

Die Passion Christi und ihr Publikum

Ein Film, vier Evangelien und das Schauspiel eines Sterbenden*

von Knut Backhaus

Die Evangelien „inszenieren“ die Passion als Drama, das sich auf die Lebenswelt der Adressaten hin öffnet. Die Bühne ist bestimmt von der Interaktion zwischen dem Ge-
kreuzigten und seinen Betrachtern. Da sie von grausamen Details frei bleibt, wirkt sie
um so einladender für die konkrete Heilswahrnehmung der Leser. Auf je eigene Weise
verorten die vier Erzähler die Kreuzigung zwischen Jesu Bios und Auferstehung und
führen so seine innere Bedeutung vor Augen. In diesen sinnstiftenden Erfahrungspro-
zess der Erlösungsteilhabe wird der Leser einbezogen. Die bewegte Wirkungsges-
chichte der Passion dokumentiert, dass die Rezipienten solche „Antwortstruktur“ der
Texte tatsächlich entdeckt haben.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.
Es glänzte,
Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.

Paul Celan, Tenebrae¹

Den *Anstoß* zu meinem Thema gab Mel Gibsons Passionsfilm², der vom Iran bis Isma-
ning Abermillionen mit neuen Rekorden ins Kino zieht, weltweit sehr kontrovers disku-
tiert wird, Bischöfe zu erschütterter Zustimmung oder hirtenhafter Warnung bewegt, im
Alltag, auch einer theologischen Fakultät, Leidenschaft weckt. So oder so: Das Publikum
schaut gebannt auf das Kreuz. Meine Absicht ist es, die Kamera umzuschwenken: vom
Kreuz auf das Publikum zu schauen. Präziser lautet meine *Leitfrage*: Welche Art von Pu-
blikum zeichnen die neutestamentlichen Passionsberichte, mit welchem Wirkinteresse?
Es geht mir also um das, was in der Exegese als das erzählpragmatische Konzept des im-
pliziten Lesers beschrieben wird³. Mein *Ziel* ist es, zu konkretisieren, was den Alltag ex-

* Antrittsvorlesung an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München, gehalten am 10.05.2004. Der von Mündlichkeit geprägte Redestil wurde weitgehend beibehalten.

¹ Sprachgitter. Text (Werke. Historisch-kritische Ausgabe I. Abt., 5. Bd., I. Teil), Frankfurt a.M. 2002, 27f.

² The Passion of the Christ, Italien/USA 2003; Regie: Mel Gibson; dt. Die Passion Christi (Verleih: Constan-
tin), seit 18.03.2004. Zur theologischen Diskussion über den Film vgl. etwa die recht unterschiedlichen Beiträge
von R. Zwick, Die bittersten Leiden. Mel Gibsons „Die Passion Christi“, in: HerKorr 58 (4/2004) 172-177. und
A. Stimpfle, Und Mel Gibson hat doch Recht. Beobachtungen zur „Passion Christi“ aus bibelwissenschaftlicher
Perspektive, in: rhs 47 (3/2004) 157-166, sowie jetzt auch den Sammelband R. Zwick; Th. Lenten (Hg.), Die
Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte, Münster
2004.

³ Zu der hier vorausgesetzten Lektüretheorie vgl. hinführend J. Frey, Der implizite Leser und die biblischer
Texte, in: ThBeitr 23 (1992) 266-290; U.H.J. Körtner, Der inspirierte Leser. Zentrale Aspekte biblischer Her-
meneutik. Göttingen 1994; Th. Nifßmüller, Rezeptionsästhetik und Bibellese. Wolfgang Iser's Lese-Theorie als
Paradigma für die Rezeption biblischer Texte. Regensburg 1995 (Lit.); zur hermeneutischen Selbstvergewisse-
rung K. Backhaus, „Die göttlichen Worte wachsen mit dem Leser“. Exegese und Rezeptionsästhetik, in: E

agetischen Lehrens bestimmt und beflügelt: der Versuch, selbst „Publikum“ zu werden, wie es der biblischen Literatur von innen entspricht. Die biblische Passion bildet die Basis; der Vergleich mit der filmischen dient der heuristischen Verortung heutiger Wahrnehmungsmuster.

1. Das Schauspiel

Jesus von Nazaret starb einen einsamen Tod. Von einem geneigten Publikum in seiner Nähe berichten die ältesten Quellen nichts. Der, der ihm, genötigt, am nächsten kam, war Simon von Kyrene. Die früheste Überlieferung kennt noch dessen Söhne Alexander und Rufus (vgl. Mk 15,21). Das spricht dafür, dass seine Familie, wohl auch er selbst zur Urgemeinde stießen⁴. Wenn wir sonst nichts über die letzten Stunden Jesu wüssten, wir wüssten viel: Die Passion Christi hatte transformierende Kraft: ein Schauspiel, das den Zuschauer nicht nur bewegte, sondern veränderte.

Es mag pietätlos wirken, vom Kreuz als „Schauspiel“ zu sprechen. Und doch hat dies sein doppeltes Recht: ein historisches und ein – darauf kommt es mir an – biblisches.

Das historische Recht liegt auf der Hand: Die Römer arrangierten eine Kreuzigung tatsächlich als Spektakel⁵. Jesus war keine Ausnahme: die Travestie – bei ihm: Dornenkranz und Purpurumhang –, der prominente Schauplatz, eine Tafel mit der *causa poenae*, wie sie in den Evangelien den Sterbenden ironisch präsentiert (nach Joh gar mehrsprachig mit „Untertiteln“)⁶. Es war den Römern wichtig, dass die Öffentlichkeit etwas zu schauen, zu hören bekam, diente doch gerade diese Kapitalstrafe dem, was die Machthaber unter „öffentlicher Ordnung“ verstanden. Kurzum: Das Schauspiel diente zur Abschreckung des Publikums. Nur dort, wo der Zuschauer sicher sein darf, dass die Grenze zwischen Lein-

Garhammer: H.-G. Schöttler (Hg.), *Predigt als offenes Kunstwerk. Homiletik und Rezeptionsästhetik*, München 1998, 149-167.

