

**Zeitschrift:** Theologische Zeitschrift  
**Herausgeber:** Theologische Fakultät der Universität Basel  
**Band:** 41 (1985)  
**Heft:** 1

**Artikel:** MÔ'D NQM : ein Kultdrama aus Qumran : Beobachtungen an der  
Kriegsrolle  
**Autor:** Krieg, Matthias  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-878307>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 08.02.2025

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

# MÔ'ĒD NĀQĀM – ein Kulldrama aus Qumran

## *Beobachtungen an der Kriegsrolle*

Das leitende Interesse dieses Aufsatzes liegt nicht nur auf der Frage danach, wie die Kapitel 15–19 der Kriegsrolle literarisch und traditionsge­schichtlich gebaut und bezogen sind, sondern verstärkt auf der Frage, wel­chen formgeschichtlich beschreibbaren Sitz sie eigentlich im Leben der Gemeinschaft von Qumran eingenommen haben und wofür denn dieser Abschnitt Verwendung gefunden haben mag: Wozu braucht Qumran die Kriegsrolle und in ihr den Teil 15–19? – Um diese Frage beantworten zu können, gilt mein Interesse aber ebenso sehr dem ästhetischen Charakter von 15–19, der stilistischen Qualität dieser Kolumnen, also der Betrachtung dieser «Literatur als Kunst»: Welchen Ort hat 15–19 als literarisches Kunstwerk? – Auf diese Weise verbinden sich genuin theologisch-exegetische Fragestellun­gen mit genuin philologisch-ästhetischen Gesichtspunkten, und beide mit­einander mögen dazu beitragen, über die sorgfältigen Analysen hinaus, wie sie ja vielfach bereits geboten wurden, ein Gesamtbild von 1QM15–19 inner­halb des Ganzen von 1QM zu erheben, das Sinn und Bedeutung dieser Lite­ratur besser als bisher wiedergeben kann.<sup>1</sup>

«Der Verfasser von M XV-XIX ist bei seiner Darstellung des Endkrieges an dem Entwurf von Kol. I ausgerichtet.»<sup>2</sup> Von dieser zusammenfassenden

<sup>1</sup> Aus der Verknüpfung der beiden Fragestellungen ergeben sich terminologische Besonderheiten, die hier kurz angedeutet sein sollen: Erstens verwende ich den *Begriff der Metapher* durchaus nicht im Sinne einer pejorativ als schöne Bemäntelung oder reizvolle Verschleierung verstandenen schlechten Rhetorik, sondern im Gegenteil als eine gerade darin besonders eigent­liche Redeweise, dass sie der Sprache Möglichkeiten offenhält, die anders nicht sagbar wären und den Rezipienten nicht ansprechen; die Metapher ist eine Denkfigur und gibt Wesentliches zu verstehen. Zugleich verstehe ich den Ritus als sich dramatisierende und dramatisch erscheinende Metapher und spreche darum von der dramatischen Metapher des Kultes oder von Kultmeta­phorik, ohne hier detaillierte metaphorologische Vorüberlegungen einbringen zu können. – Zweitens verwende ich für den Sachverhalt, den ich beschreiben möchte, mangels einer einge­führten kulldramatischen Terminologie die *Begriffe des Dramas* und des Theaters, aber im vollen Bewusstsein dessen, dass ich nicht emanzipiertes Theater, sondern kulldramatische Erscheinungen beschreibe.

<sup>2</sup> Gott und Belial, StUNT 6 (1969) 48–49.

These zum Verhältnis von IQM1 zu IQM15–19, wie sie in Ausführlichkeit zuletzt durch P. von der Osten-Sacken vertreten worden ist, geht meine Untersuchung zu M 15–19, dem abschliessenden und in sich geschlossenen letzten Teil der Kriegsrolle, aus. Auf sie werde ich am Ende (III) wieder zurückkommen. – Zunächst werde ich in einem analytischen Arbeitsgang (I) den Bau und die Beziehungen der zehn unterscheidbaren Einzelstücke von 15–19 untersuchen<sup>3</sup>, um anschliessend in einem synthetischen Arbeitsgang (II) meine kultdramatische These nach verschiedenen Seiten hin darzulegen. Daraus ergeben sich schliesslich einige Erwägungen zur Genese der Kriegsrolle im ganzen (III).

### I. Drei «Quellen»

a. Aus M 1 ist für M 15–19, von wenigen bedeutsamen Ausnahmen abgesehen,<sup>4</sup> nur das Schema des Kampfes übernommen worden, nämlich der Schluss in den Zeilen 11–17 (E). M 1 liefert damit das *Gerüst der Taten*. In 15–19 findet sich das aufgenommene Material wörtlich wieder in Wendungen oder Einzelwörtern. Zwar tritt das Wortmaterial aus 1 nicht blockartig, sondern sehr verstreut auf; bei genauerem Hinsehen hat jedoch die Streuung der Zitate ihr System. Es wird zu fragen sein, welches System dahintersteckt. In sechs verschiedenen und literarisch abgrenzbaren Abschnitten wird 1 aufgenommen, davon viermal explizit, zweimal aber nur sehr implizit:

– In der «Einleitung» 15,1–3 findet sich 1,11–13 in starker Aufnahme: «dies ist die Zeit der Bedrängnis» mit differierendem Bezug, nämlich: «für das ganze Erlösungsvolk Gottes» in 1,12, aber «für Israel» als auslegende Näherbestimmung in 15,1; ferner die «Erlösung auf ewig»; schwach die Erwähnung der *mlhmh*; sodann die *ktym* («Kittäer»); und schliesslich «das Heer Belials».

– In der «1. Kampfrunde» (1×3 Lose) von 16,3–9 begegnet höchstens eine schwache Anspielung auf 1,12, d. h. zwischen «an diesem Tag» von 16,3 und «am Tag ihres Krieges» von 1,12. Inhaltlich handelt es sich jedoch um die Durchführung der Angabe von 1,13, wonach die Söhne des Lichtes drei Lose lang die Oberhand im Kampf behalten. Es bleibt zu fragen, welche Quelle die Zeilen 16,3–9 mit Worten füllt.

– In der «Kampfpause» 16,11–13a fällt wieder eine deutlichere Aufnahme von 1 ins Gewicht: Es ist von denen, «die von den Zwischentruppen fallen», in 1,14 mit einem finalen *l* die Rede, entsprechend in 16,11 von *hbym* und *lnpl* mit einem finalen *l*, beide Male offenbar mit dem Sinn und Ziel der Bewährung; zwar bereits über den Abschnitt der Kampfpause hinausgehend, ihn aber mit der Einleitung zur zweiten Kriegsansprache kunstvoll verknüpfend, taucht mit

<sup>3</sup> Das sind 15,1–3; 15,4–16,1; 16,3–9; 16,11–13a; 16,13b–17,9; 17,10–17(E); 18,1–5a; 18,5b–19,8; 19,9–11a; 19,11b–13(E); vgl. die Tabellen unter IIb.

<sup>4</sup> Vgl. die Übersicht unter IIIa.

«und er stärkt ihr Herz durch Gottes Kraft» von 16,13–14 die Sequenz «... Herz, aber die Kraft Gottes ist eine Stärkung des Herzens» von 1,14 wieder auf.

– In der «2. Kampfrunde» (1×3 Lose) von 17,10–17(E) kommt keine explizite Anspielung auf 1 vor, aber der Text bietet implizit wie in der ersten Kampfrunde die Durchführung der inhaltlichen Angabe von 1,13. Belial bietet die Stirn. Hier steht zur Füllung wieder eine andere Quelle im Hintergrund.

– In der «Kampfentscheidung» (das 7. Los) 18,1–5a begegnet dann wieder eine deutliche wörtliche Anspielung auf 1,14b–15, während es sich auch inhaltlich um die Ausführung von 1,14–15 handelt: Von 1,14f. entspricht die Passage «die grosse Hand Gottes... Belial und alle Engel seiner Herrschaft» fast völlig der langen Passage von 18,1; sie wird in 18,3 sogar noch wiederholt.

– Im «Siegeszug» von 19,9–11a sind die Hinweise auf 1 mit den möglichen Anspielungen in *hmwn* (19,10 par 1,17) und *kwl* (19,10 par 1,17) zwar sehr undeutlich. Sowohl in Kol. 1 als auch in Kol. 19 ist aber der Text nur bruchstückhaft erhalten oder vollends abgebrochen. Von der bislang beobachteten Struktur her wären Zitate jedoch zu erwarten.

Es bleibt festzuhalten, dass für 15–19 aus 1 das Gerüst der Taten oder der Handlungen entnommen worden ist, explizit und deutlich in der Einleitung, der Kampfpause und der Kampfentscheidung, zu vermuten auch für den Siegeszug, implizit und nur im Sinne inhaltsgemässer Durchführung in den beiden Kampfunden.<sup>5</sup> – Vorläufig muss noch offenbleiben, warum der Verfasser von 15–19 sich nicht für die militärischen Konkretionen von 1,1–7 interessiert, weder für die dort recht ausgebaute militärische Geographie noch für die diversen Raubhorden oder Kriegsscharen.<sup>6</sup>

b. Aus Num 10,1–10 bezieht der Verfasser von M 15–19 die terminologische Füllung der beiden Kampfunden, die er von M 1 her ja nur implizit aufgenommen hat. Num 10 liefert ihm sozusagen das *Gerüst der Riten*. Das durchgängige Leitwort beider Texte ist mit den «Trompeten» gegeben. Um sie herum ordnen sich manche einzelne Termini, die in beiden Texten gleich verwendet werden und gleichsinnig einen rituellen Charakter aufweisen:

<sup>5</sup> Vgl. von der Osten-Sacken 42–49 und 89–90; «M 1 als literarische Vorlage» (48) bestimme für M 15–19, dass «notwendig das Handeln Israels in diesem Kampf im Vordergrund der Ausführungen» (48) stehe; zu befragen ist darüber hinaus jedoch der Charakter des Handelns in 1 und in 15–19. Davies' These, M 1 sei, in Umkehrung von von der Osten-Sacken und anderen, "largely redactional, and represents the latest stage in the development of I QM" (21), d. h. M 2–19 sei später durch M 1 "reinterpreted, and prefaced with an introduction so that a coherent composite document emerges" (120–121), übergeht den Charakter der Beziehungen von 1 und 15–19 (vgl. IIIa). Wieso sollte eine später vorangestellte Einleitung ausgerechnet das Liturgische in M 10–19 (so Davies 120), das dort kennzeichnend ist, übergehen? W. D. Davies, *I QM, the War Scroll from Qumran*, *BibOr* 32 (1977).

<sup>6</sup> Ausser in 11,8 kommt der Terminus *gdwd* nur in 1,1 (Edom und Moab), 1,2 (Kittäer Assurs), 1,3 (alle) und vermutlich 1,4 (Kittäer Ägyptens) vor; im AT bezieht er sich mehrheitlich auf historisch bestimmbare Nachbarvölker.



– Als Personen sind übereinstimmend genannt die *r'sym*, in Num 10,4 als Häupter der Tausendschaften, in 16,4–5 bzw. 17,10 als Anführer der Schlachtreihen; ferner vor allem die *kwhnym* von Num 10,8 als agierende Priester in 16,3.4.6.7.9 bzw. 17,10.11.12.14. Offenbar ist die *dh* von Num 10,2–3 ersetzt durch *kwl'm* in 16,7–9 bzw. 17,13.14; ferner *sr* und *'yb* von Num 10,9 durch die *kyym* in 16,3.6.8.9 bzw. 17,12.14.15; schliesslich wohl auch die *mhnwt* von Num 10,2.5.6 durch die *'nšy hbynym* («Männer der Zwischentruppen») in 16,4 bzw. 17,12.13.

