Zeitschrift: Theologische Zeitschrift
Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel
Band: 29 (1973)
Heft: 3

Rubrik: Miszellen

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Miszellen

Did the Lord's Prayer Originate With John the Baptist?

In Luke's gospel the Paternoster occurs at 11: 2–4 and is introduced by the request of the disciples of Jesus: "Lord, teach us to pray as John too taught his disciples." The reference here to John the Baptist is peculiar to Luke: in Matthew's introduction to the Paternoster he is not mentioned. Given the rivalry between the disciples of Jesus and the followers of John (Matth. 11: 2f., Mark. 2: 18, John 3: 25f., 4: 1) – a rivalry which causes the evangelists to assign to John an increasingly inferior role in relation both to Jesus himself and to those who are 'in Christ'[1] – it is strange that Jesus in Luke 11: 1–4 is prompted to teach his disciples the Paternoster only because of their demand that he follow John's example.

It is obvious that, being Jews, the disciples would know *how* to pray, and in fact Jesus assumes elsewhere (e.g. Luke 6: 28, 22: 40) that they already do so. What the disciples ask for at Luke 11: 1 are not instructions how to pray but *what* to pray, as Jesus' reply makes obvious: "Whenever you pray, say..." The content of the prayer following is no mere groundplan of the sort of things, which it might be suitable to pray for. The disciples would already know that such matters as the demand for the revelation of God's kingdom, for forgiveness, and for continuing divine sustinence were suitable subjects for prayer, and in fact were already topics found in contemporary prayers. What is taught in Luke 11 is a definite set prayer, not a list of subjects for prayer, and it is a typical Hebrew prayer such as any rabbi might have taught.

But why is the name of John the Baptist associated with this set prayer? It must be that this was a prayer which John himself used. In other words, Jesus is teaching his disciples the same prayer as John taught his followers. We know that John's movement was more ascetic than Jesus', so it is therefore not surprising to find that it was John and not Jesus who set the pace in the teaching of prayers. There is nothing impossible in the suggestion that it was John the Baptist who first introduced the Paternoster. As I have said, it is a typical Jewish prayer and has nothing uniquely Christian in it. That there was an overlap between John's teaching and Jesus' is apparent elsewhere (e.g. compare Matth. 3: 7 with 12: 34 and 23: 33, Matth. 3: 10 with 7: 19 and Matth. 3: 2 with 4: 17). Jesus at one stage in his ministry obviously identified himself with the Baptist's movement, and borrowed much of his teaching from John. It is conceivable that the Paternoster was included in this borrowed material.

James Keith Elliott, Leeds

---

[1] See for example Matth. 11:11, Mark 1:7, Luke 16: 16, John 1: 19ff., 3: 30.

Jesus Christ Superstar

Bemerkungen zum Text der «Rock-Oper» von Time Rice and Andrew Webber

Jesus Christus, sein Kommen und Wirken, wird im Neuen Testament, vor allem im johanneischen Schrifttum, «Licht» genannt (Joh. 1, 1–4; 8, 12). Er ist das Licht, welches die Welt zur Schöpfung erhellt, als Schöpfung zeigt und verheißt (ebd.). Hingegen wird Jesus Christus in den neutestamentlichen Schriften nur einmal «Stern» genannt (Apk. 22, 16) und dreimal mit einem Stern verbunden (Matth. 2, 2; 2. Petr. 1, 19; Apk. 2, 28). Sterne galten der synkretistischen Religiosität der neutestamentlichen Zeit als Lenker des Schicksals[1]. Jesus Christus aber, der die Welt zur Schöpfung Gottes macht, entringt die Welt den Schicksalsmächten (Kol. 1, 13ff. 2, 15).