⁴ So J. Gnilka, *Das Evangelium nach Markus II (EKK 2/2)*, Zürich – Neukirchen-Vluyn (1979) ⁵1999, 315; vgl. auch R.E. Brown, *The Death of the Messiah. From Gethsemane to the Grave. A Commentary on the Passion Narratives in the Four Gospels*, 2 Bde., New York 1994, II, 913-917. Es lässt sich nicht wahrscheinlich machen (und ebenso wenig zwingend ausschließen), dass der Röm 16,13 begrüßte Rufus mit dem in der markinischen Passionserzählung genannten Namensträger gleichzusetzen ist. 1941 wurde im Kidrontal das Ossuar eines „Alexander, Sohn des Simon“ gefunden (E.L. Sukenik, N. Avigad); die Aufschrift mag sich auf die Herkunft aus Kyrene beziehen, zumal die anderen Ossuaria in der Beisetzungstätte ebenfalls auf diese Herkunft weisen; vgl. N. Avigad, *A Depository of Inscribed Ossuaries in the Kidron Valley*, in: IEJ 12 (1962) 1-12.

⁵ Zum historischen Hintergrund vgl. detailliert M. Hengel, *Mors turpissima crucis. Die Kreuzigung in der antiken Welt und die „Torheit“ des „Wortes vom Kreuz“*, in: J. Friedrich; W. Pöhlmann; P. Stuhlmacher (Hg.), *Rechtfertigung*, FS E. Käsemann, Tübingen – Göttingen 1976, 125-184; erweitert in *Ders.*, *La crucifixion dans l'antiquité et la folie du message de la croix (LeDiv 105)*, Paris 1981; H.-W. Kuhn, *Jesus als Gekreuzigter in der frühchristlichen Verkündigung bis zur Mitte des 2. Jahrhunderts*, in: ZThK 72 (1975) 1-46; *Ders.*, *Die Kreuzesstrafe während der frühen Kaiserzeit. Ihre Wirklichkeit und Wertung in der Umwelt des Urchristentums*, in: ANRW II.25.1 (1982) 648-793. Eine sehr anschauliche und (trotz des Untertitels) historisch zuverlässige Darstellung der Passion gibt W. Bösen, *Der letzte Tag des Jesus von Nazaret. Was wirklich geschah*, Freiburg i.Br. (1994) ³1995.

⁶ Von einer vergleichbaren Tafel ist im Vorfeld einer Kreuzigung nur in Dio Cass. 54,3,7, sonst öfters in Verbindung mit anderen Hinrichtungsarten die Rede, z.B. Sueton, *Cal.* 32,2; *Dom.* 10,1; vgl. näher H.-W. Kuhn, *Kreuzesstrafe (Anm. 5)*, 734f.

wand und Lebenswelt undurchlässig ist, kann das Abschreckende mit einem Mal anziehend wirken.

Auch den Evangelien ist es wichtig, dass die Adressaten etwas zu schauen, zu hören bekommen. Nirgends ist das Wortfeld „sehen“ so dicht repräsentiert wie in den Passionsberichten. Das Nomen „Schauspiel“ fällt ausdrücklich bei Lukas.

Unmittelbar zur Kreuzigung nimmt das Volk Aufstellung, um zuzuschauen: Καὶ εἰστήκει ὁ λαὸς θεωρῶν (Lk 23,35a: finales Partizip). Unmittelbar nach Jesu Tod reagieren die Zuschauer: καὶ πάντες οἱ συμπαραγερόμενοι ὄχλοι ἐπὶ τὴν θεωρίαν ταύτην (Vulgata: ad spectaculum istud), θεωρήσαντες τὰ γενόμενα, τύπτοντες τὰ στήθη ὑπέστρεφον (Lk 23,48)⁷.

Die θεωρία hat ihren Lebenssitz in der – freilich kultisch konnotierten – Aufführung öffentlicher Spiele (hap.leg. NT; vgl. 3Makk 5,24; ferner mit Bezug auf die christliche Leidensnachfolge 1Kor 4,9: θέατρον; Hebr 10,33: θεατριζόμενοι). Das Brustschlagen tritt hier an die Stelle des Applauses, zeugt von der Verwandlung des Publikums. Hier wird nicht einer vom Messias zum Angeklagten und dann zum blutigen Opferbündel. Hier ist einer „König Israels“ und bleibt es bis zum Schluss: Nicht die Kreuzigung, das Zuschauen verwandelt.

Deshalb müssen *alle* zuschauen – bei Lukas jedenfalls! Umgeben von Scharen geht Jesus seinen letzten Gang (Lk 23,27), und wie in einem Finale sind im Schlussvers alle zusammen, die ihn bei Mk und Mt im Stich gelassen hatten (vgl. Mk 14,50 par. Mt 26,56): Εἰσθήκεισαν δὲ πάντες οἱ γνωστοὶ αὐτῷ ἀπὸ μακρόθεν καὶ γυναῖκες αἱ συνακολουθοῦσαι αὐτῷ ἀπὸ τῆς Γαλιλαίας ὁρῶσαι ταῦτα (Lk 23,49: erneut finales Partizip)⁸.

Der Zweck der Passion ist es bis in die Grammatik hinein, wahrgenommen zu werden. Denn sie ist *Disclosure*: narrative Offenlegung von Christologie. Der Bekanntenkreis Jesu ist deshalb umfassend, und er greift, die Grenzen der erzählten Welt sprengend, auf jene „Bekanntes Jesu“ über, die lesend und hörend an seiner Passion teilhaben. So gewinnen wir eine erste Einsicht: *Die Passion ist Schauspiel, denn sie bedarf des Publikums. Nicht minder steht dieses stellvertretend dort, als Jesus stellvertretend dort stirbt. Die Zuschauer sind Platzhalter für jene Gemeinde, die „das Geschehene“ liest und aus ihm lebt. So führen die Passionsberichte in eine biblisch durchschauende Wahrnehmungskultur, und das rechte Lesen ist deren gleichberechtigte Form. Die Platzhalter markieren: Die Passion Jesu fordert Partizipation.*

Im Bekanntenkreis Jesu bei Lukas muss auch einer stehen, der in den Seitenreferenten weinend draußen bleibt. Hier bietet der dritte Evangelist, nur er, die Kostbarkeit eines – buchstäblich – Augen-Blicks. Zwei Szenen laufen im Prozess Jesu nebeneinander: Jesus wird im Haus des Hohepriesters misshandelt; Petrus im Hof leugnet, ihn zu kennen. Und dann, surrealistisch fast, werden die Mauern des Hauses durchsichtig, überschneiden sich beide nächtlichen Orte in einem einzigen Blick: „Und auf der Stelle, noch als er redete,

⁷ „Und all die Haufen, die zusammengekommen waren zu diesem Schauspiel, als sie zugeschaut hatten, was geschehen war, kehrten, die Brust schlagend, heim.“

⁸ „Es hatten sich aber aufgestellt alle seine Bekannten von ferne und Frauen, die begleitend ihm nachfolgten von Galiläa her, um dies zu sehen.“

krächte ein Hahn. Da wandte der Kyrios sich um und blickte Petrus an ...“ (Lk 22,60f.). Was für ein Schauspiel: Aus dem Beobachter wird der Beobachtete. Programmatisch beleuchtet Petrus am Eingang der lukanischen Leidensgeschichte: Nicht wir verfolgen die Passion, die Passion verfolgt uns. So soll es dem Publikum gehen, wie Rilke es angesichts des „archaischen Torsos Apolls“ beschreibt: „da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern“⁹.