– Als Requisiten werden von Num 10 her übernommen die Trompeten von Num 10,2.8.9.10 in 16,3.5.7.9 bzw. 17,10.11.12.15 und in offensichtlicher Anlehnung an die *pth* von Num 10,3 das Öffnen der Tore in 16,4.

– Als Aktionen schliesslich stehen die beiden Stufen des Kriegsgeschreis im Vordergrund, nämlich *tq'* blasen, von Num 10,3.4.5.6.6.7.8.10 in 16,3.4.5.7 bzw. 17,10.11 und *rw'*, lärm (einschliesslich *trwh* «Kriegsgeschrei») von Num 10,5.6.6.7.9 in 16,5.6.8.8.9.9 bzw. 17,11.12.13.13.14.14.15. Besonders auffällig ist die Rezeption der Passage aus Num 10,9–10: Das Blasen der Trompeten – «sie werden für euch das Erinnern eures Gottes an euch bewirken». Entsprechend gibt es in 16,4 (auch in 18,4), unmittelbar beim Öffnen der Tore, die «Erinnerungstrompeten». Das eher blasse «aufbrechen» von Num 10,2.5.6.6 ist in 16,4 durch das deutlichere «und sie ziehen hinaus» und in 16,6 bzw. 17,11 durch das deutlichere «vorrücken» ersetzt.

Die Beziehungen sind klar: Sooft die Priester die Trompeten blasen und ihren Kriegslärm erheben, wenn man die Tore öffnet, besonders darin, dass die Priester als Protagonisten auftreten und mit ihren Instrumenten Gottes Erinnerung wecken, aber auch dort, wo die «Gemeinde» Israels mit der Qumrangemeinde nicht nur identifiziert, sondern Qumran sogar als «das ganze Volk» agiert – überall dort wird Num 10 im Hintergrund der beiden Runden des Kampfgeschehens deutlich. Zugleich wird aber auch der rituelle Charakter der Aktionen und der Akteure spürbar: Qumran ist metaphorisch das wahre Israel, die Kittäer sind metaphorisch die eigentlichen Feinde.

c. Grosse Teile von M 15–19 sind bis jetzt noch überhaupt nicht berührt worden. Wendet man sich nun den verbleibenden vier Textabschnitten zu, so fällt auf, dass es sich durchgängig um Redestücke handelt, die in ihrer Abfolge einen logischen Sinn aufweisen und jeweils gleichartig eingeleitet sind. Analog zum Gerüst der Taten und zum Gerüst der Riten ist hier nach einer Quelle zu suchen, die für M 15–19 das *Gerüst der Worte* geliefert hat. Diese Quelle ist in der Folge der Kapitel Dt 31–32 vorgegeben:

– In der «1, Kriegsansprache» 15,4–16,1 sind die Formulierungen der Kampfertüchtigung offensichtlich aus Dt 31,6.8 entnommen. Die Beziehungen stellen sich etwa so dar:

Dt 31,6(7) *h'zqw w'mšw* (*h'zq w'mš*) – M 15,7(12) *h'zqw w'mšw* (*h'h'zqw*)

Dt 31,6(8) *'l tyr'w* (*'l tyr'*) – M 15,8 *'l tyr'w*

Dt 31,8 *wl' tht* – M 15,8 *w'l th'tw*

Dt 31,6 *w'l tršw m'pnym ky* – M 15,8.9 *w'l trwšw m'pnym... ky'*

Zugleich werden natürlich auch andere atl. Kriegsansprachen im Hintergrund stehen, besonders Dt 20,3. Die Entscheidung, doch eher auf Dt 31 zu rekurrieren, hängt erstens an der Wurzel *h'zq*,

die in Dt 20,3 fehlt, aber in Dt 31 vorkommt (VV 6,7,23) und in den beiden Kriegsansprachen von M 15–19 eine leitmotivische Rolle spielt,<sup>7</sup> zweitens an der aus Dt 31–32 entnommenen Folge von Kriegsansprache und Hymnus und drittens daran, dass *mw'd* im Dt nur viermal, davon aber dreimal in Dt 31, verwendet wird und in M 15–19 der Gebrauch dieses Wortes sich ausschliesslich auf die Redepassagen verteilt.<sup>8</sup>

– In der «2. Kriegsansprache» 16,13b–17,9 wiederholen sich die bereits genannten Anklänge in 17,4 und 17,9. Es kommen zwei Figuren hinzu, die ebenfalls von Dt 31–32 vorgeprägt sind, nämlich das Schärfen der Kriegswaffen zum Gericht und der Bund des Priestertums: 17,1–2 entspricht Dt 32,41. Und wenn in 17,3 bzw. in 17,8 sozusagen von den Bundespriestern die Rede ist, dann bezieht sich der Verfasser offenbar auf Dt 31,9.25.26, wo Mose den Priestern und Leviten, die die Lade des Bundes tragen, die Tora zur Verwahrung übergibt.

– Im «1. Siegeshymnus» 18,5b–19,8 ruht die Beweislast primär auf dem Bild vom Fleisch fressenden Schwert, das alttestamentlich so nur in Dt 32,42 und qumranisch nur in M 12,11 und 19,4 vorkommt und darum grossen Beweiswert besitzt. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass vom Wortbestand um Dt 32,42 herum noch eine Reihe weiterer Vokabeln assoziativ in den Siegeshymnus eingegangen sind (wie schon in der 2. Kriegsansprache): So etwa in der Rede von der Hand Gottes, die ins Geschehen eingreift (Dt 32,39.40.41 und 19,3; auch 18,11.11.13); etwa Gottes strafendes Gericht über den feindlichen Kosmos (Dt 32,41 und 19,2); etwa Gottes Zerschmetterern (Dt 32,39 und 19,3) oder Zerschlagen (Dt 32,42 und 19,3) der Feinde (Dt 32,41.43 bzw. Dt 32,42 und 19,4 bzw. 19,3); etwa die feindlichen Völker gegen das Gottesvolk (Dt 32,43 und 19,4 bzw. 19,7). – Auch der wichtige Terminus der *nhlh* fehlt nicht, zusammen mit *hlq* (beieinander in Dt 32,9 und 19,4).<sup>9</sup> Und dann weist schliesslich auch die einleitende hymnische Aufforderung eine Gemeinsamkeit auf, denn der «Name» Gottes wird angerufen, hier in M 18,6b und dort in Dt 32,3a (auch die Fortsetzung in 18,7a findet in Dt 32,3b einen Anklang).

– Vom «2. Siegeshymnus» 19,11b–13(E) ist leider nur noch die Einleitung vorhanden, während der Hymnus selbst abgebrochen ist. Beziehungen zum Moselied sind darum nur zu vermuten.<sup>10</sup>

Selbstverständlich haben die aufgezählten Bezüge ein je verschiedenes Gewicht. Als ausschlaggebend darf jedoch festgehalten werden die Folge von Kriegsansprache (mit erstens direkten wörtlichen Übereinstimmungen und zweitens einer Betonung der Rolle der Priester) und Hymnus oder Lied (in dem erstens die eingreifende Macht Gottes im Vordergrund steht und zweitens ein je einmaliges Zitat vorliegt). Dt 31–32 hat also als Gerüst der Worte formal, terminologisch und gedanklich auf M 15–19 eingewirkt.

<sup>7</sup> In M 15–19 kommt die Wurzel *hzq* nur in den Kriegsansprachen vor, dort aber siebenmal (15,7.7.12; 16,13; 17,3.4.9).

<sup>8</sup> In Dt 31,10.14.14 und in M 15,5.6.12; 17,5; 18,10.14.

<sup>9</sup> M 19,4 beherbergt mit «Land», «Erbteil» und «Teil» drei wichtige Termini der Landnahmetradition.

<sup>10</sup> Mit einem weiteren Hymnus rechnen von der Osten-Sacken 49, A. 2, J. van der Ploeg, *Le Rouleau de la Guerre*, 1959, 194, und andere. van der Ploeg: «... le cantique d'action de grâces, qui a dû suivre, manque. Yadin pense que la fin (perdue) du texte a parlé du retour des Fils de lumière à Jérusalem» (194).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass in den zehn Stücken von M 15–19 drei Quellen in der Art Ausdruck finden, dass sie sich sauber auf die Passagen verteilen. M 1 hat als Gerüst der Taten die Gestaltung der Einleitung, der Kampfpause, der Kampfscheidung und des Siegeszuges bestimmt und inhaltlich die beiden Kampfrunden vorgegeben. Num 10 hat als Gerüst der Riten die rituelle Ausgestaltung der beiden Kampfrunden beeinflusst. Und Dt 31–32 hat als Gerüst der Worte die Folge der vier Reden formal, inhaltlich und gedanklich geleitet.

## II. Ein «Stück»

a. Was macht dem Autor von M 15–19 die drei genannten Textbereiche vergleichbar? Zu suchen ist nach personalen, situativen und kompositorischen Elementen, die dem Verfasser der zehn Passagen als *vergleichbare oder gar gleichgestaltige Elemente* so einleuchteten, dass er Material aus den drei Quellen zu einem Stück kompilieren konnte.

Da ist zunächst auf der personalen Ebene die Konstellation Israel und seine Feinde: In M 1 ist der Gegensatz von Lichtmenschen und Finsternismenschen so stark dualistisch ausgeführt, dass er nicht eigens nachgewiesen zu werden braucht. In Num 10 steht die Gemeinde oder die Versammlung besonders deutlich durch V 9 den Feinden gegenüber. In Dt 31–32 richten sich Kriegsansprache und Moselied ebenfalls am Gegensatz zwischen Israel und den Völkern aus. – In allen drei Bereichen scheint es sich dabei um den Gegensatz des wandernden und noch heimatlosen Volkes gegenüber den verschiedenen bereits sesshaften Kulturvölkern zu handeln. Es wurde bereits herausgestellt, dass sich die Gemeinde von Qumran als *kwll'm* (16,7; 16,9; 17,13; 17,14) versteht, wo beim Höhepunkt der Kampfrunden von ihr die Rede ist. Die Priesterschaft, auf die in Num 10 und Dt 31 besonders abgehoben wird als Verwalter und Sachwalter des Bundes, ist in Qumran, jedenfalls in M 15–19, als das wahre und noch wandernde Israel verstanden. Das empirische Israel der Quellen<sup>11</sup> hat sich gewandelt zum wahren Israel, wie es die Qumrangemeinde repräsentiert. «Volk» hat nun offenbar einen metaphorischen Sinn.

Auf der situativen Ebene sind die Vergleichspunkte noch deutlicher und gewichtiger: In M 1 befinden sich die Söhne des Lichtes räumlich und zeitlich unmittelbar vor einem Entscheidungskampf. In Num 10 wird, wieder besonders durch V 9, die Situation unmittelbar vor dem Aufbruch vom Sinai

<sup>11</sup> Vgl. M 1,2b: *bny lwy wbnj yhw dh wbnj bny myn gwlt hmdbr*.

vermittelt (aufbrechen und Aufbruch in Num 10,2.5.6.6), ein Aufbruch, der in den Kampf um das verheissene Land führt. Dt 31–32 schliesslich ist konzipiert als Rede unmittelbar vor der Landnahme, als Rede an einem geschichtlich entscheidenden Wendepunkt. – Alle drei Textbereiche haben dieselbe räumliche und zeitliche Gemeinsamkeit der Situation. Sie zeichnen sich aus durch ihre Unmittelbarkeit «vor» einer entscheidenden heilsgeschichtlichen Wende, lokal als «Nähe» zum verheissenen Land und temporal als letztmögliche «Naherwartung». Gemeinsam ist sozusagen die Situation vor der letzten Schwelle. In M 15–19 hat der Verfasser offenbar das Bild der wahren, eigentlichen und wirklichen Landnahme durch das wahre, eigentliche und wirkliche Israel zeichnen wollen. So hat auch die Situation, die hier gemalt wird, einen metaphorischen Charakter.