Der neustzeitliche christologische Titel «Superstar» zeigt schon als solcher die fatale Vermischung von Schicksalsgläubigkeit mit dem Schöpfungsglauben an. Erstere beugt sich dem Bann antihumaner, antipersonaler Mächte über die Welt, letzterer richtet sich auf Jesus Christus aus, der den Menschen Leben, Personsein, Ebenbildlichkeit mit Gott zuspricht. Freilich, die Sterne von einst sind zu «Stars» geworden, die, im Unterschied zu ihren antiken Vorgängern, Elemente des Schöpfungsglaubens – die Auffassung des Menschen als Person – für sich beanspruchen. Dieser Anspruch ist jedoch zum Personen*kult* geworden. Im Personenkult triumphieren, im Gewand der Personalität und Humanität, die Schicksalsmächte. Personenkult ist eine der raffiniertesten Ablenkungen von der Tatsache, daß die meisten – von Armut oder Überfluß regiert, die beide den menschlichen Bedürfnissen nicht entsprechen – weder Person sein können noch Person sein wollen.

Die «Jesus Christ Superstar» genannte Rockoper zeigt die Vereinnahmung – und schließlich auch Verurteilung – Jesu durch die Welt des Personenkultes. Sowohl dem von Jesus anfänglich begeisterten «Mob» als auch den besorgten und spottenden geistlichen und weltlichen Machthabern ist selbstverständlich: Jesus ist Superstar oder beansprucht, es zu sein. Die Verkehrtheit dieser Annahme macht erst die zweimal gesungene Frage des am Schluß auftauchenden Chores deutlich:

"Jesus Christ, Jesus Christ
Who are you? What have you sacrificed?
Jesus Christ Superstar
Do you think you're what they say you are?"

Die Chorfrage kommt zu spät. Denn Jesus ist schon zur Kreuzigung überliefert worden, er wurde schon von der Aura des Superstars in den Abgrund des zum Verbrecher gemachten, des geschändeten, des ohnmächtigen Menschen gestürzt. Darum klingt die Frage hohnvoll. Sie ist auch darum hohnvoll, weil sie sich an den falschen Adressaten richtet, denn sie hätte dem «Mob», den Machthabern und den Aposteln gestellt werden müssen.

Die Rockoper zeigt, mehr implizit als explizit, die Vergewaltigung und Tötung Jesu durch die Alternative: Superstar – ohnmächtiger Mensch. Diese

---

[1] W. Foerster: Theol. Wört. 1 (1933), S. 502, 6.

ist der Inbegriff des komplexen Verhältnisses zwischen Großen und Kleinen – zwischen Großen, die unter Akklamation der Kleinen groß geworden sind, und Kleinen, die sich für ihr Kleingebliebensein an den Großen rächen. Der Tadel «wankelmütiger Mob», in Tausenden von Passionspredigten erhoben, dient dazu, diese Relationen zu verdecken. Einer spezifisch soziologischen Analyse müßte sich die Passionsoper von Rice und Webber auch als Vereinnahmung der antikapitalistischen Subkulturen Nordamerikas durch die kapitalmächtige, menschenschwächende Superkultur Nordamerikas darstellen.

Jesus Christus Superstar ist mit seinem schmachvollen Ende so etwas wie die Synthese zwischen dem mächtigen Großinquisitor und dem stummen eingekerkerten Christus in Dostojewskijs berühmter Legende. (Im Rahmen einer solchen Synthese könnte übrigens auch der Kirchenfürst im Film «Agonia» des Italieners Bernardo Bertolucci verstanden werden, in dem die Menschen am Sterbenden Rache nehmen, bei denen er einmal Hoffnung erweckt hatte.) Die Synthese verfehlt aber Jesus Christus um nichts weniger als ihre beiden komplementären Glieder. Jesus Christus ist weder der Kardinal, der die Massen mit religiöser Asketen- und Wundermacht manipuliert, noch dessen stumm bleibender Gefangener noch die Summe dieser beiden, der Machthaber- und der Märtyrergestalt.

1.