Unsere Einsichten seien visualisiert mit einem frühbyzantinischen Mosaik aus Sant' Appolinare Nuovo in Ravenna (Abb. 1)¹⁰. Es zeigt die Disclosure des königlichen Herrn; das Publikum hat nur Augen für ihn. Er bestimmt die Prozession und den Prozess der Verwandlung. Und aus Simon, dem Passanten, wird der Diener, der seinem Souverän das Kreuz trägt¹¹.

Abb. 1: Mosaik S. Appolinare Nuovo, Weg zur Kreuzigung

⁹ R.M. Rilke, Werke I. Hg. von M. Engel u.a., Darmstadt (1996) 2001, 513.

¹⁰ Frühbyzantinisches Mosaik (520-526 n.Chr.): oberer Fries in der Kirche S. Appolinare Nuovo; entnommen: G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst II, Gütersloh 1968, Abb. 281 (S. 420); zur Entwicklung des Bildprogramms vom Kreuztragen vgl. ebd., 88-93; vgl. auch U. Luz, Das Evangelium nach Matthäus IV (EKK 1/4), Düsseldorf – Neukirchen-Vluyn 2002, 312f.

¹¹ Diese Tendenz ist schon im markinischen Passionsbericht angelegt, wenn das „Kreuztragen“ des Simon in der urchristlichen Nachfolgerterminologie formuliert wird (vgl. Mk 8,34 mit Mk 15,21); vgl. J. Gnilka, Mk II, 315.

2. Die Bühne

Dieses Kreuz – auf dem Mosaik scheinbar locker und „mit links“ getragen – wirkt keineswegs wie ein Folterinstrument, sondern eher wie ein liturgisches Symbol. Es mag überraschen, doch ist dieses Bild den Evangelien näher als der Film, der die Zuschauer auf eine irreführende Spur setzt – soll man sagen: Blutspur? Es sind viele Motive auf der biblischen Passionsbühne wahrzunehmen, die a priori nicht erwartbar sind: Hohepriester, die um das Kreuz flanieren, ihr Opfer schmähen, doch unbewusst seine Wahrheit enthüllen, mächtige Psalmworte, ein Triumphruf, ein Tempelvorhang, der mitten entzweireißt, eine Sonne, die sich in Schwarz hüllt, eine Erde, die bebt, Felsen, die sich spalten, entschlafene Heilige, die aus ihren Gräbern nach Jerusalem gehen. Im Licht göttlicher Selbstoffenbarung sinkt manches in den Schatten, auf das die Scheinwerfer bei Mel Gibson gnadenlos gerichtet sind. Denn es sind viele Motive auf der biblischen Passionsbühne *nicht* wahrzunehmen, mögen sie auch a priori erwartbar sein: Stürze unter dem Kreuz, Todesqualen, Schmerzensstöhnen, Hämmer, Nägel, Krähen, die sich strafend an Sterbenden gütlich tun – und Blut. Vielleicht ist es das, was vom Film in Erinnerung bleibt: Blut, mehr als die sechs Liter des üblichen Volumens. In der Leidensgeschichte kommt das Wortfeld αἷμα in konkret-realem Sinn nicht vor¹². Bereits Musculus ist irritiert: „Es ist zum Verwundern, aus welchem Grund kein einziger Evangelist erwähnt, auf welche Weise Jesus gekreuzigt worden ist ...“¹³.

Eine Ausnahme, scheinbar, bietet das Vierte Evangelium: „Einer der Soldaten stieß mit einer Lanze in seine Seite, und sogleich kam Blut und Wasser heraus. Und der es gesehen hat, hat es bezeugt, und wahrhaftig ist sein Zeugnis, und jener weiß, dass er Wahres sagt, damit auch ihr glaubt“ (Joh 19,34f.). Hier wendet sich der Erzähler – wie ein Mitspieler im Brechtschen Drama – von der Bühne herab unmittelbar an das Lesepublikum. In der erzählten Welt steht der Geliebte Jünger neben dem Soldaten, der den Tod Jesu konstatiert, und sieht, wie dem Gekreuzigten mit Blut und Wasser symbolisch Taufe und Eucharistie entströmen¹⁴. Als Traditionsgarant individuell, wirkt der Geliebte Jünger im Lektüreprozess als Urtyp desjenigen, der aus der Christus-Nähe lebt. Er stellt insofern eine binnentextliche Möglichkeit für jeden Leser dar, ist gleichsam ein „Mantel“, den der Erzähler jedem hinhält, der seine eigene Rolle in der Christus-Geschichte sucht¹⁵. Anders

¹² In Mk 14,24 parr.; Mt 27,4.6.8.24f. handelt es sich um (real-)symbolischen und metonymischen Sprachgebrauch.

¹³ *Wolfgang Musculus* (1497-1563). In *Evangelistam Matthaicum commentarii* ..., Basel 1561, 594 (zit. nach *U. Luz*, Mt IV, 311).

¹⁴ Auf der ersten Ebene geht es um die Realität des Todes Jesu, auf der zweiten um dessen Rang als Heilsereignis; dass auf der dritten Ebene dies symbolsprachlich auf die beiden „Grundsakramente“ appliziert wird, legt sich schon in der johanneischen Erzähldynamik selbst nahe. Zu dieser Interpretation vgl. *R. Bultmann*, *Das Evangelium des Johannes* (KEK 2), Göttingen (10/1941) ²⁰1978, 525f. (mit Blick auf die „kirchliche Redaktion“); *R. Schnackenburg*, *Das Johannesevangelium III* (HThK 4/3), Freiburg i.Br. (1975) ⁶1992, 337-341 (zögernd); *J.P. Heil*, *Blood and Water. The Death and Resurrection of Jesus in John 18-21* (CBQ,MS 27), Washington, DC 1995, 105-109; *U. Schnelle*, *Das Evangelium nach Johannes* (ThHK 4), Leipzig 1998, 292-294; skeptisch *G. Beasley-Murray*, *John* (WBC 36), Waco, Tex. 1987, 355-358.