Auf der kompositorischen Ebene schliesslich ist in den drei Textbereichen klar eine Wende vom Kampf zur Freude angedeutet: In M 1 folgt der Darstellung der militärischen Geographie mit den Gegnern (M 1,1–7) ein kurzes Stück über die Freudenzeit für die Söhne des Lichtes (M 1,8–9a). In Num 10 sind den Kriegstagen (Num 10,9) die Freudentage nachgeordnet (Num 10,10). Und mit Dt 31,9–13 folgt der Kriegsansprache die Anordnung eines siebenjährigen Festes zur Einschärfung der Tora. – Diese Wende vom Krieg zur Freude drückt sich auch im Aufbau der zehn Stücke von M 15–19 aus. Jedoch ist hier die Abfolge zeitlich und räumlich derart komprimiert und liturgisch geordnet, dass auch dies nur im Sinne einer kultischen Metaphorik verstehbar ist.

Wenn es nun stimmt, dass sich die Qumrangemeinschaft in M 15–19 metaphorisch als das wahre Israel versteht, die israelfeindlichen Mächte in Gestalt der Kittäer entsprechend metaphorisch als die wahren Feinde Israels und die Folge von Kampf, Wende und Sieg ebenso metaphorisch als die nun erst eigentliche Landnahme, dann fehlt im Bild von M 15–19 nur noch der wahre heilsgeschichtliche Führer, ein Mose bzw. Josua. – Diese Führerfigur ist in der M 15–19 vorbehaltenen Figur des *kwhn hr'š* gegeben. Mit ihr sind die verschiedenen Textbereiche zu einer kompositorischen Einheit verbunden. Der «Führerpriester» kommt ausser in M 2,1, also zu Beginn der Regel M 2–14 und dort als vorgesetzter *r'š* der *r'šym*, von allen bekannten Qumranschriften nur noch in M 15–19 vor. Hier aber hat er seinen rituell festgelegten Ort: In der Einleitung zu jeder der vier Reden tritt er vor oder stellt sich auf<sup>12</sup> und hält die jeweilige bereits in der Einleitung inhaltlich angedeutete Rede. Er lässt die Priester handeln und versammelt sie um sich zur Ansprache,

<sup>12</sup> *wngš* vor der zweiten Kriegsansprache (16,13) und dem zweiten Siegeshymnus (19,11); *wmd* vor beiden Kriegsansprachen (15,4; 16,13) und dem ersten Siegeshymnus (18,5).

handelt selbst aber nicht. Er spielt die Rolle dessen, der als heilsgeschichtliche Führerfigur Wort und Tat zu einer rituellen Einheit integriert. Er ist sozusagen der kultische Protagonist, während die Priester die Akteure sind.

Drei nicht unwichtige Erklärungen über Bau und Funktion von M 15–19 gibt der Text in der Einleitung zur ersten Kriegsansprache selbst.<sup>13</sup> Sie ist wesentlich länger als die drei anderen Einleitungen zu den Redestücken:

– Erstens wird erklärt, dass der «Führerpriester» eine *tplh* liest, und zwar mit der Erläuterung: «wie geschrieben in der Rolle «Ordnung seines Zeitpunkts», mit allen Worten ihres Lobpreises». Dies kann nicht speziell auf die folgende Kriegsansprache bezogen werden, weil wie in den anderen Einleitungen zu Redestücken auch hier der Inhalt angedeutet ist (mit «stärken»), sondern nur generell auf 15–19 als Ganzes. Wäre es nicht denkbar, dass hier verwiesen wird auf jene Teile von 2–14, in denen Redestücke gesammelt sind?<sup>14</sup> Damit bezöge sich 15–19 so auf 2–14, dass das Material von dort im Sinne der drei konstitutiven Quellen additiv im Hintergrund steht. – Zweitens erwähnt die erweiterte Einleitung, dass der «Führerpriester» die Schlachtreihen ordne, «wie geschrieben in der Rolle «Der Krieg»». Hier wird dem «Führerpriester» eine Tätigkeit zugesprochen, die er sonst gerade nicht hat (siehe *sdr* in 16, 5; 17, 10) und die seiner Rolle widerspricht. Wäre es nicht denkbar, dass dieser zweite Verweis sich auf die vielen aufgelisteten Ordnungsbestimmungen von 2–14 bezieht?<sup>15</sup> Auch hier stünden dann nicht nur konstitutiv die drei Quellen im Hintergrund, sondern additiv auch die schon vorliegende «Regel».<sup>16</sup>

– Drittens und für die Funktion von 15–19 erheblich folgt eine kurze Erklärung zur Figur des «Führerpriesters». Es heisst, er sei bestimmt für einen besonderen Anlass, ausgesucht und bezeichnet für (den) «Zeitpunkt der Rache». Er ist, wenn man die folgenden vier Wörter nicht auf das fernere *whthlk* zurückbezieht, sondern, was viel näher liegt, auf das passive Partizip «bestimmt», «bezeichnet» oder «ausgesucht», von allen seinen Brüdern, gewählt worden für «Zeitpunkt der Rache». Nur dafür gibt es ihn. Darum gibt es ihn so auch nur hier. Der «Führerpriester» fungiert für den Zweck von M 15–19, und offenbar nur für ihn, als ein integrativer «Kultprotagonist», den die Gemeinde dafür wählt.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> In 15,4b–7a; vgl. Davies' Referat (Jongeling und Yadin, beide vereinernd Rabin), (A.5) 21–23.

<sup>14</sup> Also (mit Rabin) M 10–14,15; vgl. Davies 91–112 und 120: "Liturgy (!) for the entire war."

<sup>15</sup> Also (mit Rabin, aber ohne M 1) M 2–9; vgl. Davies 24–67 und 120 (betr. M 3–9): "General rules (!) about equipment, men and tactics for the entire Final War."

<sup>16</sup> Die Unterscheidung in drei konstitutive «Quellen», auf die sich der Autor von 15–19 zurückbesinnt, und einen additiven Hintergrund, den er in 2–14 vorausgesetzt sieht, wird im weiteren Verlauf des Aufsatzes deutlicher werden. Sie hängt vor allem daran, dass sich ihm aus den «Quellen» ein theologisches Konzept ergibt, und dass er dieses Konzept in ein literarisch sehr geschlossenes Gefüge bringt, das sich vom auflistenden Charakter von 2–14 wesentlich unterscheidet.

<sup>17</sup> In M 15–19 ist nur entweder von den «Priestern» oder vom «Führerpriester» die Rede; eine dritte Gattung von Priestern käme nur hier vor. Dass auch 15,6b den «Führerpriester» meint, wird in der Sekundärliteratur angenommen von J. Carmignac, *La Règle de la Guerre*, 1958, der, anders als van der Ploeg (165) und die bei ihm zitierten Autoren (Yadin, Gaster, van der Woude, Bardtke), den «Führerpriester» nicht mit dem Hohenpriester identifiziert, weil das



So greift der Verfasser einen völlig isoliert stehenden Titel (?) aus M 2,1 auf und interpretiert ihn gemäss dem Kontext von 2,1 als Führerfigur. Aber für den Kontext von M 15–19 wandelt sich der Charakter dieser Figur, indem er zum metaphorisch zu verstehenden Führer des ebenso metaphorisch zu verstehenden wahren Gottesvolkes wird. Mit den drei Verweisen und Erklärungen von 15,4b–7a bezieht sich der Autor offenkundig auf M 2–14, deutet aber die Angaben der «Regel» für seinen Zweck.

Es erhebt sich nun die Frage nach dem Zweck des «Führerpriesters», nach dem Zweck der Kompilation dreier Quellen, auf die man sich trotz des Hintergrunds von M 2–14 zurückbesinnt, und so gesamthaft nach dem Zweck von M 15–19. Wozu braucht die Gemeinde von Qumran ein solches Stück? – Die These meines Aufsatzes ist so zu formulieren: In M 15–19 liegt ein «Stück» qumranischer Kulddramatik vor, d. h. in einem kultischen Drama wird die rituelle Begehung des letzten Krieges zur endlich wahren und eigentlichen Landnahme des wahren Israel metaphorisch vollziehbar und vollzogen. Entsprechend der Analyse (I) liefert dazu die «Quelle» M 1 die Regieanweisungen für den Handlungsverlauf, das dramatische Gerüst. Die «Quelle» Num 10,1–10 bringt sozusagen das Ritual und die Requisiten ein, den kulddramatischen Charakter. In Dt 31–32 liegt schliesslich die «Quelle» der Texte vor, die im kultisch-rituellen Drama rezitiert werden, die dramatisch entscheidenden Monologe. – Als chorische Akteure wirken die Priester, wo agiert wird, als kultischer Protagonist der «Führerpriester», wo Worte rezitiert werden, die das Kampfgeschehen rahmen, unterbrechen und deuten. Der kultische Sinn ist die Begehung des Endkrieges zur dann erst eigentlichen und endlich wahren Landnahme in kultischer Präsenz und metaphorischer Repräsentanz.

b. Wie stellt sich das dramaturgisch dar? Was bisher thetisch vorgetragen worden ist, soll nun in der Art einer *dramatischen Synthese* sachlich belegt und untermauert werden. Ein breiter Aufriss mag dafür eine Vielzahl von Aspekten verdeutlichen: Neben den Textabschnitten mit den jeweiligen Untertiteln steht die eigentliche dramatische Zusammenschau, die nach den

gerade dem spezifischen Wortgebrauch von I QM widerspräche: «Il ne s'agit pas du grand prêtre, mais seulement du chef des prêtres qui participent à la guerre... telle est bien la portée du synonyme utilisé à la ligne 6» (216). A. Dupont-Sommer, *Die essenischen Schriften vom Toten Meer*, 1960, spricht vom «Hohenpriester» (183). Von der Osten-Sacken und Davies vermeiden die Identifikation von 15,6 und 15,4 (vgl. von der Osten-Sacken 62 und Davies 79), nennen den «Führerpriester» aber auch nicht Hoherpriester, sondern «Hauptpriester» bzw. «Chief Priest». Mir scheint hermeneutisch und exegetisch wichtig und unerlässlich, zunächst einem besonderen Wortgebrauch nachzugehen, bevor mit anderen und dazu unqumranischen Terminologien identifiziert wird.