Zunächst freilich deutet der Text eine Existenzweise Jesu an, die nicht von der Alternative Superstar – ohnmächtiger Mensch geprägt ist. Das erste Wort, das Tim Rice Jesus sprechen läßt, wendet sich gegen das Vergessen der Gegenwart durch das Erkümmern und Planen der Zukunft: «Save tomorrow for tomorrow!» In diesem Ruf erklingt etwas vom befreienden Logion der Bergpredigt (Matth. 6, 33f.). Weil Jesus kein Superstar ist, weil er sich nicht um die zukünftige Bahn seines Gestirnes zu kümmern braucht, kann er als *Mensch der Gegenwart*, als gegenwärtiger Mensch leben. Weil er Freude schenkt und Freude erfährt – sie wird durch Jesu Beziehung zu Maria Magdalena angetönt – ist dieser Ruf nicht als Aufschrei der Not zu verstehen, die einen Bedrängten vor lauter Qual des Heute nicht auch noch die mögliche Qual des Morgen erwägen läßt (s. u.). Jesus, der Mensch der Gegenwart, ergibt jedoch keineswegs ein Leitbild geruhsamer, gesicherter Existenz, an das sich die (Mehrheit der) «Apostel» am Ende des letzten Mahles klammern möchten: "Don't disturb me now!... Then when we retire we can write the gospels." Weder von den geruhsamen, schon im Vorgenuß ihrer Pensionierung stehenden «Aposteln» läßt sich Jesus bestimmen noch von Simon dem «Zeloten», dem Bannerträger eines Heroen mit nationalistisch-antirömischem Gepräge. Der Weg Jesu Christi mündet nicht in die Straßen, die vom Streben nach bürgerlicher Gesichertheit und vom Streben nach einem Nationalstar gebaut werden.

Hell leuchtet Jesu Menschlichkeit in der Begegnung mit Maria Magdalena. Jesus freut sich an der Hand, die seine Stirn kühlt. Maria ihrerseits beschließt die später ausgedrückte Verwunderung über ihre Liebe zu Jesus mit den

Worten: "I want him so, I love him so." Innige erotische Liebe zu Jesus strömen auch die klassischen Passionswerke J. S. Bachs und die Passionslieder seiner Zeit aus. Von der weniger sublimen Liebe, die hier Jesus und eine ihm gleichzeitig gewesene Frau kennzeichnen soll, wird pietätsvolle Scheu wohl noch bald einmal verletzt sein. Bevor aber die Rede von romanhafter und opernhafter Entstellung des Wirkens Jesu ergeht, möge man prüfen, ob man heimlich nicht lieblosem Puritanismus verbündet sei. Als dessen Sprecher figuriert am Anfang Judas, der Jesus hämisch vorhalten muß: "It seems to me a strange thing, mystifying that a man like you can waste his time on women of her kind...» In der Fortsetzung wird der Einwand noch deutlicher zu einer «puritanischen Pornographie».[2]

Die Menschlichkeit Jesu kommt auch in der Gestaltung der Gethsemaneszene zum Ausdruck: "I'm not as sure as when we started. Then I was inspired, now I am sad and tired!" Man mag Jesu Berufung und Sendungsbewußtsein durch eine solche Festellung bedroht oder sogar dem romantisch-juvenilen Bereich preisgegeben sehen, der durch anfängliche Begeisterung und nachfolgende Enttäuschung gekennzeichnet ist. Dennoch läuft sie einer eminent christologischen Aussage parallel, der Aussage vom erschöpften, angefochtenen Menschen Jesus.

Erregt singt Jesus beim letzten Mahl: "My name will mean nothing, ten minutes after I am dead." Dieser Satz ist Ausdruck menschlicher Todesangst, die von der christlichen Tradition allzu lange verdrängt oder doch allzu rasch überwunden wurde. Der Vorwurf kann Jesus nicht treffen, er mache sein Sterben zur Supersensation: "Did you know your messy death would be a record-breaker?" Der Vorwurf mag und muß allerdings die heutige Kulturindustrie treffen, die es versteht, Jesus und sein Ende für sich zu vereinnahmen.

