einer anderen Figur dokumentieren oder Aussagen über Schauplatz- und Zeitwechsel machen kann.³⁵

In diesem Zusammenhang haben sich Nitsche und Hopf mit dem Problem auseinandergesetzt, dass Zuschreibungen der einzelnen Reden fehlen können,³⁶ sodass „die gesamte Figurendarstellung aus dem Textsubstrat rekonstruiert werden muss.“³⁷ Um diese nicht immer eindeutigen Redeverhältnisse zu identifizieren, nennt Nitsche zunächst sieben „harte“ Kriterien: (a) „Wechsel der Selbstidentifikation“, (b) „Wechsel der Phorik“, (c) „Wechsel der identifizierenden Anrede“, (d) „Wechsel des Modus“, (e) „Wechsel des Metrums“, (f) „Gliederungssignale und Formeln“ und (g) „Wechsel von formalen Gattungselementen“.³⁸ Besonders die ersten beiden Kriterien greift Hopf unter dem Stichwort „Hinweise der Personage“ auf, die aus Änderung des Subjekts, der Personalpronomen oder der Suffixe bestehe. Das dritte Kriterium findet ebenfalls Eingang, da „Anreden [...] in der Form von Eigennamen oder Titulierungen“ über unterschiedliche Figuren informieren.³⁹

Zusätzlich führt Hopf noch den „semantischen Richtungswechsel“ an,⁴⁰ der den Wechsel zwischen Reden bezeichne, die als Antwort oder Gegenrede zum vorher Gesagten verstanden werden können. Hier sei zwar auch der Inhalt relevant, aber ebenso die „Textoberflächenstruktur, wie z.B. [...] das Stilmittel der Wiederholung“.⁴¹ Mit dem Stichwort „Textoberflächenstruktur“ lassen sich auch die übrigen vier Kriterien bei Nitsche zusammenfassen. Über all das

³³ Utzschneider, „Drama“, 198; Nitsche, „Texte“, 159; Hopf, *Liebesszenen*, 36; Asmuth, *Einführung*, 51; Pfister, *Drama*, 35.

³⁴ Utzschneider, „Drama“, 198–200; Nitsche, „Texte“, 159–160; dazu Asmuth, *Einführung*, 51; Pfister, *Drama*, 35.

³⁵ Utzschneider, „Drama“, 202–203; vgl. Asmuth, *Einführung*, 40.

³⁶ Hopf, *Liebesszenen*, 27; dazu auch Nitsche, *Jesaja 24–27*, 56–66; s. ebd., 66–134 zur Anwendung auf Jes 24–27; in Bezug auf Jer 7–20 s. Biddle, *Polyphony*, 10–11.

³⁷ Hopf, *Liebesszenen*, 37. Die darin liegende Bedeutung für die Textauslegung betont auch Utzschneider, *Micha*, 12: „Eben in der Rekonstruktion dieser Redeverhältnisse des Michabuches sieht der vorliegende Kommentar seine grundlegende, die Dramatik des Buches erschließende Auslegungsaufgabe.“

³⁸ Nitsche, *Jesaja 24–27*, 58–59.

³⁹ Beide Kriterien bei Hopf, *Liebesszenen*, 44.

⁴⁰ Hopf, *Liebesszenen*, 44–45.

⁴¹ Hopf, *Liebesszenen*, 44; vgl. ebd., 42.

hinaus weisen Nitsche und Hopf noch auf „weiche“ beziehungsweise inhaltliche Kriterien hin, die mit dem Plot und der Figurencharakterisierung zusammenhängen und daher nur in vorsichtiger Abwägung mit formalen Kriterien zu betrachten seien.⁴²

Der Mangel einer visuellen oder auditiven Unterscheidung der Figuren und die genannten Funktionen der Figurenrede verweisen auf das Bühnengeschehen und damit auf das zweite Kriterium: die *Opsis*. Schon Aristoteles versteht unter ὁ τῆς ὀψεως κόσμος das ganze sinnliche Repertoire der Theateraufführung. So unterscheidet er die Tragödie von der Epik dadurch, dass sie „Nachahmung von Handelnden (δόντων) und nicht durch Bericht (ἀπαγγελίας)“ sei, daher sei auch „notwendigerweise die Inszenierung (ὁ τῆς ὀψεως κόσμος) der erste Teil der Tragödie“.⁴³ Die Bindung der *Opsis* an die Aufführung macht Aristoteles noch an anderer Stelle deutlich:

Die Inszenierung (ὄψις) vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande. Außerdem ist für die Verwirklichung der Inszenierung (τὸν ὄψεων) die Kunst des Kostümbildners wichtiger als die der Dichter.⁴⁴

Abseits der zweifelhaften Wertung⁴⁵ wird mit der Erwähnung der Kostüme der Aspekt des Bühnengeschehens klar hervorgehoben. Diesem Punkt tragen Utzschneider und Hopf Rechnung, indem sie auf die grundlegenden Passagen bei Asmuth und Pfister verweisen.

So schreibt Asmuth pointiert: „Gewöhnlich heißt schon der schriftliche Text Drama, doch seine wahre Bestimmung findet er erst auf der Bühne. Als bloßes ‚Lesedrama‘ bleibt jedes Stück unvollendet.“⁴⁶ Aber auch Pfister sieht erst in „der Plurimedialität der Textpräsentation“ eine hinreichende Bedingung dramatischer Kommunikation.⁴⁷

Der dramatische Text als ein „aufgeführter“ Text bedient sich, im Gegensatz zu rein literarischen Texten, nicht nur sprachlicher, sondern auch außersprachlich-akustischer und optischer Codes; er ist ein synästhetischer Text. [... A]ls dramatischer Text [wird] mit Recht der szenisch realisierte Text gesehen, dessen eine Komponente der sprachlich manifestierte ist.⁴⁸

Trotz dieser konkreten Bindung des *Dramas* an die plurimediale Aufführung halten Utzschneider, Nitsche und Hopf auch in einer lesenden Rezeption am

⁴² Nitsche, *Jesaja* 24–27, 59 bzw. Hopf, *Liebesszenen*, 45.

⁴³ Arist.po. 1449b25–35; vgl. ebd., 1449b10–15 (Text nach Aristoteles, *Poetik*, 19).

⁴⁴ Arist.po. 1450b15–20; Text nach Aristoteles, *Poetik*, 25.

⁴⁵ Zu einer kurzen Auseinandersetzung mit Aristoteles und der dämonisierenden Einschätzung des Theaters in der Kirchengeschichte s. Asmuth, *Einführung*, 11.

⁴⁶ Asmuth, *Einführung*, 10; vgl. Utzschneider, „Drama“, 205; Hopf, *Liebesszenen*, 29.

⁴⁷ Pfister, *Drama*, 24; vgl. Utzschneider, „Drama (AT)“, 16; Hopf, *Liebesszenen*, 29.

⁴⁸ Pfister, *Drama*, 24–25.

Begriff der *Opsis* fest. Da dies die Frage nach dem Verhältnis zur Aufführung betrifft, wird bei den Präzisierungen genauer darauf einzugehen sein.

Als drittes Kriterium oder Analysekategorie wird auf den *Mythos* verwiesen. Da Aristoteles darunter unter anderem „die Zusammensetzung der Geschehnisse (μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων)“ einer Tragödie versteht,⁴⁹ verweisen Utzschneider, Nitsche und Hopf auf den literaturwissenschaftlich etablierten Begriff des *Plots*. Auch wenn in der Definition unterschiedliche Schwerpunkte gelegt werden, geht es allen drei Autoren darum, mit dem Begriff einen geordneten Zusammenhang zwischen den einzelnen Figurenreden und größeren Textsegmenten zu erfassen.⁵⁰

2.2 Präzisierung I: Dramatischer Text

Um der Sackgasse einer Bindung an die Aufführung zu entgehen, unterscheiden Utzschneider und Nitsche zwischen Drama und Dramentext.⁵¹ Jenseits der Aufführung sei immer wieder der schriftliche Text Gegenstand der Rezeption gewesen, sodass eine heuristische Anwendung auf prophetische Texte nicht grundsätzlich abzulehnen sei.⁵² Diese Unterscheidung hat Hopf im Rekurs auf Pfister weiter präzisiert.⁵³ In seiner „deskriptiven kommunikativen Poetik dramatischer Texte“⁵⁴ beginnt Pfister seine Definition mit zwei notwendigen Kriterien.⁵⁵ Erstens unterscheidet er zwischen der Kommunikationssituation dramatischer und narrativer Texte. Für narrative Texte lasse sich zwischen vier Sender- (S) und Empfängerebenen (E) unterscheiden (Abbildung 1).