¹⁵ Zur leseperspektivischen Entfaltung der Erzählgestalt des „Geliebten Jüngers“ vgl. *J.L. Resseguie*, *The Strange Gospel. Narrative Design and Point of View in John* (Biblical Interpretation Series 56), Leiden 2001, 155-163.

gesagt: Gerade da, wo Lanze und Blut in den Blick kommen, geht es nicht um Todesqualen, sondern um Lebensquellen. Es geht um die personale Nähe des Erlösers in seiner himmlischen Vollendung, um die Ressourcen, aus denen der Glaubende hier und jetzt zu leben vermag. In der Gestalt des Geliebten Jüngers unter dem Kreuz – stumm, hinnehmend, sehend (fast ließe sich sagen: *lesend*) – tritt zögernd, aber stark ermutigt der Adressat, auf seine Weise „geliebter Jünger“, in den Lebensraum des Erhöhten.

Die Erzählbühne aller Evangelien also bleibt leer von Blut und Marterrequisiten: karg wie eine Kirche am Karfreitag. Warum, so fragt Wittgenstein in seinem Nachlass, berichten die Evangelisten so karg? Und dann kommt ihm die Lösung:

„Was Du sehen sollst, läßt sich auch durch den besten, genauesten Geschichtsschreiber nicht vermitteln; *darum* genügt, ja ist vorzuziehen, eine mittelmäßige Darstellung. Denn, was Dir mitgeteilt werden soll, kann die auch mitteilen. (Ähnlich etwa, wie eine mittelmäßige Theaterdekoration besser sein kann, als eine raffinierte, gemalte Bäume besser als wirkliche, – die die Aufmerksamkeit von dem ablenken, worauf es ankommt.) Das Wesentliche, für Dein Leben Wesentliche, aber legt der Geist in diese Worte. Du SOLLST gerade nur das deutlich sehen, was auch *diese* Darstellung deutlich zeigt.“¹⁶

Die Bühne der Passion gibt dem Gekreuzigten Raum und seinem Publikum. Je mehr imaginative Leerstellen die Erzählung lässt, desto konkreter kann sie von den Textadressaten mit je eigener Wirklichkeit gefüllt werden. Soteriologisch betrachtet kann ein Film mit seinen 24 Bildern pro Sekunde das Wesentliche unsichtbar machen. Wesentlich ist nicht der Leidensprozess im Detail, sondern der personale Prozess zwischen dem Zuschauenden und seinem gekreuzigten Herrn. Es fehlt den biblischen Passionsberichten die drastische Grausamkeit, weil es ihnen um die Personalisierung der Selbsthingabe geht. So wichtig das Blutmotiv etwa im Herrenmahl den Urchristen wird, so wenig tritt es als blutiger Atavismus bei der Kreuzigung hervor. Darum geht es, dass das Publikum aller Zeiten nicht abgeschreckt, sondern angezogen wird. Denn es hat ja doch – auch ohne Hammer, Nägel, Blut und Krähen – genug eigene Passion, die die Unbestimmtheitsstellen auf der Kreuzesbühne auszufüllen vermögen.

Und das ist unsere zweite Einsicht: *Die Evangelisten halten die Bühne um den Gekreuzigten frei, damit das Publikum selbst sie – zögernd, aber stark ermutigt, mit Blick für das Wesentliche, Bleibende, Eigene – betreten kann.*

3. Die Beleuchtung

Was aber sieht das Publikum? Bis jetzt war die Perspektive im Wortsinn zu einfach. Anders als der Film zeigt das Neue Testament nicht *eine* historisierende Passionsharmonie („just the way it was“), sondern *vier* Passionen. Das muss so sein, denn zwar bleibt die Passion die gleiche, doch das Publikum ändert sich. Jede dieser Narrativierungen wirft ihr eigenes Licht auf das *brutum factum* des Golgatha.

¹⁶ Vermischte Bemerkungen. Eine Auswahl aus dem Nachlaß. Hg. von G.H. von Wright. In: Ludwig Wittgenstein, Werkausgabe VIII (stw 508), Frankfurt a.M. (1984) ¹1997, 445-573, hier: 493f. (Interpunktion und Schriftbild nach Original).

(a) In *Mk* ist das Sehen-Lernen, die Wahrnehmungsfähigkeit des Publikums ein lektürelenkendes Leitmotiv: Vor der ersten Leidensweissagung heilt Jesus einen Blinden (Mk 8,22-26). Und bevor er in Jerusalem einzieht, schenkt er Bartimäus, dem blinden Bettler, das Augenlicht, der, indem er sehend wird, Jesus „auf dem Weg“ nachfolgt; dieser Weg führt zum Kreuz (10,46-52). Bei Getsemani werden den drei Begleitern, wörtlich, die „Augen überschwer“ (14,40), so dass der *lesende* Begleiter als Einziger unter Schlafenden Jesu tiefste Stunde offenen Auges teilt (vgl. 14,32-42). Die Spottprozession aus Hohepriestern und Schriftkundigen fordert am Kreuz ein Schauwunder von dem „König Israels“, der andere gerettet hat, sich selbst aber nicht, „damit wir sehen und glauben“ (15,31f.; vgl. 4,12; 8,11f.).

Ein „Schauwunder“ eigener Art geschieht: Just in dem Moment, in dem der Gekreuzigte stirbt, wird endlich, nach 15 Kapiteln, enthüllt, wofür er gelebt hat: „Und der Vorhang des Heiligtums wurde entzweigerissen von oben bis unten. Sehend aber, dass er so aushauchte, sagte der Zenturio, der dabei aufgestellt war seiner angesichts: Wahrhaft: dieser Mensch war Sohn Gottes!“ (15,38f.). Die Sehleistung dieses heidnischen Henkers ist umfassend. Er sieht, jenseits der topographischen Möglichkeit, nicht nur den Tod dessen, der „andere gerettet hat“, sondern auch seinen Sinn: Indem der Tempelvorhang zerreißt, wird die göttliche Gegenwart, alle rettend, zugänglich, Gottes Heilsraum betretbar, auch für heidnische Henker. Dies angesichts des Gekreuzigten (ἐξ ἐναντίας αὐτοῦ) sehen zu lassen ist wesentliche Wirkabsicht der markinischen Passion¹⁷.