2.

Die Stärke der Passionsoper besteht in der Darstellung, wie die gesellschaftlich-geschichtliche Situation dem vollmächtigen *Wirken* der Menschlichkeit *Jesu* entgegentritt und es, zumal mit der oben erwähnten Alternative, *erledigt*. Der in der Oper auftretende Jesus ist ein erfolgreicher Mensch – was keineswegs mit der Rolle eines Stars zusammenfällt. Die Menge ruft ihm das davidisch-messianische «Hosanna!» zu. Die Oper entspricht darin synoptischen Perikopen, die vom Staunen der Menge, der ochloi, und von messianischen Erwartungen gequälter Kranker berichten (vgl. Matth. 9, 27. 33). Aber das messianische «Hosanna!» pervertiert in der Szene vom «Jerusalemer Sonntag» zum Schrei «Hey Superstar!». Die Fans pervertieren den Erfolg von Jesu Güte (darüber Apg. 10,38) zu den Taten eines «Mirakelmannes» und «Narrenhelden». Diese Perversion reflektiert die Jesus von der herr-

---

[2] Zu diesem Ausdruck Kate Millett, Sexus und Herrschaft (deutsche Ausgabe 1971), S. 336.

schenden Priester- und Fürstenklasse angetane Entstellung[3]. Indessen ist der Titel «Superstar» hier und dort nicht identisch. Im Munde der fans ist er Ausdruck eines zum Passivismus erstarrten Messianismus, im Munde der Hannas und Herodes eine Diffamierung. Die Machthaber wollen Jesus zugleich lächerlich machen und verschleiern, wie sehr sie ihn, um der Erschütterung ihrer Stellung willen, fürchten. Die Ratsversammlung vom «Jerusalemersonntag», die im ersten Teil weitgehend Joh. 11, 47–50 folgt, macht diese Motive für die Betitelung Jesu deutlich. In der Dramatik der ganzen Oper schlägt jedoch die Bedeutung dieser Szene nicht recht durch. – Der Aktivismus der Mächtigen kann vom Passivismus der starbegeisterten fans nicht in Frage gestellt werden. Jesus, der gerade nicht die den Passivismus der vielen bestätigende Rolle spielen wollte, wird zum Märtyrer. Ohne Wirksamkeit bleiben die auf ihre Pensionierung bedachten «Apostel». Die fans und die «Apostel» überlassen Jesus dem von den Mächtigen heraufgeführten Schicksal. Faszinierend ist die Verschmelzung der Gründe, die damals zur Kreuzigung Jesu führten, mit den Potenzen, welche heute die Welt als Schöpfung Gottes verleugnen: Machtwille der Privilegierten, Passivismus der Ohnmächtigen.

3.

Die Schwäche der Rockoper jedoch liegt darin, daß sie Jesus das finstere, durch jene Alternative angezeigte *Schicksal ergeben*, ja fatalistisch auf sich nehmen läßt. Zwar machen Text und Musik Jesus gelegentlich zum Aufbegehrenden – Judas gegenüber sogar zum vehement Aufbegehrenden. Im ganzen trifft dennoch das in einer seltsamen Mischung von Anerkennung und Hohn ausgesprochene Wort des Kaiphas auf Jesus zu: "One thing I'll say for him – Jesus is cool." Selbst das gegen die Tempelhändler geschleuderte "Get out!" endet mit einer ruhigen, auch von der Musik als solche unterstrichenen Betrachtung: "My time is almost through." Schon Jesu intensive Gegenwartsnähe, die zunächst als Modus seiner Menschlichkeit reflektiert wurde (s. o.), ist von Schicksalsergebung überschattet. Die anfänglich noch unternehmungslustigen, noch nicht an die Pensionierung denkenden «Apostel» weist Jesu Frage zurecht: "Why are you obsessed with fighting times and fates you can't defy?" Vom amerikanischen Management zugleich fasziniert und gequält, schieben die Autoren Jesus in eine Kontrastrolle, nämlich in diejenige der Ergebung gegenüber den gegenwärtigen Schicksalsmächten. Diese wäre aber sehr wohl von der oben besprochenen Gegenwärtigkeit zu unterscheiden – die Oper unterläßt solche Unterscheidung. Gegenüber dem die Rolle der Ergebung spielenden Jesus ist sogar die im Geiste des Zukunftsmanagements ausgesprochene Mahnung nicht einfach unwahr: «Du hättest besser planen sollen, und du wärst jetzt besser dran!» Schauerliche Paradoxie, daß Judas die Wahrheit des Zukunftsmanagement gegenüber der Schicksals-