Abschnitt	Untertitel	dramatische Einh.	Ort	Spieler	Handlung	Requisit	literar. Bauprinzip
15,1-3	Disposition	Prolog					
15,4-16,1	1. Kriegsansprache	Szene 1	15,4 15,4 15,5 15,6 15,7 15,7	1. כוהן הראש	1. עמד קרא סדר הלך חזק ענה/אמר		→ Aufstellung (1.) → Redezweck (2.) → Redeamphat (3.)
16,3-9	1. Kampfrunde	Szene 2	16,3 16,4 16,4 16,4 4-5 16,5 16,5 16,5 5-6 16,6 16,6 16,6 16,7 7-8 16,8 16,9	1. כוהנים 2. אנשי הבינים ראשים 3. אנשי הבינים ראשים 4. אנשי הבינים 5. כוהנים 6. אנשי הבינים 7. אנשי הבינים 8. כוהנים 9. כוהנים 10. הלויי סוכולעם 11. אנשי הבינים 12. כוהנים	1. תקע פחה יצא עמד תקע סדר פסט יצב עמד תקע קרב עמד רום תקע רוע נפל רוע 2. תקע יצא הלך עמד תקע 3. תקע יצא הלך עמד תקע 4. תקע יצא הלך עמד תקע 5. תקע יצא הלך עמד תקע 6. תקע יצא הלך עמד תקע 7. תקע יצא הלך עמד תקע 8. תקע יצא הלך עמד תקע 9. תקע יצא הלך עמד תקע 10. תקע יצא הלך עמד תקע 11. תקע יצא הלך עמד תקע 12. תקע יצא הלך עמד תקע 13. תקע יצא הלך עמד תקע	1. הצורות שערים 2. הצורות 3. הצורות 4. הצורות 5. הצורות 6. הצורות 7. הצורות 8. הצורות 9. הצורות 10. הצורות 11. הצורות 12. הצורות 13. הצורות	ראשון יתקעו לתקעה הפותחים (16,3 par 17,10) Aufbau (1'-4') Aufstellung (1.-5.) Vorwanda (6.-9.) Kampf (10.-13.) (16,9 par 17,14) תקול תקעה מתנצמת פותחים דברתאגוד [בליעל] לעזרת בני (16,11 par 18,1) Atkennung (1'-4')
16,11-13a	Kampfpause	Szene 3	16,12 16,12 16,12 16,12 16,13	1. כוהנים 2. אנשי הבינים 3. כוהנים	1. תקע יצא הלך עמד תקע 2. תקע יצא הלך עמד תקע 3. תקע יצא הלך עמד תקע		
16,13b-17,9	2. Kriegsansprache	Szene 1	16,13 16,13 16,13 16,13	1. כוהן הראש	1. נבש עמד חזק ענה/אמר		→ Aufstellung (1.) → Redezweck (2.) → Redeamphat (3.)

Abschnitt	Untertitel	dramatische Einh.	Ort	Spieler	Handlung	Requisit	literar. Bauprinzip
17,10-17(E)	2. Kampfrunde	Szene 2	17,10 17,10 17,10 17,11 17,11 17,11 17,11 17,11 17,12 17,12 17,13 17,13 17,14 17,15	1. כוהנים 3. ראשים 6. כוהנים 7. אנשי הבינים 10. כוהנים 11. אהלו יוסף וכולעם 12. אנשי הבינים 13. כוהנים	1. הקע 2. סדר 3. פסס 4. יצב 5. עמד 6. הקע 7. קרב 8. נגב 9. רום 10. רוע 11. רוע 12. שלח יד 13. נפל 14. רוע	1. חצוצרות 2. 3. 4. 5. 6. חצוצרות 7. 8. 9. כלי 10. חצוצרות 11. שופרות 12. 13. חצוצרות	ראמר ... יתקעו טפוחים לקם (17,10 par 16,13) Aufstellung (1-5.) Vorwahrh (6-9) Kampf (10-13.) (17,15 par 16,9) התפלח תקמה מתוצמת פתחיים ובהתשאל ד אל הנדולה על קליעל (17,15 par 16,9)
18,1-5a	Kampfentscheidg	Szene 3	18,1 18,2 18,2 18,2 18,3 3-4 18,4 18,4 18,5a	אנשי הבינים כוהנים	נשא יד רדף נפל נכה נשא יד רוע אשך חלק חרם	חצוצרות	
18,5b-19,8	1. Siegeshymnus	3. Aufzug	Szene 1 18,5b 18,6 18,6	כוהן הראש	1. עמד 2. ברך 3. ענה/אמר	1. 2. 3.	→ Aufstellung (1.) → Redeweise (2.) → Redeaufstakt (3.)
19,9-11a	Siegeszug	Szene 2	19,9 19,9 19,10	אנשי הבינים (4)	(שוב/בוא) בוא קהל		
19,11b-13(E)	2. Siegeshymnus	Szene 3	19,11 19,13 19,13	כוהן הראש	1. נגש 2. הלל 3. ענה/אמר	1. 2. 3.	→ Aufstellung (1.) → Redeweise (2.) → Redeaufstakt (3.)
19,(E)-?	Paränese?	Epilog?					



dramatis personae, deren Handlungen und Requisiten fragt; ihr folgt schliesslich noch eine Kolumne, in der literarische Regelmässigkeiten aufgeführt sind, aus denen sich die vorgenommene Textabteilung ersehen und rechtfertigen lässt.

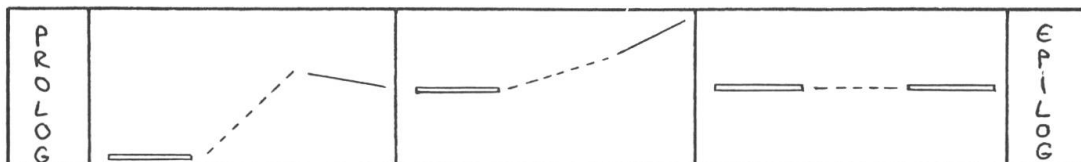
Literarisch lässt sich ohne jede Umstellung (aber mit drei Streichungen<sup>18</sup>) ein Drama in drei Aufzügen mit je drei Szenen erkennen. Eingeleitet wird es von einem Prolog, der gewissermassen die Disposition des Stückes deklamatorisch ankündigt. Ob dem Prolog allenfalls ein Epilog entspricht, vielleicht mit paränetischem Ton im Blick auf den Alltag, muss Spekulation bleiben, da die Kriege-rolle mit der Einleitung zum zweiten Siegeshymnus abgebrochen ist. – Das Drama ist in einer kunstvollen Verzahnung von Zweigliedrigkeit und Dreigliedrigkeit gebaut: Paarweise lassen sich die je drei Teile der beiden ersten Aufzüge parallelisieren, aber auch die vier Einleitungen zu den vier Reden sind dreigliedrig gestaltet und leicht zu parallelisieren. Dann entsprechen im dritten Aufzug die beiden Siegeshymnen einander, und einzig der Siegeszug steht formal isoliert als die einzigartige Demonstration des Sieges, ist aber im Detail bereits schwer zu erkennen. – Die literarische Abtrennung der einzelnen Szenen ist durch den Wortbestand und die parallelisierende Kompositionstechnik gerechtfertigt: Alle Einleitungen zu den Redestücken sind in der Grundstruktur gleich gebaut. Der «Führerpriester» stellt sich auf (1.); Inhalt und Zweck der folgenden Rede werden angedeutet (2.)<sup>19</sup>, wobei die folgende Rede zweimal mit demselben Wort beginnt, was darum auch für die zwei unkenntlichen Anfänge (16,15 und 19,13[E]) zu vermuten ist; dann ergreift er das Wort (3.). Die Erweiterungen von 15,4b–7a, beginnend mit *wqr'* und schliessend mit *'hyw*, die bereits besprochen wurden, erweisen sich nun vollends als problemlos zu streichende Einfügungen, in denen ein Späterer den Zusammenhang von M 15–19 mit M 2–14 legitimiert. – Die beiden Kampfrunden sind bis in die Abfolgen von Spielern, Handlungen und Requisiten hinein parallel gebaut. Bereits die Einleitungssätze (16,3b und 17,10) entsprechen einander. An diesem Punkt wird die Zeile 16,3a als eine repetierende Erweiterung (vergleiche den Prolog)

<sup>18</sup> Als sekundär erweisen sich erstens 15,4b–7a (vgl. IIa), zweitens 16,3a (vgl. diesen Abschnitt) und drittens 17,15b–17(E): Erstens ist ohne die erklärende Ergänzung nach «Kittäer» (vgl. die Tabelle in IIb) die kompositorische Parallelität zu 16,9 augenfällig, und zweitens wird mit ihr der offenbar als schwierig empfundene Sachzusammenhang zu 1,13b sekundär erklärt, was drittens das einmalige Vorkommen eines gezählten Loses in M 15–19 plausibel und die Diskussion zwischen von der Osten-Sacken und Becker (bei von der Osten-Sacken 42, A.2) hinfällig macht.

<sup>19</sup> Völlig parallel gebaut sind 18,6 und 19,13, was als Beginn des abgebrochenen zweiten Siegeshymnus ein «Hallelu...» erwarten lässt.

sichtbar, die offenbar (vergleiche 15,5) von derselben erklärenden und legitimierenden Hand stammt wie der erste zu streichende Einschub. Wieder wird erklärt, was offenbar nicht mehr bekannt ist. In beiden Kampfrunden sind drei Schritte des eigentlichen Kampfgeschehens sichtbar, jeweils eingeleitet vom Blasen der Trompeten. Was einander nicht entspricht, versteht sich aus der Steigung des inhaltlichen Spannungsbogens: In der ersten Kampfrunde muss noch der Aufbruch vorausgehen, dem strukturell die Ablösung in der Kampfpause korrespondiert, wobei nur das Öffnen der Tore oben und das Ablösen der Truppen unten logisch voneinander abweichen. In der zweiten Kampfrunde kommt mit dem *yšlhw ydm* und kleineren Intensitätsverschärfungen eine dramatische Steigerung ins Spiel. Parallel gebaut sind auch die Einleitungen zur Kampfpause (16,11) und zur Kampfentscheidung (18,1): Erst kommt Belial den Seinen zur Hilfe, dann hilft El den Seinen. Den Höhepunkt der Steigerung bildet die durch Gottes Hand zweigeteilte Schlusszene des zweiten Aufzugs. Ohne 15,4b–7a und 16,3a erscheint M 15–19 literarisch als eine sehr kunstvoll und überlegt komponierte literarische Einheit aus zehn bzw. elf Einzelstücken (1+3+3+3+1).<sup>20</sup>

Dramaturgisch gesehen hat das Kultdrama am Ende des zweiten Aufzugs mit dem Eingreifen der «Hand Gottes» (quasi der *deus ex machina*...) seine Peripetie. Der dritte Aufzug ist darum anders gestaltet als die beiden anderen. So etwa hat man sich den dramaturgischen Spannungsbogen vorzustellen:



<sup>20</sup> Die literarischen Gliederungen anderer Autoren orientieren sich so: Carmignac: 14,?–15,3; 15,4–16,1; 16,3–9; 16,11–14; 16,15–17,3; 17,4–9; 17,10–?; 18 (oh.); 19,1–8; 19,9–13. Van der Ploeg: 15,1–3; 15,4–16,1; 16,3–9; 16,11–14; 16,15–17; 17,1–3; 17,4–9; 17,10–17; 18,1–8; 18,10–14; 19,1–8; 19,9–13. Dupont-Sommer: 15,1–2a; 15,2b–7a; 15,7b–16,1; 16,3–9; 16,11–17,9; 17,10–18,5a; 18,5b–19,8; 19,9–13. Von der Osten-Sacken: 15,1–3; 15,4–6a; 15,6b–16,1; 16,3–9; 16,11–14\*; 16,12; 16,13–17,9; 17,10–E(?); 18,1–3a; 18,3b–5a; 18,5b–19,8; 19,9–E(?). Davies: 15,2b–7a (f); 15,7b–16,1 (l); 16,3a.11–15a\* (f); 16,3b–9 (b); 16,15b–17,9 (l); 17,10–15 (b); 17,16–18,3a (f); 18,3b–5a (b); 18,5b–6a (f); 18,6b–19,8 (l); 19,10–E (f). (Davies: f=framework; l= liturgy; b=battle narrative; \*=gemischt).