(b) *Mt* fährt die „Sehübungen“ zurück. Was der ganze Wachtrupp hier mit Offenbarungsschauer sieht, ist eine Erde, die bebt mit all jenen Zeichen, die machtvoll markieren: Der richtende Gott selbst betritt die Bühne zur ἀποκάλυψις, und mit diesem entscheidenden Tod beginnt die Endzeit der Menschen (vgl. Mt 27,50-54)¹⁸.

(c) In einem anderen Licht lässt *Lk* das Geschehen sehen, wenn er dem Publikum im Gekreuzigten ein ethisches Vor-Bild vor Augen hält. Auf dem Kreuzweg wendet sich Jesus zur Menge um, die – wörtlich – ihm nachfolgt (ἠκολούθει δὲ αὐτῷ), und mahnt die wehklagenden Frauen, nicht über ihn zu weinen, sondern über die eigene Tragödie (vgl. Lk 23,27-31). Von den beiden Übeltätern, die bei den Seitenreferenten noch vom Kreuz her Jesus schmähen, ermahnt bei Lk der eine den anderen und wird in der Linie von Versöhnung, die Weite wie Wärme des lukianischen Jesus-Bilds prägt, der letzte Mensch, an den der „Heiland“ ein Wort richtet (vgl. 23,39-43). Vor allem spricht der Gekreuzigte mit seinem Vater. Während die markinisch-matthäische Passion, vom Subtext des Ps 22 strukturiert, im Verlassenheitsruf Jesu den Tod des Gerechten zur Geltung bringt, hat bei Lk das Urvertrauen auf den Abba das letzte Wort. Jesu unartikulierter Todesschrei gewinnt hier einen Inhalt: „Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist“ (Lk 23,46; vgl. Lk 23,34a^{v.l.3}). Im Dritten Evangelium ist Jesus Anführer im Drama der Versöhnung, und sein Ende ist dessen glaubwürdigster Akt. Jeder Glaubende kann Jesus so nach-sterben, und Lk wird am Beispiel des Stephanus zeigen, dass dies auch geschah (vgl. Apg 7,59f.).

¹⁷ Vgl. näher K. Backhaus, „Lösepreis für viele“ (Mk 10,45). Zur Heilsbedeutung des Todes Jesu bei Markus, in: Th. Söding (Hg.), Der Evangelist als Theologe. Studien zum Markusevangelium (SBS 163), Stuttgart 1995, 91-118.

¹⁸ Vgl. näher U. Luz, Mt IV, 354-371.

(d) In *Joh* schließlich schreitet Jesus ans Kreuz wie zu einem Thron, und dies wird zur wahrnehmbarsten Form seiner epiphanen Erhöhung als Mittler zwischen Himmel und Erde. Die Nähe zum Gekreuzigten freilich und damit die Ränge des Publikums weiß der Mystagoge unter den Evangelisten genau einzuteilen. Jesus trägt, wie *Joh* betont, *sich selbst* das Kreuz: menschlicher Hilfe bedarf er nicht (*Joh* 19,17). Wohl aber sieht er seine Mutter und den Geliebten Jünger dort, vertraut sie, mit seinem letzten Willen „kirchenstiftend“, einander an: Maria als Urtyp des empfangenden Gottesvolks wird in das „Eigene“ des Geliebten Jüngers gewiesen und damit in den innersten Lichtraum des Glaubens (19,25-27)¹⁹. Mit dem Triumphruf *τετέλεσται* (19,30) vollendet Jesus sein irdisches Heilswerk und damit zugleich „seine Stunde“, in der er „alle an sich zieht“ (12,32; vgl. 6,44).

Noch einmal: Was sieht das Publikum? In markinischem Licht den, der sein Leben vollmächtig gibt für die Vielen, in matthäischem Licht den richtenden Gott Israels, der in diesem Sühnetod die Erde erschüttert, in lukanischem Licht den versöhnten Tod des vorbildlichen „Heilands“, in johanneischem Licht die Verherrlichung des Menschensohns, in dem Gottes Liebe sich selbst definiert. Indem das *eine* geschichtliche Ereignis der Passion erzählt wird, spiegelt es Sinnerfahrung, Schwächen, Sehnsucht des jeweils anderen Lesepublikums auf seinem Weg durch die Zeit, und stets ist dieser auch ein Umrunden des Kreuzes in wachsenden Ringen. Die Kamerastrategie der Evangelien nimmt nicht die Perspektive des gequälten Jesus ein: Die Leser sehen nicht auf sie zuzuckende Peitschen, hasserfüllten Mob über sich oder den Teufel als Mannweib mit abstoßendem Kind. Gar nichts Abstoßendes sehen sie, sondern, erlöst, den Erlöser, der alle an sich zieht.

Deshalb auch wirft kein Evangelium Schlaglicht auf Jesu *Leidensintensität*, sondern alle vier beleuchten seine *Lebensintensität* vom Anfang bis zur Auferstehung. Erst aus Jesu Bios, seiner (im antiken Sinn) episodischen Biographie, erhellt, wer da stirbt, für wen und warum. Anders als der Jesus des Films hat der neutestamentliche nicht nur viel zu leiden, sondern auch etwas zu sagen. Sein Leiden ist Voll-Endung seines Lebens. Ohne dieses Leben ist sein Leiden so wie alle menschlichen Leiden: in sich furchtbar bedeutungslos. Die Zeuginnen, die von weitem bei den Synoptikern und leibhaftig nah bei *Joh* der Kreuzigung beiwohnen, haben dies miteinander gemeinsam: Sie waren Jesu Wegbegleiter. Nur deshalb erst können sie an der Passion im Vollsinn teilhaben – und dann auch Jesus auf der nächsten, der österlichen Wegstrecke neu begegnen.

Denn auch dies ist gleich in allen vier Schriften: Die Passion klärt sich erst „am dritten Tag“. Ohne Ostern ist die Leidensgeschichte nicht lebensfähig. Nur dort darf man sie isoliert betrachten, wo man ein Kapitel weiter von Auferstehung liest oder sie zwei Tage später feiert und einen ganzen Jahreskreis hat, die Episoden zu hören, die diesen Bios entschlüsseln. Nicht klein und sündig und zum Spielball zwischen Gott und Dämonen wird der Betrachter angesichts des Kreuzes, sondern widerstandsfähig, lebensstark und österlich groß.