[3] Vgl. die von der Ratsversammlung verwendeten Bezeichnungen für Jesus. In der Szene vom Karfreitag richtet Herodes grinsend das Ansinnen an Jesus, über seinen swimming pool zu spazieren.

ergebung aussprechen kann. Schon in der Ouvertüre, schon in der Klage des Judas klingt diese Paradoxie an: «Nazareth, your famous son should have stayed a great unknown... He'd have caused nobody harm – no-one alarm." Im Verlauf der Oper scheint es immer unvermeidlicher, daß Jesu Nein zu dem auf Stars ausgerichteten Zukunftsmanagement die Ergebung ins Schicksal impliziert. Tertium non datur.

Die Rolle des Judas Ischarioth kann nicht bloß unter dem Leitbegriff «Management der Zukunft» verstanden werden. Zunächst formuliert er ein Stück urjüdischer Ablehnung der Christologie des späteren Christentums: "And all the good you've done will soon get swept away. You've begun to matter more than the things you say." Diesen Einwand, wie während Jahrhunderten geschehen, als «jüdische Verstockung» abzutun, würde den von Judas ausgesprochenen Verdacht eines christlichen Personenkultes gerade bestätigen. Im Zusammenhang mit dem erwähnten Tadel tritt Judas als nationaler und sozialer Revolutionär auf: «Höre Jesus, kümmerst du dich überhaupt um dein Volk? Hast du vergessen, wie unterdrückt und erniedrigt wir als besetztes Land sind?» – Am Schluß der Oper ergeht er sich in wüsten und verzweifelten Invektiven gegen den zum Kreuzestod verurteilten Jesus. Unklar bleibt, ob diese Schmähung in einem Zusammenhang steht mit enttäuschter revolutionärer Hoffnung oder dem Neid entstammt über den Erfolg der Jesu Tod zur Sensation machenden Kulturindustrie (s. o.). Die schillernde Rolle, die Judas spielen muß, weist auf unbewältigte Probleme des Christentums: auf Antisemitismus und auf anti-messianische, anti-revolutinäre Ergebungsfrömmigkeit.

Den Gipfel der Ergebungsfrömmigkeit erreicht Jesus mit der die Sonntagsszene beschließenden Einsicht: "To conquer death you only have to die, you only have to die!" Solche Schickung in den Tod unterscheidet sich radikal von dem von allen drei Synoptikern betonten angstvollen Todeskampf Jesu in Gethsemane, von seiner Sehnsucht nach dem Reiche Gottes und dessen Mahlgemeinschaft (Luk. 22, 16), die einzig das Todesleiden zu überwinden vermögen. Der Wechsel von der brennenden Naherwartung des synoptischen Jesus zur Schicksalsfrömmigkeit könnte durch die sog. «Parusieverzögerung» *verstanden* werden; *gerechtfertigt* werden sollte er auch in dieser Perspektive nicht. So sehr das Eschaton des Lachens, das Jesus den Trauernden verheissen hat, noch uneingelöst ist – mit dem factum brutum des Sterbens und dessen die Brutalität noch steigernder Hinnahme sollte es nicht verwechselt werden. – Wo die Religiosität zur Ergebung wird gegenüber dem Tod – genauer: gegenüber Mord, da wird sie auch zur Ergebung gegenüber dem sozialen Unrecht. Gewichtiger als die entsprechenden Verse der Synoptiker (Matth. 26, 11; Mark. 14, 7)[4] ist in der Oper Jesu Wort: "There will be