Den einzelnen Entscheidungen kann hier leider nicht nachgegangen werden. Auffällig ist jedoch, dass sie sich entweder gar nicht an einer synthetischen Gesamtidee von 15–19 orientieren oder zu sehr an den Parallelen in den anderen «Kriegsordnungen» (von der Osten-Sacken) von IQM. Mein Versuch der synthetisch orientierten literarischen Analyse orientiert sich an der Ausgangshypothese, M 15–19 sei eine kunstvoll komponierte Einheit aus «Zweiern» und «Dreiern» mit einem formgeschichtlich erhebbarer Sinn.

Für alle Rede-Szenen ist deutlich der *kwhn hrw's* der kultische Führer. Von Handlungen und Requisiten her bieten sie keine Probleme. Es ist vorstellbar, dass sich jeweils zu einer Rede, vermutlich aber auch für Prolog und Epilog (?), die gesamte «Spielertruppe» hinter dem Protagonisten versammelt (15,4; 16,13; 18,6; 19,12). – Komplizierter sind freilich die beiden Kampfrunden: Eindeutig ist der rituelle Charakter der Handlungen einerseits und die vorherrschende und den Ablauf strukturierende Rolle der Priester andererseits. Alle Bewegungen sind festgelegt und erfolgen nach feststehenden Mustern. Von einem eigentlichen Kampf mit Waffen und von einem wirklichen Kampfgeschehen mit der ihm eigenen unberechenbaren Kraft kann nicht die Rede sein. Mehr noch, es wäre aufgrund des Textbestandes nicht einmal vorstellbar, denn die hermetische Struktur des Ganzen, d. h. formal, sprachlich und theologisch, lässt keinerlei Raum und Zeit für Unerwartetes und Spontanes, für militärische Intelligenz und sich anpassende Strategie. Der Text enthält nicht eine mögliche Strategie, sondern das dramatische Bild eines Kampfrituals. Auch stellt er kein Sandkastenspiel dar für den Fall der Fälle, sondern ein liturgisches Formular für eine religiöse Begehung. Zeit und Raum dieses Kampfes sind nicht Zeit und Raum möglicher Geschichte, sondern Zeit und Raum des Kultes, des Rituals, kultischen «Theaters». Freilich ist darin die historische Erfahrung von griechischer oder römischer oder sonstwelcher Strategie und Technik eingegangen, aber in der Räumlichkeit und in der Zeitlichkeit des kultischen Bildes, d. h. in der dramatischen Metapher, die hier vorliegt, spielen jene Erfahrungen ihre Rolle ganz im Hintergrund. Wichtig ist hier nur der kultische Vollzug des Dramas; *significans* und *significatum* sind nicht zu verwechseln. Darum wird sich die Gemeinde von Qumran wohl metaphorische Rollen zugelegt haben: Als Priester tun sie freilich, was Priestern zusteht: Sie bedienen die Trompeten und, wenn es dramatischer wird, dazu noch die Hörner. Als *'nšy hbynym* sind sie unter ihren «Häuptern» streitbare «Soldaten». Und miteinander lärmen sie auf dem Höhepunkt des Kampfes als «die Leviten und alles Volk». Drei Gruppen wird man sich vorzustellen haben: Die Priester mit den Trompeten, die «Kämpfer» unter ihren «Anführern» und ganz Qumran als die «Menge». – Wie sich die Vielfalt möglicher Handlungen auf ein rituelles Konzept beschränkt und die Vielzahl möglicher Kriegsteilnehmer auf drei Rollen, so ist auch die Menge denkbarer Requisiten ganz reduziert auf die ohnehin schon vorhandenen kultischen Trompeten und Hörner, auf die Türen zwischen Versammlungsraum und Klostervorhof und auf das nicht gerade spezifizierte Kriegsgerät.<sup>21</sup> Dass die Bewegungen des Zielens und Fällens, die

<sup>21</sup> «Kriegsgerät» ist für das AT belegt in Dt 1, 41; Jdc 18, 11. 16. 17; I Sam 8, 12; II Sam 1, 27; Jer 21, 4; 51, 20; Ez 32, 27; und für Qumran in I QpHab 6, 4; I QH 2, 26; 6, 28. 31 und IQM 8, 8; 16, 6;

einzig eigentlich dynamischen Kampfbewegungen ausser dem «Schicken der Hand» (17,13), in pantomimischer und symbolischer Reduktion angedeutet werden, liegt nahe. – Die grösste Schwierigkeit bietet in dramaturgischer Hinsicht die Gestaltung der entscheidenden Szene mit der Peripetie: Fast in personifizierter Selbständigkeit greift die «Hand des Gottes Israels» ein wie ein *deus ex machina*, während die Priester für einmal in den Hintergrund treten. Wie wäre das dramaturgisch zu gestalten? Ich meine, es wären zwei Wege denkbar: Entweder man verzichtet mit Verharren und Schweigen auf die direkte Gestaltung und gestaltet so *via negationis*, oder der «Führerpriester» erhebt von seiner Warte aus abbildhaft seine Hand während der ganzen Szene.<sup>22</sup> Für beide Arten der Lösung lassen sich wohl kulldramatische Beispiele aus anderen Bereichen der Religionsgeschichte finden.<sup>23</sup>

c. Wie verhält sich M 15–19, wenn man bereit ist, diesen letzten Teil der Kriege als ein kulldramatisches Stück zu verstehen, zur Dramatik überhaupt? Es sei mit Hilfe der dramatischen Krieteriologie von V. Klotz ein *phänomenologischer Vergleich* gewagt. Selbstverständlich sind dabei die Kriterien herangetragen, wie bereits bis anhin in Ermangelung einer eingeführten kulldramatischen Terminologie dramaturgische Begriffe an den Text herangetragen worden sind.

Vergleichbar ist das «Stück» den Dramen der «geschlossenen oder tektonischen Form»:<sup>24</sup> Die Handlung (1. Kriterium) ist eindeutig und eingeleitet. Sie bietet den entscheidenden Ausschnitt aus einem eigentlich bereits viel länger währenden Vorgang. Der Widerstreit zwischen Wahrheit und Falschheit geht weit zurück, aber dieser lange Vorgang wird nun an seinem Höhepunkt so konzentriert, dass die gesamte Vorgeschichte (vgl. die 2. Kriegsanrede) in den Ausschnitt hineingenommen wird und dieser für das Ganze steht. Im Geschehen bündeln sich Vergangenheit und Zukunft zu einer qua-

17,1.12. Offenbar handelt es sich um einen Sammelbegriff, der hier und da verschieden gefüllt werden kann (vgl. Jdc 18,27: Schwert; II Sam 1,21–22: Schild, Bogen, Schwert; Ez 32,27: Schwert, Schild; I QpHab 6,8.10: Schwert; I QH 2,26: Pfeil, Lanze; I QM 8,11: Lanze), in M 15–19 jedoch bewusst farblos bleiben soll.

<sup>22</sup> Vgl. als mögliches Vorbild Ex 17,11a (solange Mose seine Hand hochhält, ist Israel stark im Kampf) und 17,12c (Mose hält sie hoch bis zum Sonnenuntergang; dazu M 18,5).

<sup>23</sup> Zu verweisen wäre etwa auf die berühmten «Scheingefechte» im Osiriskult zwischen den Seth- und den Osirisanhängern, aber auch als ein liturgischer Reflex auf die Gestik des Segnens, oder etwa auf den kultischen Schlaf von Epidauros und die Stille der Inkubationszeit bei afrikanischen Initiationsriten, dazu viele Arten von Scheintod oder ekstatischem Stupor; Angaben zu Vergleichsmaterial und Literaturverweisen finden sich unter A.37.

<sup>24</sup> V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama* (Literatur als Kunst), 1972, 14; vgl. 25–95.

litativ entscheidenden Gegenwärtigkeit. Die Handlung ist linear und ohne Sprünge. Wie in jedem geschlossenen Drama ist sie nicht auf das Empirische bezogen, sondern auf eine «Ideenwelt»,<sup>25</sup> darum auch metaphorisch, hier zu umschreiben als die Idee der Eigentlichkeit Israels. Die stereotype Handlungsstruktur der geschlossenen dramatischen Form nennt Klotz das «Duell» als ein «innerer Kampf des Gewissens und der Leidenschaften in klarer, übersichtlicher Gegnerschaft»,<sup>26</sup> bis hin zur Personifikation der gegnerischen Qualitäten. Der erste und zweite Aufzug bringen die Gegnerschaft zwischen dem «Los Els» und dem «Volk des Frevels» (15,1–2) klar zum Ausdruck, und zwar als Gegnerschaft zwischen der Zugehörigkeit zu El und der Zugehörigkeit zu Belial, zwischen Gerechtigkeit und Frevel, Weisheit und Torheit usw. Zielstrebig wickelt sich das Geschehen ab, um auf dem Höhepunkt der Klimax abubrechen, denn dort erweist sich Gott, «obgleich nicht selbst hervortretend», als «der eigentliche Akteur».<sup>27</sup> Wie im antiken Drama hat das Geschehen seine äusserste Spitze, hier die Wende vom Kampf zur Freude, jenseits der Bühne. Da ist die Grenze der Darstellbarkeit erreicht und zugleich der Höhepunkt der «Entstofflichung».<sup>28</sup> Letztere prägt das Handeln durchgängig: «Urtheatralisches Tun, wie Auftreten, Abtreten, Schreiten, wird gleichsam absolut gesetzt und aus seinem allzu konkreten Zweck herausgeläutert. Es enthält dabei exemplarische Bedeutung.»<sup>29</sup> Die Tabelle der Handlungen in 15–19 spricht hierfür eine deutliche Sprache. Wie im Drama der geschlossenen Form bleibt die Masse des Volkes im Hintergrund, um an den Höhepunkten beider Kampfenden als die lärmende Menge in «theatralischer Urgebärde»<sup>30</sup> aufzutreten, gewissermassen als Geräuschkulisse. – Das Verständnis der Zeit (2.) als empirischer Zeit ist linear und ohne Rück- oder Vorblenden. Wie unten zu zeigen sein wird, orientiert sich 15–19 am Tageswechsel. Der einzelne Augenblick hat auch hier keinerlei individuellen Eigenwert, sondern ist eingespannt in eine zwangsläufige Entwicklung. Als Zeit des Kultdramas jedoch wird Zeit zur qualitativen Zeit eines geschlossenen Geschehens, das die Gottheit entscheidet. – Der empirisch wahrnehmbare Raum (3.) hat keinerlei spezifische Bedeutung. Er ist auch für 15–19 eine «Bedeutungslandschaft»,<sup>31</sup> die verweist und dient. Der Raum und die Dinge,

<sup>25</sup> Klotz 27.

<sup>26</sup> Klotz 29.

<sup>27</sup> W. F. Otto, *Das Wort der Antike*, 1962, 178 (für die Struktur der ältesten griechischen Tragödie).

<sup>28</sup> Klotz 30–34.

<sup>29</sup> Klotz 34.

<sup>30</sup> Klotz 35.