¹⁹ Vgl. näher *H. Schürmann*, Jesu letzte Weisung. *Joh* 19,26-27a (1969), in: Ders., Wort Gottes und Schriftauslegung. Gesammelte Beiträge zur theologischen Mitte der Exegese. Hg. von K. Backhaus, Paderborn 1998, 272-292.

Halten wir als Einsicht fest: *Die Bedeutung der Passion klärt sich in der erzählten Welt zwischen Jesu episodisch beleuchtetem Bios und der Auferstehung. Nur indem es sich in die Dynamik der ganzen Evangelien (in ihrer vierfachen Perspektive!) begibt, wird das lesende Publikum (aus je neuer Perspektive) Richtung, Mitte und Ziel dieser Passion wahrnehmen.*

4. Die Mitwirkenden

Historisch gesehen ist es unrealistisch, dass die biblischen Passionen Hammer, Nägel, Schmerz und Blut vergessen. Doch in dieser Hinsicht setzen sie bei den Zeitgenossen Realismus voraus. Nicht ins Kino mussten diese gehen, um die Schrecken reichsrömischer Strafjustiz zu erleben.

Die Frage bewegt Gemüter wie Gazetten, ob es so gewesen sei. Die Antwort lautet: so nicht ganz, aber (zieht man westfälische Leidensmystik und Mel Gibsons „Körperwelten“ ab) ganz ähnlich. Doch was ist damit gesagt? Der Leidende in Gibsons Film ist grauhaft verwechselbar: Crassus kreuzigt an der Via Appia 6000 Sklaven nebeneinander (Appian, civ. 1,120)²⁰. Nach Flavius Josephus metzelt der Hasmonäerfürst Alexander Jannaios (reg. 103-76 v.Chr.) in Jerusalem (um 90 v.Chr.) vor den Augen achthundert Gekreuzigter deren Frauen und Kinder nieder (bell. Iud. 1,97f.113; ant. 13,380-383; vgl. 4Q pNah 1,5-8). Im Jahr 4 v.Chr. lässt der Legat in Syrien P. Quinctilius Varus 2000 Juden kreuzigen (nach bell. Iud. 2,75; ant. 17,295; vgl. AssMos 6,9). In urchristlicher Zeit steigt die Zahl der Menschen, die Felix, ein Nachfolger des Pilatus in Judäa (52/53- um 59 n.Chr.), am Kreuz hinrichtet, ins nicht mehr Messbare (bell. Iud. 2,253; ἀπειρόν τι πλῆθος ἦν; vgl. auch bell. Iud. 2,241.306-308). Während der Belagerung Jerusalems lässt Titus, der als der mildeste der römischen Kaiser (79-81 n.Chr.) gilt, jeden Tag die Juden, die bei der Nahrungssuche aufgebracht werden, geißeln und ans Kreuz nageln, der Stadtmauer gegenüber, jeden in anderer Stellung. Die Zahl der Aufgegriffenen wird mit mehr als 500 täglich angegeben: „der Masse wegen fehlte es an Platz für die Kreuze und an Kreuzen für die Körper“ (bell. Iud. 5,446-451; vgl. 3,321; 5,289)²¹.

Sollte der Film, wie sein Plot es nahe legt, den Eindruck wecken, hier kreuzigten die letzten Juden den ersten Christen, so täuscht dieser Eindruck: Niemals war Jesus seinen jüdischen Blutsverwandten, allen Opfern der Geschichte, ähnlicher als am Kreuz. Hier hat Paul Celan, den ich im Motto zitiere, Recht, wenn er die Passion Jesu mit seiner eigenen mischt. Das Blut, das er sieht als Jude unter Juden, „warf uns dein Bild in die Augen. Herr“. Wenn schon die Urgemeinde früh damit beginnt, die Passion, Jesu Blut und die kultische Begehung, die selbst Blut noch in einen Lebensstrom stellt, zusammenzusehen, dann sieht auch sie sein Bild in den eigenen Augen – und ihr Bild in seinen. Den Zeitgenossen mussten Jesu Leiden nicht vorgeführt werden: Sie litten ja selbst.

²⁰ Vgl. K. Bradley, Slavery and Rebellion in the Roman World. 140 B.C.-70 B.C., Bloomington, Ind. – London, 1989, 83-101.

²¹ Zur Einzeldiskussion vgl. H.-W. Kuhn, Kreuzesstrafe (Anm. 5), 706-718.

In einer Hinsicht ist der Film geschichtsnaher als der Großteil dessen, was auf den Jesus-Markt geworfen wird: Hier steht am Anfang des Christentums ein unverwechselbares Individuum, ein Individuum, über das heute weltweit alle sechs Stunden ein Buch erscheint und das dennoch weder nach Kaschmir wanderte noch Selbstmord beging, in zweiter Ehe einen Sohn namens Justus erzog oder bei den Essenern Tipps und Tinkturen erhielt²², sondern das für seine Hoffnung lebte, kämpfte, litt und starb. Oft freilich ist dies heute das Einzige, was bleibt. So bei Eva Zeller (*1923)²³:

Wann
wenn nicht
um die neunte Stunde
als er schrie
sind wir ihm
wie aus dem Gesicht geschnitten

Nur seinen Schrei
nehmen wir ihm noch ab
und verstärken ihn
in aller Munde

Mitwirkende! Als James Ensor (1860-1949) das Kreuz malte und zur Tafel über dem Haupt des Gekreuzigten gelangte, da schrieb er nicht I.N.R.I. darauf, sondern ENSOR²⁴. In solchem Sinn formieren die Passionsberichte die Lesenden zu Aktanten: „Nostra res agitur!“ Es geht hier um die ureigene Sache des Betrachters, und jeder, der die Passion sieht, soll wissen, dass von allen Bildern des Neuen Testaments das Kreuz das am meisten realistische ist, nur einen Herzschlag von ihm selbst entfernt. Immer wieder kommen die urchristlichen Autoren auf diesen Punkt: „sein Kreuz nehmen“. Simon von Kyrene wird zum Typos.