[4] Luk. läßt die Perikope von der «Salbung zu Bethanien» aus; an ihrer Stelle begegnet die «Salbung durch die Sünderin» (Luk. 7, 36ff.). Daß der Text des Luk. keine Parallele zu Mark. 14, 7 aufweist – einem Logion, das oft zur Unvermeidlicherklärung der Armut mißbraucht wurde – entspricht der Tendenz des Luk., Jesu Solidarisierung mit den Armen besonders hervorzuheben.

poor always, pathetically struggling." Dieser Satz ist bei Tim Rice nicht mehr ein Nebensatz, mit dem Jesus das gegen die Liebestat einer Frau gerichtete Murren «etlicher» abweist (in Matth. 26, 8 murren «die Jünger»). Vielmehr ist er ein Hauptsatz, der die messianische Hoffnung der Armen preisgibt. Er disqualifiziert die Armen, mitleidsvoll, aber gegen die Verheißung des evangelischen Jesus gerichtet als "pathetically struggling".

Im Garten Gethsemane stellt der Jesus der Rockoper die Schicksals- und Ergebungsfrömmigkeit für einige Augenblicke in Frage. Er schleudert der düsteren Irrationalität und Numinosität des Schicksals, das er freilich immer noch "my God" nennt, den Satz entgegen: «Mein Gott, es muß mir klar sein, es muß mir klar sein, warum ich sterben soll!» In diesem Ringen entschwindet ihm freilich Gott als erhabenes, überirdisches Schicksal, das Todesergebung erheischt und dafür Todesüberwindung schenkt (s. o.); dafür erscheint er ihm als molochhafter Popanz, der vor Blut- und Menschenopfer nicht zurückschreckt[5]. Jesus gibt zu verstehen, daß er die Einwilligung in die Kreuzigung zurückziehen könnte. Aber noch indem er diese Möglichkeit drohend ausspricht, ergibt er sich wiederum dem Schicksal:

I will drink your cup of poison, nail me to your cross an break me
Bleed me beat me kill me take me now – before I change my mind!

Jesu Protest war ein Schrei der Verzweiflung, der ausbricht und damit schon erschöpft in sich zusammenbricht. Sechs aus allen Evangelien zusammengestellte Worte Jesu am Kreuz und die johanneischen Verse über die Grablegung des Leichnams Jesu beenden die Passionsoper. Während jene von dämonischem Hohngelächter kontrastiert werden, sind letztere von Frieden ausströmender Musik getragen. Die blutige Kreuzigung löst sich in friedlicher Harmonie auf.

Gott oder das Schicksal trägt für Tim Rice sowohl die schönen Züge der Maria Magdalena, die Jesus Gegenwärtigkeit, Ruhe und Liebe schenkt, als auch die Züge der die Menschlichkeit tötenden Moloche und Machthaber. Beide Züge fließen ineinander; Maria Magdalena und Moloch werden unter dem Bann der Schicksalsfrömmigkeit miteinander versöhnt. Das, was anders ist als friedlicher Nachklang zur Kreuzigung, erübrigt sich: das Vorwort zum neuen, nicht mehr dem Moloch verhafteten Äon. Der «Friede» des im Grabe liegenden Jesus läßt die Erschütterung von Ostern nicht zu.