<sup>31</sup> Klotz 50.



die ihn füllen, etwa die wenigen Requisiten, aber auch die handelnden Personen, die ihn erst eigentlich zum Raum machen, sie alle repräsentieren zeichenhaft, verweisen auf Bedeutung. Insofern ist der Raum reine Kulisse, ein Hintergrund, vor dem die Monologe liturgisch zelebriert und die Handlungen rhythmisch stilisiert werden. Rein spontanes Handeln und Reden ist dem geschlossenen Drama wie auch 15–19 fremd. – Die Personen (4.) sind «entstofflicht» wie ihre Handlungen. Immer sind sie herausgehoben, von hohem Stand oder mythischer Dignität. Entsprechend sind sie nicht plastisch gezeichnet, sondern als Typen mit festen Funktionen und Rollen. Die heilsgeschichtliche Führerfigur von 15–19 zelebriert ihre Funktion in stets gleichbleibender Manier, in analogen Abläufen spielen die Priester ihre Rolle. Zwar ist der «Führerpriester» als Protagonist herausgehoben, aber er ist kein Aussenseiter, sondern gehört, wie jede Person im geschlossenen Drama, einem festen «Bezugssystem»<sup>32</sup> an. – Die Komposition (5.) des Dramas ist vom Grossen ins Kleine mit vollkommener Harmonie und geschlossener Tektonik durchkonstruiert. Auch für 15–19 erweist sich, wie bereits gezeigt, «die streng und kunstvoll durchgeführte Symmetrie», als «*das* kompositorische Grundprinzip des geschlossenen Dramas»,<sup>33</sup> und zwar ebenfalls vom Grössten bis ins Kleinste. Neben die Symmetrie stellt Klotz Analogie und Proportion. Wie die dramatische Synthese nachweisen konnte, sind in 15–19 Analogie und Proportion durch ein feines Geflecht von Zweiern und Dreiern gewährleistet. – Sprachlich (6.) zeichnen sich die Dramen der tektonisch geschlossenen Form aus durch «eine regelrechte Bildkonvention. Feuer, Kampf, Schwert, Sonne, Mond, Tag, Nacht, Helle, Finsternis»:<sup>34</sup> Diese Metaphern gehören offenbar zu uralten und lang tradierten heraldischen Konventionen. M 15–19 beruht auf gleichartigen metaphorischen Konventionen (IQM 1; IQS 3, 13–4, 26; in beidem das AT), die einem festen Weltbild entsprechen und alles Zufällige oder Besondere heraushalten. Die Bilder evozieren so ein dualistisches Ordnungssystem. – So weit der Katalog des Vergleichbaren.

Nicht vergleichbar sind nach der hier nur knapp umrissenen Kette phänomenologischer Gemeinsamkeiten vor allem zwei Punkte: Der kultische Charakter macht alle Beteiligten zu Teilnehmern. Das «Stück» kann nicht vorgeführt werden, sondern will durchgeführt sein. Es ist kein Gegenüber denkbar, sondern nur ein Dabeisein. Sein Sinn liegt nicht im Betrachtetwerden, sondern im Vollzug der Begehung. – Der liturgische Charakter hält die Vielfalt möglicher Äusserungen im Monolog fest. Hier sind keine kompli-

<sup>32</sup> Klotz 65.

<sup>33</sup> Klotz 69.

<sup>34</sup> Klotz 81.

zierten Dialoge möglich, sondern nur das traditionell vorgeprägte Genre der Kriegsansprache, keine chorischen Wechsel, sondern nur der altbekannte Hymnus, keine schnelle Stichomythie, sondern nur der eine Redner, der in archaischer Geste vor die Menge tritt. – Immerhin ist die Tendenz einer Trennung in Bühne und Zuschauer bereits angelegt, denn das «Volk» bleibt fast ganz im Hintergrund. Und auch die Tendenz zum Dialog kündigt sich im Wechsel der «Chöre» (Szene I/3) an. Insgesamt aber steht M 15–19 als ein kultdramatisches «Stück» noch vor dem Heraustreten des Dramas aus dem Raum des Kults. Selbstverständlich kann der phänomenologische Vergleich nur die Möglichkeit illustrieren, M 15–19 als ein Kultdrama zu verstehen. So aber liefert er eine Fülle von Kriterien, die den beobachtbaren Bau des Stückes in seiner möglichen Bedeutung erklären können.

Als das inhaltliche Hauptkriterium sei noch einmal breiter wiederholt, was mit den Worten W. F. Ottos für den Ursprung der griechischen Tragödie gilt: «Der ganze kunstvolle Aufbau dient der Enthüllung der göttlichen Wahrheit, der schrittweisen Verwirklichung und Verdeutlichung – durch das Handeln (das ein Geschehen ist) – des Götterwillens, der von allem Anfang fest und unerbittlich war.»<sup>35</sup> Diesen Sachverhalt drücken die deutenden Monologe von 15–19 unmissverständlich aus: «Denn der El Israels ruft ein Schwert über alle Fremdvölker, und in den Heiligen seines Volkes verwirklicht er Kraft» (16,1; Ende der 1. Kriegsansprache), d. h. die Heiligen führen Gottes Schwert, aber das Geschehen ist die Verwirklichung seines Willens. «Denn von jeher habt ihr in den Geheimnissen Els gehört...» (16,15–16; Beginn der 2. Kriegsansprache), d. h. der Gotteswille steht von jeher als Geheimnis fest und wird jetzt offenbar. «Denn grossartig gehandelt hast du mit deinem Volk, um Wunderbares zu erweisen, und deinen Bund hast du uns von jeher gehütet...» (18,6–7; Beginn des 1. Siegeshymnus), d. h. die Handlung, oder mit W. F. Otto besser: das Geschehen ist transparent auf das Wunderhandeln Gottes hin, der die Geheimnisse des Anfangs nun in Erscheinung bringen lässt.

d. Welchen *Sitz* hat nun M 15–19 *im Leben* der Gemeinschaft von Qumran?<sup>36</sup> Zunächst darf auf eine allgemeine religionsgeschichtliche und

<sup>35</sup> W. F. Otto 176.

<sup>36</sup> Die Frage nach dem Sitz im Leben wird meist schon durch die Frage nach dem Realismus der Texte entschieden. Carmignac und van der Ploeg betonen den *liturgisch-sakralen* Charakter und damit auch den *unwirklichen* Charakter des Kampfes: Carmignac meint für I QM gesamthaft, «on a plutôt l'impression de se trouver dans un monde chimérique, où l'auteur édifie pour l'avenir une réglementation abstraite inspirée par la Bible et par ses rêves personnels, sans grand contact avec le monde de son temps» (XII) und nennt das Ganze «une liturgie de la guerre sainte» (XII). Van der Ploeg versteht die Kolumnen I und 15–19 als «un livre de piété et d'édification,

religionspsychologische Regel verwiesen werden: Es gibt wohl weltweit keine religiöse Gemeinschaft mit monastisierender Gemeinschaftsstruktur ohne rituelle Begehungen, ohne zeremonielle Kulthandlungen und ohne kulldramatische Metaphorik. Zudem wird, je exklusiver sich eine Gemeinschaft versteht und gibt, ihre Kulldramatik desto geregelter und hermetischer werden. Auch für Qumran wird man darum, wenn das gängige Bild der Gemeinschaft stimmt, entsprechende kulldramatische Begehungen erwarten und eine rituelle Metaphorik, in der das der Gruppe theologisch Entscheidende und Wesentliche bildhafte Gestalt gewinnt, sich bildlich ereignet und bildgemäß vollziehbar wird, mit Recht postulieren dürfen.<sup>37</sup>

Wenn also der Dualismus und seine Lösung zu den theologischen Kernfragen von Qumran gehört, dann ist die These berechtigt, dass diese Kernfrage in M 15–19 zur kulldramatischen Metapher und in ihr vollziehbares und zugleich sich vollziehendes Ereignis geworden ist. – Andere theologische Kernfragen haben bekanntlich in ähnlicher Weise ihre Kultmetaphorik erhalten: Die Frage von Reinheit und Unreinheit wird Ereignis in den Reinigungsriten der Waschungen und Bäder. In den Speiseriten findet die Frage der Gemeinschaftlichkeit ihren kultischen Vollzug.<sup>38</sup> Die theologische Kernfrage des Bundes und des Heils derer, die in den Bund treten bzw. im Bunde

plutôt qu'une règle; il était destiné aux pieux d'Israel...» (28) und sieht im ganzen der Rolle eine «unité de l'esprit» (30), einen «caractère sacré» (29). Merkwürdig lavierend drückt sich Dupont-Sommer aus: Er sieht in M einen *realen Krieg* beschrieben, und «die in Qumran gefundene militärische Bestimmung hatte sie für diese Schlacht vorzubereiten und zu begeistern und ihren Eifer zu entfachen» (182), weshalb denn auch «alle Einzelheiten konkret beschrieben» (182) seien; und dem widersprechend ist der Verfasser dann doch «ein visionsbegabter Schwärmer, ein ungewöhnlicher Utopist» (182) und, was er darstellt, «eher ein grossartiger, wunderlicher Traum als ein wirklich durchführbares Programm» (182). – Hier werden einerseits Widersprüche deutlich und andererseits genauere Fragen zum tatsächlichen Sitz im Leben der Gemeinde vermieden. Die Stichwörter Liturgie, Sakralität oder auch Traum weisen jedoch den Weg, auf dem ich weiterdenken will. – Zu wenig scheint mir auch von der Osten-Sackens Bestimmung als «Ordnung des Kampfes für sein Volk» (48) zu besagen; sie beschreibt einen Inhalt, aber keinen Sitz im Leben (vgl. auch die Summe 71–72). – Auch Davies betont das Liturgische von 15–19, “The account contains much liturgy to be performed before, during and after the struggle” (68), zieht aber keine Konsequenz daraus, sondern geht den umgekehrten Weg, 15–19 als reale “war-rule to describe the war with Rome” (90) anzunehmen. Wozu aber sollte fast tausend Jahre nach der Landnahme eine Heilig-Kriegs-Liturgie dienen, wenn man konkret gegen die Römer antreten wollte?

<sup>37</sup> Hierzu wie überhaupt für meine kulldramatische These verweise ich, freilich nur partes pro toto, auf G. van der Leeuw, *Phänomenologie der Religion*, 1956, 424–428, 522, 550–552; dazu G. van der Leeuw, *Wegen en Grenzen*, 1948, 103–115; und G. Widengren, *Religionsphänomenologie*, 1969, 172–174; dort Beispiele und phänomenologische Beobachtungen zur Stützung meiner These.