Die Episoden, die die Evangelisten erzählen, handeln von Blinden, Gelähmten, Aussätzigen, Dämonisierten, Randständigen, solchen, die Gottes Basileia brauchen, um zu überleben. Seit der Jordantaufe bewegt sich Jesus mitten unter ihnen, heilend und lehrend. Insofern gehört die Passion folgerichtig an das Ende dieses Lebens. Und doch meint Stellvertretung im Urchristentum mehr: Jesus am Kreuz ist nicht nur Stellvertreter für alle Gewaltopfer (*victims*). Er ist der, der an Gottes Stelle zeigt, dass die Täter nicht über die Opfer triumphieren, dass es nach der neunten Stunde weitergeht, dass die Hingabe angenommen und verwandelt wird (*sacrifice*). Es ist der Realismus des Ostermorgens, der die Evangelisten Hammer, Nägel, Schmerz und Blut vergessen lässt. Sie nehmen Ihm mehr ab als den Schrei. Nur die Täter im Hintergrund sind am Ende der Evangelien nicht verändert. Die übrigen Passionszeugen sind andere geworden. Zum Typos wird auch Maria

²² Zum Jesus-Bild des Medienmarktes vgl. K. Backhaus, „Das Göttliche an unserem Gott ist seine Menschlichkeit“. Jesus von Nazaret und die Kirche heute, in: J. Ernst (Hg.), Jesus Christus – Gottes Sohn. Herausforderung 2000, Paderborn 1998, 191-212.

²³ Golgatha, zit. nach K.-J. Kuschel, Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (ÖTh I), Zürich – Gütersloh (1978) ³1979, 290; vgl. ebd., 275-290.

²⁴ Poetisch verarbeitet bei Marie Luise Kaschnitz in ihrem Gedicht „Abschied von Rom“, in: Kein Zauberspruch. Gedichte (st 1310), Frankfurt a.M. (1972) 1986, 140f.

von Magdala, die vom Kreuz zum leeren Grab geht, für die bei Joh Ostern beginnt, als sie ihren Eigennamen hört.

So lautet unsere Einsicht: *Die Leidensgeschichte verändert in der neutestamentlichen Wirkabsicht nicht Jesus, sondern die Lesenden. Wenn sie vom Leiden Christi sprechen, legen sie weniger die Passion aus als sich selbst in die Passion hinein. Sie treten so – als „mitwirkendes Publikum“ – in den sinnstiftenden Erfahrungsprozess der Erlösungsteilnahme.*

Auch dieses Ergebnis will ich visualisieren, jetzt mit einem sehr bekannten frühneuzeitlichen Bild: dem Isenheimer Altar von Mathias Grünewald (um 1480-1528).

Abb. 2: Isenheimer Altar – Geschlossene Ansicht

Blicken wir auf die geschlossene Ansicht (Abb. 2), so wird – anders als bei dem Mosaik aus Ravenna – erkennbar, wie realistisch nah das Publikum hier dem Gequälten steht. Doch betreten Mitspieler die Bühne, die historisch dort nicht hingehören: Johannes der Täufer; auf den Altarflügeln sehen wir Sebastian, den Patron für Pestkranke, Antonius, den Patron der am qualvollen *Ignis sacer* Erkrankten, Patron auch jenes Krankenpflegeordens, in dessen Hospitalkirche dieser Altar stand. Die Wunden des Gekreuzigten werden – vom Leseakt her gesehen – „Unbestimmtheitsstellen“, weil die Betrachter sie mit

ihren eigenen Wunden näher bestimmen können. Das Kreuz wird zum offenen Kunstwerk²⁵. Damit tritt eine dritte Gruppe zuschauend ans Kreuz: Es sind die Siechen selbst, die bei ihrer Aufnahme vor diesen Altar geführt wurden, in deren Lebensmitte diese Bilder fortan standen. Architekturmaß einer Hospitaliterkirche war die Verbindung zwischen Altar und Krankenbett, dem Kreuzweg hier und dem Kreuzweg dort. So nimmt der Maler sein Publikum in das biblische Bildprogramm auf – daran kaum interessiert, ob es exakt so einmal war, doch sehr daran, dass es noch heute und immer wieder so ist. Und daran, dass es dann, wie im Neuen Testament, anders wird, wenn – wohl zum Hochfest – der „Wandelaltar“ seine Innensicht zeigt (Abb. 3):

Abb. 3: Isenheimer Altar – Geöffnete Ansicht

²⁵ Zum Bildprogramm und seiner Interpretation vgl. *R. Marquard, Mathias Grünewald und der Isenheimer Altar. Erläuterungen – Erwägungen – Deutungen. Stuttgart 1996 (Lit.!).*

Das meint Erlösungsteilhabe. So gesehen ist die Passionsgeschichte selbst ein „offenes Kunstwerk“: Geschichten wie sie, ob gemalt oder erzählt, haben eines dem scheinbaren Dokumentarfilm voraus: Sie verwandeln das Publikum durch *θεωρία* und lassen es zurückkehren in die eigene Geschichte: nicht mit Antwort, doch mit Hoffnung.

5. Der Eklat

Rezeptionsgeschichtlich erfüllt sich das Wirkinteresse der Evangelisten: Ihr Publikum stürmt die Bühne. Ein Passionsfilm ist eine legitime Möglichkeit dazu – wie wir sahen: nicht immer theologisch die sensibelste. Möglichkeiten, die biblische Passion zu biographisieren, die eigene Biographie biblisch zu adeln, boten volkstümliche Passionsspiele und liturgische Mimesis, Kantaten und Kirchenfenster, vor allem der Kreuzweg, der jede Kirche umrahmt: Natürlich sagen die Evangelisten nichts davon, dass Jesus dreimal unter dem Kreuz fiel: es waren die Zuschauer, die selber fielen. Natürlich kommt Veronika im Neuen Testament nicht vor. Aber ihre Legende, die sie zur sechsten Station führt, belegt, dass das Antlitz des Gekreuzigten für jeden gegenwärtig bleibt. Natürlich berichten die Evangelien nicht, Jesus sei seiner Mutter tot in den Schoß gelegt worden. Aber unzählige Generationen von Müttern, denen etwa im Krieg dies widerfuhr (wie Käthe Kollwitz mit der Skulptur *ihrer* toten Sohns²⁶), drängen sich auf der dreizehnten Station ins Bild, genauer: das Leben drängt sie ins Bild. Sie haben ein Recht, dort zu sein. Die, die die Bühne stürmen, haben die *θεωρία* von innen begriffen und die finalen Partizipien des Lk mit Wirklichkeit gefüllt: der Eklat war gewollt. Immer wieder haben die Evangelisten mit den verschiedensten Bildern ihr Publikum geformt zu Mitspielern. Christsein gezeichnet als Gleichzeitigkeit mit dem Anfang: Der Jünger nimmt sein Kreuz auf sich, Kirche ist Lebens-, Leidens- und Auferstehungsgemeinschaft mit dem Kyrios. Glauben bedeutet bei ihm sein und bleiben. Die Passionsgeschichte ist die literarische Einlösung dieses Programms: sie arrangiert – im Modus des Erzählens – Rezeption.