Es genügt nicht, Jesu Tod unter den abstrakten Begriff «Gehorsam» zu stellen und mit ihm zu rechtfertigen. Vielmehr hat jede Zeit das Recht und die Pflicht, nach den geschichtlichen Gründen für die Ermordung Jesu zu suchen. Dieses Suchen hat allerdings den schweren Kampf gegen den Mythos der Dialektik des Umschlages zu bestehen, wonach aus tiefstem Unheil höchstes Heil entspringen müsse. Tim Rice's und Andrew Webber's Passionsoper spürt diesen Gründen ein Stück weit nach, wobei sie, völlig legitim, zugleich auch ein Bild der heutigen amerikanischen Gesellschaften und Kir-

---

[5] Für einige Augenblicke ist Tim Rice's Gethsemaneszene offen für Martin Bubers Protest gegen Jesu Einwilligung in seinen Kreuzestod; U. Hedinger, Bubers Kritik an Jesus: Theol. Zeitschr. 25 (1969), S. 49–51.

chen entwirft. Sie ist daran, die molochhaften Mächte zu entdecken, welche die Menschen in Stars und Machthaber einerseits, in fans und nach Sicherung begehrenden Machtlosen andererseits trennt. Zugleich verdeckt sie diese Entdeckung. Darum, weil sie Gott nicht vom Schicksal trennt, auf dessen Thronwagen Moloch einherrast, Jesu Botschaft und Person nicht von der Ergebung in das Schicksal.

Ulrich Hedinger, Obersteinmaur, Kt. Zürich

Rezensionen

ANTHONY PHILLIPS, *Ancient Israel's Criminal Law. A New Approach to the Decalogue*. Oxford, Blackwell, 1970. X + 218 S. Sh. 60.–.

Phillips stellt sich in diesem Buch die Aufgabe, den Sinn des Dekalogs abweichend von den geläufigen Fragestellungen herauszuarbeiten. Er will zeigen, daß Israel den Dekalog als sein am Sinai gegebenes Strafrecht (criminal law) verstanden hat, das als Bundessatzung Grund seiner Entstehung wie seiner Existenz als Volk war. Bruch dieses Gesetzes war Bundesbruch bzw. stellte den Bund in Frage, mußte also unter Todesstrafe gestellt werden. Davon zu trennen sind die Bestimmungen des Zivilrechtes, die Fälle von Unrecht zum Gegenstand haben, die auf profanem Prozeßweg zwischen den Parteien geregelt werden konnten. Diese Anschauung schließt ein, daß die Satzungen des Dekalogs nicht Niederschlag einer zufälligen Auswahl oder Erbe aus nomadischer Vergangenheit sein konnten (S. 152), sondern mit der Konstituierung des Bundes in Kadesch nahe beim Sinai zusammenfielen. Die Bundesbestimmungen, also der Dekalog, machten aus bis dahin selbständigen Sippen eine neue Gemeinschaft (S. 8).

Schon dieser Versuch einer kurzen Skizze läßt den Zusammenhang mit der Diskussion über Bund und Bundessatzung erkennen, wie sie etwa durch die Arbeiten von Mendenhall oder Baltzer unter dem Vorzeichen hethitischer Suzeränitätsverträge angeregt ist.

Die Darstellung gliedert sich in drei Abschnitte. Der erste hat den Hintergrund des Dekalogs zum Gegenstand: Bund, Rechtsfähigkeit (legal status), Rechtspflege, Verantwortlichkeit. Der zweite, der naturgemäß den größten Raum einnimmt (S. 37–152), entfaltet unter Einbeziehung einschlägiger Bestimmungen des Bundesbuches, des Deuteronomiums, des Heiligkeitsgesetzes den Inhalt der Gebote des Dekalogs. Der dritte verfolgt die einzelnen Phasen der geschichtlichen Entwicklung: vom Sinai bis nach Silo; Bundesbuch, das die Gesetzgebung der Davidischen Staatsschöpfung war; Davidsbund; Hiskias Reform: deuteronomische Reform; priesterliche Gesetzgebung. Der Weg führt von einer in der Hand der Ältesten liegenden, also wesentlich demokratischen Rechtspflege, zu einer staatlich institutionalisierten, schließlich priesterlichen Rechtspraxis. In der Linie der Ablösung einer demokratisch-örtlichen (Älteste) durch eine staatlich beamtete Gerichtsbarkeit sieht