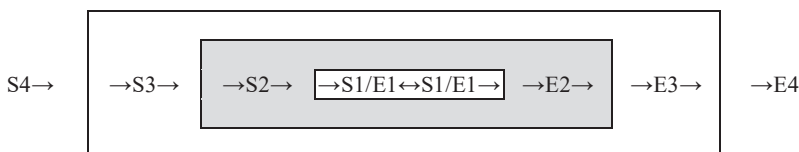


Abbildung 1: Kommunikation narrativer Texte (vergleiche Pfister, *Drama*, 20).

Die Ebene S4/E4 beschreibt den empirischen Autor oder Autorin und die Adressierten, S3/E3 die Ebene des impliziten Autors oder Autorin und die Adres-

⁴⁹ Arist.po. 1450a1–10 (Text nach Aristoteles, *Poetik*, 18–19); vgl. Asmuth, *Einführung*, 5.

⁵⁰ Utzschneider, „Drama“, 211; Nitsche, „Texte“, 161; Hopf, *Liebeszenen*, 39–40.

⁵¹ Utzschneider, „Drama“, 198; Nitsche, *Jesaja* 24–27, 40.

⁵² Utzschneider, „Drama“, 206 mit Verweis auf Aristoteles; Nitsche, *Jesaja* 24–27, 42.

⁵³ Dazu Hopf, *Liebeszenen*, 29–32.

⁵⁴ Pfister, *Drama*, 18.

⁵⁵ Vgl. Pfister, *Drama*, 24. Es ist anzumerken, dass die Bezeichnung *dramatischer Text* nicht zwangsläufig als Unterscheidung zum aufgeführten Drama verstanden wird. Im Sinne eines Zeichensystems kann Pfister, ebd., 25 durchaus vom „dramatischen Text“ als dem „szenisch realisierten Text“ sprechen. Es handelt sich um ein an der Semiotik orientiertes Textverständnis (vgl. ebd.; dazu Horlacher, „Semiotik“).

sierten des Werkganzen, S2/E2 die vom Werk erzeugte Kommunikation zwischen fiktivem Erzähler oder Erzählerin und den Adressierten und die Ebene S1/E1 schließlich die fiktive Kommunikation der Figuren im Werk.⁵⁶ In dramatischen Texten ent falle nun die Ebene S2/E2 (Abbildung 2).

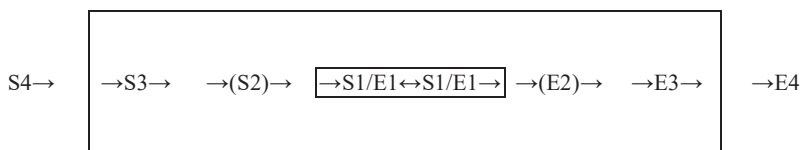


Abbildung 2: Kommunikation dramatischer Texte (vergleiche Pfister, *Drama*, 21).

In dramatischen Texten fehle die vermittelnde Instanz einer Kommunikation zwischen fiktivem Erzähler oder Erzählerin und den Lesenden dieser Ebene. Daraus leite sich das zweite notwendige Kriterium ab: die dialogische Figurenrede auf der Ebene S1/E1 bestimme den Dramentext. Gegenüber einer Einführung der Figuren, wie sie in narrativen Texten möglich sei, schaffe die Rede im dramatischen Text stets ihre Sprechsituation, an die mit erneuter Rede angeschlossen werde.⁵⁷

Aus dieser kommunikationstheoretischen Fundierung des „Redekriterium[s]“⁵⁸ leite sich die „Unvermitteltheit in der Kommunikationsstruktur“ ab, die für Hopf das zentrale Kriterium eines „dramatischen Textes“ bildet.⁵⁹ Der dramatische Text sei damit eine „Größe *sui generis*“ und so auch ein „gegenüber dem Drama eigenständiger Untersuchungsgegenstand.“⁶⁰ Die genannte Unvermitteltheit hat Utzschneider kürzlich erneut hervorgehoben:

Ein grundlegendes Merkmal dramatischer Redetexte und ein Abgrenzungskriterium gegenüber erzählenden Texten ist die Abwesenheit der literarischen Instanz eines impliziten, „allwissenden Erzählers“. [...] Mit der Erzählerinstanz fällt eine Vermittlungs- und Orientierungsinstanz aus, die „par derrière“, aus späterer Warte, und „allwissend“ den Handlungsablauf darbietet und kommentierend ordnet.⁶¹

Die Unterscheidung zwischen erzählenden und dramatischen Texten auf der Ebene der Vermittlungsinstanz (Ebene S2/E2) sei demnach auch bei einer lesenden Rezeption grundlegend. Dadurch bleibe die Analysekategorie *Opsis* berechtigt, da auch auf der rein literarischen Ebene die Figurenrede voller „Wort-

⁵⁶ Pfister, *Drama*, 20–21.

⁵⁷ Pfister, *Drama*, 23–24.

⁵⁸ Utzschneider, „Drama“, 198; Nitsche, „Texte“, 159; Asmuth, *Einführung*, 8–10.

⁵⁹ Hopf, *Liebesszenen*, 33.

⁶⁰ Hopf, *Liebesszenen*, 32.

⁶¹ Utzschneider, „Drama (AT)“, 15.

kulissen“, eben einer „provozierenden Imagination“⁶² stecke.⁶³ Die heuristische Abkoppelung von der Aufführung bleibt für Utzschneider, Nitsche und Hopf jedoch unbefriedigend, sodass sie nach möglichen Rückbindung fragen.

2.3 Präzisierung II: Historische Hintergründe

Obwohl Utzschneider für die *Opsis* in den Redestücken der Prophetenbücher argumentiert, schreibt er in seinem Beitrag *Das Drama als literarisches Genre der Schriftprophetie*, dass „es höchst unbefriedigend“ bliebe, „wenn nicht wenigstens ansatzweise erkennbar wäre, aus welchem institutionellen Hintergrund“ die *Opsis* stamme.⁶⁴ Im Gegensatz zu Vermutungen über institutionelle Aufführungen blickt Utzschneider jedoch auf die „Praxis und [...] Tradition alttestamentlicher Prophetie“. Dazu verweist er auf zwei Ansatzpunkte: „prophetische Zeichenhandlungen“ und „Visionen“ (S. 207.206–210).

In Anknüpfung an Lang⁶⁵ könne man die prophetischen Zeichenhandlungen, wie sie unter anderem in Ezechiel zu finden seien, als „Straßentheater“ verstehen (S. 207). Hier werde der „Bildgehalt“, also die *Opsis*, zum „wesentlichen Träger der Aussage“, sodass Dramen im „Miniaturoformat“ vorliegen würden (S. 207). Utzschneider geht noch einen Schritt weiter und sieht in den Zeichenhandlungen auch das Kriterium des „Rollenspiels“ erfüllt, was Asmuth als ein zentrales Kriterium des Dramas anführt (S. 207–208).⁶⁶ In Jes 8; Jer 13; 32; Ez 4; 12 und Hos 1; 3 schlüpfe der Prophet in verschiedene Rollen, die „meist nicht Teil der prophetischen Funktion“ seien (S. 207). Da in diesen Zusammenhängen die Zeichenhandlung jedoch vorwiegend erzählt beziehungsweise kommentiert werde, fragt Utzschneider nach den dramatischen Texten solcher Rollenübernahmen. Eine Möglichkeit biete dabei Mi 1,8: Hier nehme sich der Ich-Sprecher vor, eine Rolle zu spielen, die in Jes 20,1–3 erzählerisch dargestellt werde. Damit gehöre auch „die *Opsis* des dramatischen Figurenspiels zum literarischen ‚Repertoire‘“ der Prophetenbücher (S. 208).