<sup>38</sup> Vgl. J. Maier/K. Schubert, *Die Qumran-Essener*, UTB 224 (1973) 43–44, 49–52.



stehen, hat in I QH ihre rituelle Aktualisierung darin gefunden, dass die Lieder «im Zusammenhang mit dem Eintritt in die Gemeinde bzw. dem jährlichen Bundeserneuerungsfest»<sup>39</sup> vorgetragen werden und ihren Sitz im Leben haben. In I QS 1,18–2,18 findet das Thema des Bundes seinen Sitz im «Ritual des kultischen Bundesschlusses»,<sup>40</sup> und zwar als Liturgie mit verteilten Rollen. Und schliesslich hat die wichtige theologische Frage der monastischen Gebetsdisziplin sich metaphorisch und rituell am Lauf der Sonne orientiert.<sup>41</sup>

In I QM 15–19 ist die theologische Kernfrage des Dualismus, wie sie in M 1 aufgeworfen worden war, zur kultdramatischen Metapher geworden. Es handelt sich hier um ein Kultdrama, dessen Sinn die rituelle Begehung jenes Ereignisses ist, in dem das wahre Gottesvolk die entscheidenden Schritte zur wahren Landnahme vollzieht und durch das Eingreifen Gottes des wahren Heils, das auf diese Weise nun in seine Erscheinung tritt, siegreich und vollends teilhaftig wird. – Für eine genauere Ort- und Zeitangabe sprechen die folgenden drei Beobachtungen:

– In 18,5 und 19,9 (indirekt auch in 18,12) liegen detailliertere Zeitangaben vor, aus denen hervorgeht, dass der erste und der zweite Aufzug des Dramas vor Sonnenuntergang spielen, während der dritte Aufzug die Nacht kultisch mit ins Drama hineinnimmt: Der erste Siegeshymnus wird bei Einbruch der Nacht vom «Führerpriester» gesprochen, während der zweite Siegeshymnus nach Aufgang der Sonne rezitiert wird. Dazwischen liegt zuerst die Finsternis der Nacht, in der die «Hand Gottes» den Gemächten der Finsternis zur ihnen eigenen Zeit ein endgültiges Ende bereitet,<sup>42</sup> und dann, wohl direkt beim Sonnenaufgang, der Siegeszug zum Schlachtfeld der Nacht und in den aufgehenden ewigen Tag des Heils. Folglich hat das Kultdrama seinen genaueren zeitlichen Sitz im Zusammenhang der üblichen Gebetszeiten am Abend und am Morgen.<sup>43</sup>

– Eine zweite Beobachtung hängt mit der Rolle des Deuteronomiums zusammen: «Das liturgische Formular des Bundesschlussfestes»<sup>44</sup> wird nach Weise «sicher erst durch das letzte

<sup>39</sup> H.-W. Kuhn, Enderwartung und gegenwärtiges Heil, StUNT 4 (1966) 31, vgl. 29–33.

<sup>40</sup> M. Weise, Kultzeiten und kultischer Bundesschluss, StPB 3 (1961) 112, vgl. 61–64.

<sup>41</sup> Vgl. Weise 55–56 und: «Die zentrale Bedeutung der Sonne beschränkt sich aber keineswegs nur auf die Festlegung der Zeitabschnitte als Gebetszeiten. Sie hat darüber hinaus geradezu «soteriologische Bedeutung» (!). Dies wird offensichtlich an den beiden Wendepunkten des Tageskreises (Sonnenauf- und -untergang) sowie an den vier Wendepunkten des solaren Jahres. Die letzteren sind geradezu Abbilder (!) für die jeweils neue Zuwendung der Gnadenzusagen Gottes» (56).

<sup>42</sup> Darum ist 18,12 als Bestätigung der «grossen Hand Gottes» zu verstehen, die zur Zeit der Finsternis gegen deren Macht wirkt, und jedenfalls kein Anlass, den Hymnus als «Gebet am Abend um Verlängerung des Tages zur Beendigung der Verfolgung» (so Dupont-Sommer 213) zu deuten. Vgl. Dt 23,9–14.

<sup>43</sup> Vgl. Weise 10–11.

<sup>44</sup> So der Titel von Weises zweitem Teil.

Stück, die Fluchandrohung gegen Abtrünnige» zum Ritualformular für das Fest. Dieses letzte Stück, das quasi von hinten her das Ganze des Formulars bestimmt, besteht nun aber «im wesentlichen aus dem umgeformten Zitat aus Dt 29,18 ff».<sup>45</sup> Nach der Analyse von M 15–19 spielt für Inhalt und Folge der vier Reden Dt 31–32 eine entscheidende Rolle. Diese Parallele fällt auf und ist wohl nicht einfach zufällig.

– Drittens war bereits ebensowenig zufällig, dass die zu Anfang beschriebenen drei Quellen, die der Verfasser von 15–19 auf seine Art in Anspruch nimmt, alle einen Folgezusammenhang von Kampf und Freude erkennen lassen, im Fall von Dt 31,9–13 deutlich in Gestalt der Verordnung einer alle sieben Jahre zu veranstaltenden Feier zur Einschärfung der Tora unter Hinweisen auf Bundeslade (V.9) und Landnahme (V.13) als Rahmung des Abschnittes.

Daraus lässt sich (natürlich nur sehr hypothetisch) schliessen, dass das Kulldrama konkret seinen Sitz hat im Zusammenhang des «Bundesschlussfestes» (M. Weise) oder des «Bundeserneuerungsfestes» (H.-W. Kuhn), vielleicht zum Zeitpunkt der Herbstäquinoktie, und zwar als siebenjährige Besonderheit des jährlichen Bundesfestes. Auch durch M 15–19 würde somit untermauert: «Das jährliche Bundeserneuerungsfest war wohl ihr Hauptfest.»<sup>46</sup> I QH (H.-W. Kuhn), I QS (M. Weise) und I QM haben, jeweils teilweise, dort ihren konkreten Sitz im Kult der Gemeinschaft von Qumran.

Ein Unterschied von M 15–19 gegenüber den Liedern und der Liturgie wird jedoch im Charakter der literarischen Nähe bestehen. Während die Lieder und die Liturgie als direkte Rede sozusagen wörtlich rezitierbar sind, trifft dies hier nur für die Reden zu. Andererseits ist auch die Liturgie auf weite Strecken von Regieanweisungen begleitet,<sup>47</sup> weshalb sie denn auch ein «Formular» genannt wird. So wird in der Frage der literarischen Direktheit M 15–19 mit seinem ausgebauten Apparat von mittelbaren Anweisungen nach dem liturgischen Formular von I QS mit seiner stereotyp formulierten Anweisungsstruktur, dieses aber seinerseits nach den Liedern von I QH, die ja ohne Regieanweisungen auskommen, anzusiedeln sein. – M 15–19 ist also ein kulldramatisches Formular, das vielleicht alle sieben Jahre beim Fest des Bundes zur Aufführung gelangte.

Als Ort der Aufführung kommt wohl vornehmlich die Naturbühne der Mergelterrasse in Frage, zu der hin sich der Versammlungsraum öffnet (für das Öffnen der Tore von 16,4), von der aus der Lauf der Sonne sowohl nach Westen als auch nach Osten gut zu beobachten ist (für die Siegeshymnen zu den Gebetszeiten und den Siegeszug), und die an drei Seiten jäh abbricht, so

<sup>45</sup> Weise 112; vgl. seine Analyse von I QS 2,11–18 103–110.

<sup>46</sup> K. G. Kuhn, RGG<sup>3</sup> V/746 (wenn auch als Hypothese).

<sup>47</sup> Vgl. den Text bei Weise 61–64.

dass der metaphorisch fingierte Feind wohl dort seinen metaphorischen «Ort» hätte.<sup>48</sup>

### III. Die Genese von I QM

a. Nach der näheren dramaturgischen Betrachtung des «Stückes» M 15–19 und der Darlegung meiner kultdramatischen These stellt sich nun nochmals die Frage nach der *Einheit der Kriegsrolle*. Ich meine, M 1, M 2–14 und M 15–19 verhalten sich zueinander wie «Fabel», «Regel» und «Drama», und möchte dies an einer Reihe von Einzelbeobachtungen verdeutlichen, die im folgenden in eine kleine Übersicht gebracht sind:

Kriterium	M1	M2–14	M15–19
Zeitlichkeit	direkte Naherwartung - הַיָּצֵא עַתָּה in 1,5.11  - הַיָּצֵא יוֹם in 1,10 (11.12)  -fehlt -fehlt	metaphorischer Zeitverzug -fehlt  -fehlt (10,3)  -fehlt -fehlt	metaphorische Naherwartung - הַיָּצֵא עַתָּה in 15,1; 18,3 - יוֹם הַיָּצֵא in 16,3; 18,5 (15,3;18,10. 12) - לְ[יָ]לֵךְ הַיּוֹם in 19,9 - מוֹעֵד מְלַחְמָה הַיּוֹם הַזֶּה in 15,12 (17,5; 18,10)
Räumlichkeit	ausgeführte Militärgeographie	innere Militärordnung	fehlt
Kriegstechnik	eher schwache Termini	breit ausgebaut- te Terminologie	metaphorische Reduktion

<sup>48</sup> Für die genaueste zeitlich-räumliche Bestimmung einer denkbaren Aufführung bietet M 15–19 nur wenige Hinweise. Wesentlicher als die hier zuletzt geübten Denkspiele und Vermutungen erscheinen mir die literarische Analyse, die dramatische Synthese und die nun folgenden Überlegungen zum Gesamtzusammenhang von I QM. Generell sind natürlich zwei Arten des Umgangs mit 15–19 denkbar: Entweder hat man den Text nur verlesen, oder man hat ihn tatsächlich kultdramatisch in Szene gesetzt. Denkbar ist beides, eine Entscheidung schwer.

Feindbild	konkret	allgemein	metaphorisch
	- כְּתִיִּים in 1,2.4.6. 9.12	- כְּתִיִּים in 11,11	- כְּתִיִּים in 15,2;16, 3.6.8.9;17,12.14. 15;18,2.4;19,10. 13
	- יָפֶת in 1,6	-fehlt	- יָפֶת in 18,2
	- אֲשׁוּר in 1,2.6	- אֲשׁוּר in 2,12;11, 11	- אֲשׁוּר in 18,2;19,10
	-Edom,Moab,Ammon in 1,1	-Moab in 11,6	-fehlt
	-Philister in 1,2	-Philister in 11,3	-fehlt
	-fehlt	- אֹיֵב in 3,2.5.7.11 6,2.6;7,9;8,8.10. 13;9,2.5.6.12;10, 2.3.4.8;11,7.8.13. 14;12,11;14,3	- אֹיֵב in 18,11.12; 19,3
Qumranleute	-fehlt -fehlt	- כּוֹהֲנִים : 23mal - כּוֹהֵן קָרָאשׁ : 1mal	- כּוֹהֲנִים : 12mal - כּוֹהֵן קָרָאשׁ : 5mal

Betrachtet man die fünf gewählten Kriterien des Vergleichs, so fällt auf, dass die betonte Naherwartung von M 1, die dort eher zurückhaltenden Termini der Kriegsführung und die Häufigkeit konkreter Feindbilder in M 2–14 deutlich zurücktreten, hingegen in 15–19 wieder in ähnlicher Weise auftauchen, so dass man geneigt sein könnte, zwischen 1 und 15–19 eine Verwandtschaft bis hin zur selben Verfasserschaft zu vermuten.<sup>49</sup> In ihrer spezifischen «Zeitlichkeit» haben 1 und 15–19 offenbar die Erwartung, dass Aufmarsch, Kampf, Wende und Anbruch des Heils an einem einzigen Tag, genauer: an «diesem» Tag, sich ereignen. In 15–19 sind die Zeitbegriffe von 1 sogar noch ausgebaut. Sie strukturieren vom Prolog bis zur vorletzten Szene das Geschehen, und bezeichnenderweise steht *bt hhy'h* auch in der Szene der Peripetie (18,3): «Jetzt» ist der vorausbestimmte Tag in seine Erscheinung getreten. Tag und Abend, Nacht und Morgen machen klar, dass sich das Drama innert 24 Stunden abwickelt. – In 2–14 fehlt die entsprechende Zeitlichkeit. Statt dessen wird, ganz deutlich in 2, mit viel grösseren Zeiträumen gerechnet. Vierzig Jahre des Krieges erinnern an vierzig Jahre Zeitverzug, bevor das

<sup>49</sup> So vor allem van der Ploeg 19–20; zusammengefasst in: Qumran-Probleme, Dt. Akad. d. Wiss., Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft 42 (1963) 293–297.