So wurde der Raum des schmalen Buches weit im Lauf der Zeit und mit jedem Leser weiter. Die Bühne füllt sich – wie auf Edvard Munchs (1863-1944) „Golgatha“ (Abb. 4)²⁷:

²⁶ Die Künstlerin, deren Sohn im Ersten und deren Enkel im Zweiten Weltkrieg fiel, notiert zu ihrer Plastik am 22. Oktober 1937 in ihr Tagebuch: „In dieser Nacht fiel Peter. ... Es ist nun so etwas wie eine Pietà geworden. Die Mutter sitzt und hat den toten Sohn zwischen ihren Knien im Schoß liegen. Es ist nicht mehr Schmerz, sondern Nachsinnen.“ Die Tagebücher 1908-1943. Hg. von Jutta Bohnke-Kollwitz, Berlin (1989) 1999, 690.

²⁷ © The Munch Museum/The Munch Ellingsen Group/VG Bild-Kunst, Bonn 2005.

Abb. 4: Edvard Munch, Golgatha

Der im ersten Jahrhundert einsam starb, ist im zwanzigsten noch immer einsam, doch auch in Gesellschaft: Jede Art von Publikum führt Munch vor Augen: Schicksale, die sich um das Kreuz scharen, und höchst unterschiedliche Hinwendungen zum und Abwendungen vom Gekreuzigten. Und so hat auch Mel Gibson sein Recht, hier zu stehen und auf die „Passion Christi“ zu schauen: nicht als Historiker, noch weniger als Offenbarer, wohl aber als Filmemacher mit eigenem Zugang. Doch auch andere Betrachter verdienen es, genauer betrachtet zu werden. Links unten sehen wir einen Gelehrten im Gestus kommentierender Kritik: Portrait eines Exegeten²⁸.

Fazit:

Von dem Verstehen der Passion und der Passion des Verstehens

Dieser Gelehrte könnte Zeitgenosse von Ignaz Döllinger sein, der in seiner großen Programmrede in St. Bonifaz vor 140 Jahren das theologische Recht historischer Exegese eingefordert hat: „*Intellectui non plumae, sed plumbum addendum et pondera*“²⁹. Nicht

²⁸ U. Luc., Mt IV, 340f., jedenfalls nimmt einen kommentierenden alten Gelehrten wahr.

²⁹ Die Rede Döllingers (29.09.1863: Die Vergangenheit und Gegenwart der katholischen Theologie) ist abgedruckt in *J. Finsterhölzl*, Ignaz von Döllinger (Wegbereiter heutiger Theologie), Graz 1969, 227-263. Das Zitat (ebd., 235) geht auf Francis Bacon zurück.

Leichtfedern, sondern Bleigewicht soll historisches Wissen der Theologie geben, so dass sie geerdet bleibt in der Schwerkraft von Geschichte. Diese Aufgabe stellt sich noch immer: Damit der Dialog mit der Bibel intellektuell redlich ist, bedarf es der historisch-kritischen, der sprachzentrierten Leidenschaft, sich mit Haut und Haaren in die Texte hineinzuwühlen, sich mit Zähnen und Krallen abzuarbeiten an ihrem kantigen, unwiederholbaren Ursprungssinn. Produktionsästhetische Methodendisziplin ist wichtig, weil sie uns in eine Geschichte führt, die größer ist als wir selbst.

Doch zeigte uns die Passion (und dafür letztlich gebührt dem derben Mel Gibson Dank): Große Geschichten schreiben sich, manchmal verblüffend, selber fort, schaffen sich aus eigener Kraft ihren Echoraum. Nur so wurde die Bibel zur deutlichen Herkunft und zur heimlichen Mitte unserer Kultur. Deshalb, mehr als vor 140 Jahren, gewinnen heute exegetische Federn ihren Wert. Wir können sie nutzen, um allzu bleierner Bibellektüre Flügel zu geben und damit Fernsicht: *Intellectui non modo plumbum addendum, sed etiam pennae et prospectus*. Wer nur historische Kritik lehrt, hat auch diese kaum kritisch kennen gelernt. Mehr als je brauchen wir heute den Blick, den kritischen wie lernenden Blick, auf die volle Bühne, auf die im Ganzen menschlich so reiche Rezeption, wie sie sich gerade an einer Universität wie der Münchener spiegelt, den Blick auf die Inkulturation unserer Texte in Literatur, Musik, Kunst, Film, alltäglicher Lebenswelt, Liturgie, Wert- und Orientierungswissenschaft. Was wir in der Passion wahrnahmen, gilt für jeden biblischen Text: Er besitzt Antwortstruktur³⁰. Er endet deshalb nie. Wer die Passion versteht, ahnt etwas von der Passion des Verstehens, die man Exegese nennt. Diese Passion ist auch nach 2000 Jahren nichts weniger als erschöpft, und gerade deshalb braucht sie heute wieder Flügel. Denn das Anfangen der Theologen, glaubt man dem großen Döllinger³¹, hört nicht mit der Antrittsvorlesung auf.

The gospels “enact” the passion as a drama that opens to the common life of its addressees. It is the interaction between the crucified and those who behold that characterises the scene. Not controlled by cruel details, the stage seems attractive for the readers in their concrete realisation of what salvation means. In their very own ways the four narrators localise the crucifixion between Jesus’ *bios* and his resurrection, thereby illustrating its inner significance. So the readers find themselves integrated into a process that makes them participate in the dynamics of redemption. The reception history of the passion bears vivid testimony to the fact that the readers actually discovered this “answerability”.

³⁰ Der Entwurf von „answerability“, wie ihn George Steiner, *Real presences*, Chicago, Ill. (1989) 1991, vorgelegt hat, harret noch der exegetischen Aufarbeitung.

³¹ Vgl. a.a.O., bes. 247f.