Unter ähnlichen Gesichtspunkten sieht Utzschneider prophetische Visionen als „Quelle prophetischer *Opsis*“ (S. 208). Besonders in Texten wie Jes 6 und Ez 1–3 werde die Szenerie mit einer ganzen Reihe an Symbolen und Bildelementen ausgeschmückt. Wie bei einem Bühnenbild werde die visionäre Begegnung in ihren verschiedenen optischen Aspekten inszeniert (S. 208–209). Bei den genannten Texten handle es sich jedoch wieder um Erzählungen. Eine dramatische Textgestaltung könne hingegen in Jes 40,1–8 vorliegen. Im Anschluss an viele Kommentatoren handle es sich um eine himmlische Szene mit ver-

⁶² Nitsche, *Jesaja* 24–27, 44.

⁶³ Utzschneider, „Drama (AT)“, 13–14; Hopf, *Liebesszenen*, 38–39.50–52.

⁶⁴ Utzschneider, „Drama“, 206 (die Seitenzahlen in Klammern im Fließtext beziehen sich auf dieses Werk).

⁶⁵ Lang, *Aufstand*, 169.

⁶⁶ Asmuth, *Einführung*, 13–14.

schiedenen Sprechern. Im Gegensatz zu erzählenden Texten wie Jes 6 oder Ez 1–3 finde sich jedoch keine detaillierte Opsis, sondern eine Leerstelle, die von der Imagination der Lesenden zu füllen sei (S. 209).

Zusammenfassend könne die Opsis in den Redestücken der Prophetenbücher als ein Niederschlag des dramatischen Auftretens der Propheten verstanden werden. In lesender Rezeption behalte dies deswegen seine Berechtigung, weil sich aus der Opsis in der Figurenrede Hinweise auf Schauplätze entnehmen lassen. Dies sei für die Imagination der Lesenden sowie für die Textgliederung bedeutsam, da dadurch Schauplatzwechsel abgeleitet werden können (S. 210). Diese historische Präzisierung haben Utzschneider und Hopf in einer formalen Präzisierung weiter ausgebaut.

2.4 Präzisierung III: Performanz-Potenzial und Performanz

Auch nach Hopf bliebe „das Stehenbleiben bei der Bewertung der rein literarischen Seite eines dramatischen Textes [...] unbefriedigend“, ⁶⁷ sodass er an die Performativitätsforschung anknüpft und die Kategorie des „Performanz-Potenzials“ einführt. ⁶⁸ Er versucht damit

die denkbare Aufführbarkeit, eben das Potential für eine plurimediale und sinnhafte Performanz des dramatischen Textes zu fassen – um so zu klären, wie sehr sich der dramatische Text dem annähert, was im umfassenden Sinn ein „Drama“ ist, also unter Berücksichtigung der Seite der Performanz. ⁶⁹

Demnach sieht Hopf in dem aus dem Text zu erhebenden Potenzial zur Bühnenaufführung ein Kriterium, um zwischen epischen und dramatischen Texten zu unterscheiden. ⁷⁰ Dadurch könne auch an der für den dramatischen Text so wichtigen Kategorie der Opsis festgehalten werden, die zur Abgrenzung von anderen Texten wichtig sei, in denen ebenfalls eine kommunikationstheoretische Unvermitteltheit vorliege. ⁷¹

In breiter angelegter Weise hat kürzlich Utzschneider auf die Performativitätsforschung aufmerksam gemacht. Besonders die Ausführungen der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte, ⁷² die einen Großteil der Ergebnisse des Sonderforschungsbereichs *Kulturen des Performativen* verarbeitet, ⁷³ dienen dazu, um unter dem Begriff der „Performanz“ sowohl ursprüngliche Auffüh-

⁶⁷ Hopf, *Liebesszenen*, 35.

⁶⁸ Siehe insg. Hopf, *Liebesszenen*, 33–35.

⁶⁹ Hopf, *Liebesszenen*, 34.

⁷⁰ Vgl. Hopf, *Liebesszenen*, 365–366.

⁷¹ Hopf, *Liebesszenen*, 33; ebd. verweist u.a. auf „Gesprächsprotokolle, Manuskripte von Reden, Verbatims, Predigten, Liturgien“.

⁷² Siehe Fischer-Lichte, *Performativität*.

⁷³ Fischer-Lichte, *Performativität*, 139 (dazu Hempfer/Volbers, *Theorien*, 7–12).