Volk der Wüstenwanderung an die Schwelle der Landnahme gelangt. Nicht mehr in dieser Generation, das ist der Tenor von 2–14.

Anders das Kriterium der «Räumlichkeit»: Der ausgeführten militärischen Geographie von 1 korrespondieren in 15–19 lediglich die Tore, die zu Beginn zu öffnen sind, während in 2–14 eine qumraninterne innere «Geographie» der Lagerordnungen breit aufgefächert wird.

Von «Kriegstechnik» ist in 1 kaum die Rede, denn da interessieren die grossen weltpolitischen Abläufe. In 15–19 war bereits die symbolische und metaphorische Reduktion auf Trompeten und Hörner, «Geräte» und Tore aufgefallen, die dort gewissermassen synekdochisch verweisen. – Dagegen entwerfen 2–14 eine breit ausgebaute Infrastruktur, die so in 15–19 gar nicht mehr wichtig zu sein scheint.

Eine deutlichere Sprache spricht das wichtige Kriterium der «Feindbilder»: Die Kittäer von 1 tauchen, abgesehen von der rudimentären Stelle in 11,11, als der Inbegriff der Feinde erst wieder in 15–19 auf. Spricht 1 sehr konkret von den Kittäern Ägyptens und Assurs – und da wird die Vermutung, es handele sich um die entsprechenden Diadochenreiche, durch das Folgende nicht einfach ausgeschlossen werden können –, während «der Feind» völlig fehlt, so verwenden M 2–15 fast exklusiv das neutrale und allgemeine «Feind», das aber in 15–19 nur noch dreimal im ersten Siegeshymnus auftaucht, aber ansonsten den «Kittäern» zu weichen hat.

Bedeutsam scheint schliesslich das Bild der «Qumranleute» von sich selbst zu sein: Priester kommen in 1 gar nicht vor, häufig jedoch in 2–14 und 15–19. Und der «Führerpriester» aus 2,1 stünde völlig isoliert, wäre er nicht in 15–19 aufgenommen worden.

Urteilt man nun nach dem Charakter der fünf gewählten Vergleichskriterien in den drei Textbereichen, so erschliesst der hermeneutische Schlüssel «Fabel–Regel–Drama» den folgenden Werdegang von I QM:

Für M 1 ergibt sich das Bild einer älteren Zeit. Die Gemeinschaft von Qumran ist als eine feste und geschlossene Gruppe im Hintergrund des Textes noch nicht erkennbar.<sup>50</sup> Man erwartet den Endkrieg und die Wende zum endgültigen Heil konkret als die eine Heilstat Gottes an dem einen Tag. Diese Erwartung verdeutlicht sich als reale Naherwartung. Die Vorstellung von den Feinden gibt sich konkret als Vorstellung einer hellenistischen Umklammerung, wobei die Aufzählung der alten Feinde aus der Landnahmezeit, nämlich der Edomiter, Moabiter und Ammoniter, dazu noch der Philister, den

<sup>50</sup> Vgl. von der Osten-Sacken 84–87; er betont zu M 1, «dass die Aussagen auf das Volk als ganzes bezogen sind und noch nicht die speziellen Probleme und Anschauungen einer kleinen Gemeinschaft widerspiegeln» (88).

Ring der feindlichen Umklammerung in geographischer Konkretion nur noch schliesst.<sup>51</sup> Weil die Wende nahe bevorsteht und wesentlich von der «Hand Gottes» ausgeht, interessiert man sich nicht für militärische Details und Logistik. – Die «Fabel» trägt eher das Gepräge einer hellenistischen, vielleicht gar vorqumranischen Zeit und ist hinsichtlich ihrer Naherwartung mit anderen alt- oder zwischentestamentlichen Texten zu vergleichen. Aber: Die «Fabel» ist entgegen allen historisch nachweisbaren Restitutionshoffnungen zu keinerlei historischer Evidenz gekommen. Die Wende ist ausgeblieben. Hier entsteht ein Problem.

M 2–14 stammt aus einer jüngeren Zeit. Die inzwischen konstituierte Gemeinschaft von Qumran sieht sich als die Trägerin der in M 1 anvisierten Heilsgruppe; die Priester verstehen sich als die *bny 'wr* von M 1, und aus den *'nšy gwrlw* sind die *'nšy hbynym* geworden. Das Ausbleiben der erhofften Wende zwingt die Gläubigen nicht nur in eine geschlossene soziologische Gruppe mit hermetischen Denk- und Aktionsstrukturen, sondern darin auch zur regelartigen Ausgestaltung einer Interimsordnung, die zugleich Präparation und Disziplinierung ist für die Zeit der Wende. Die ehemalige Naherwartung wandelt sich «geregelt» in einen metaphorischen Zeitverzug, der allegorisch mit der vierzigjährigen Wüstenwanderung erklärt wird.<sup>52</sup> Die historischen Feinde sind verschwunden und dem «Feind» schlechthin gewichen. In Anlehnung an das offenbar aktuelle römische Militärwesen<sup>53</sup> wird interimistisch eine diffizile logistische Infrastruktur aufgebaut und für den Fall der Fälle in Regel gesetzt. Der äusseren Geographie von M 1 korrespondiert hier eine innere Geographie der Präparation und Disziplin. Nicht mehr der erzählende Charakter einer «Fabel», sondern der auflistende Charakter einer «Regel» kennzeichnet M 2–14. – Die «Regel» M 2–14 dürfte, nicht zuletzt im Anschluss an die Diskussion der in ihr vorausgesetzten Kriegstechnik, wohl römischer Zeit entstammen. Sie trägt eigentlich qumranisches

<sup>51</sup> Vgl. das Vorkommen von «Los», das wenigstens zur Bezeichnung der sieben Kampf-etappen ein Terminus der Naherwartung ist und so, ausser an der vermutlich sekundären Stelle 17,16, nur in M 1 vorkommt (dazu von der Osten-Sacken 78–80); vgl. ferner zur historischen Konkretion A. 6.

<sup>52</sup> Vgl. Maier/Schubert (A. 38): «Auch aus diesen Berechnungen (i. e. Dam.-Dok. 1,10f.) ist zu erkennen, dass die Gemeinde das erwartete Ende hinausschieben musste» (94); vgl. ferner Dupont-Sommer 185.

<sup>53</sup> Meine Entwicklungsthese macht den Streit um das griechische oder römische Heerwesen und um das Verständnis der «Kittäer» weniger wichtig, als er sich nimmt. Vgl. die Auseinandersetzung zwischen Griechen (van der Ploeg 24, von der Osten-Sacken 67 oder Davies teilweise 89–90) und Römern (Dupont-Sommer 183, besonders G. R. Driver, *The Judaean Scrolls*, 1965, 180–199).



Gepräge. Jedoch: Auch sie ist nicht in die Phase ihrer Aktualität getreten. Der fortgesetzte Verzug wird mehr und mehr zum theologischen Problem.

M 15–19 gibt nun das Bild einer noch jüngeren Zeit. Hier hat Qumran den Versuch einer Lösung des theologischen Verzugsproblems unternommen. Indem es sich auf drei für es konstitutive «Quellen» (M 1; Num 10; Dt 31–32) zurückbesinnt und sich auf die vorliegende «Regel» zurückbezieht, gestaltet es in kunstvoller Komposition ein kultisches Drama, das in dramatischer Metamorphose spielerisch das Alte wiederkehren lässt. Die alte historische Naherwartung wird nun zur kultischen Zeitlichkeit und so zur metaphorischen Naherwartung. Der Raum des Kampfes wird in der kultischen Räumlichkeit zu seiner metaphoren Wahrheit gebracht, weshalb das Drama sich denn auch nicht für die konkrete Geographie von M 1,1–7 interessiert. Die Kriegstechnik verschwindet völlig und macht der symbolisch-metaphorischen Reduktion Platz. Die «Kittäer» sind nun nicht mehr die historisch erfahrenen Hellenisten von einst, sondern metaphorisch das feindliche Fremdvolk, worin die Erfahrung der Geschichte natürlich ihren konnotativen Ort hat. Wohl in Anlehnung an die besonders unter den Römern aufblühenden Mysterienkulte ist hier ein kultisches Drama entworfen, das bereits Bekanntes transformiert und gegen die Erfahrung der Zeitgeschichte kultisch-rituell behauptet.<sup>54</sup> Der transformierende und metaphorisierende Charakter eines Kultdramas kennzeichnet M 15–19. Was historisch ausgeblieben ist und den Glauben der Gemeinschaft zunehmend belastet, vollzieht sich nun in kultisch-ritueller Aktualität. Wovon historisch nur zu schweigen wäre, davon kultdramatisch dennoch reden zu können, macht das Drama möglich. Der Glaube von Qumran an die Wende durch die «grosse Hand Els» hat hier seine metaphore Wahrheit gefunden. Unter den metaphorischen Bedingun-

<sup>54</sup> M. Hengel hat in seinem Aufsatz: *Qumrân und der Hellenismus* (in: M. Delcor ed., *Qumrân*, BETHL46 [1978] 333–372) aufgereiht, worin Qumran als «Antithese» den Hellenismus als zeitgenössische «These» eben doch nicht nur voraussetzt, sondern gar anerkennt: Sei es die Technik der Wasserversorgungssysteme (335–336) oder die hohe Funktionalität wirtschaftlicher Einrichtungen (336), seien es die Prinzipien der Urbarmachung (336–337) oder der Domänenwirtschaft (338–339), sei es das Phänomen eines «hebräischen Attizismus» (339–340) oder des Militärwesens (340–342), sei es die hellenisierende Vereinsstruktur der Gemeinschaft (342–351) oder das hellenisierende Erziehungsideal (351–352) oder schliesslich die verschiedenen vergleichbaren Züge in der strengen Rationalität qumranischen Denkens (352–371); – überall fällt auf, dass offenbar auf dem Gebiet des Formalen (des «Dass») die Berührung mit dem Hellenismus für Qumran durchaus im Bereich des Möglichen liegt. In gleicher Weise besteht auch die Möglichkeit, dass die rundherum gepflegten Kulturgüter (Theater, Paläste, Naumachien usw.), darunter aber vornehmlich die Mysterien im Vorgang ihrer Ausbreitung auf Ägypten und den Vorderen Orient, auch an Qumran nicht spurlos vorbeigegangen sind.

gen des Kultes spielt das Drama mit einander «wirklich» widersprechenden Erfahrungen und behauptet so als «möglich», was der Zeitverzug zu zerreißen droht. – Das «Drama» M 15–19 wird darum wohl einer römisch-spätqumranischen Zeit entstammen. Das theologische Problem fortgesetzten Heilsverzugs hat seine kultdramatische Lösung erhalten.

Selbstverständlich handelt es sich bei meinem Versuch nur um ein Modell des Verstehens. Immerhin liegt der Wert eines Modells wohl darin, wie viel wie gut und wie umfassend verstehbar wird. Eine Analyse ohne den Versuch einer Synthese macht noch nichts verstehbar.

b. Abschliessend richtet sich das Interesse auf die spezifische *Theologie des Kultdramas*, das hier, nach der redaktionellen Notiz in 15,6, mit «*MÔ'ĒD NĀQĀM*» zu betiteln ist. Die Brechung historisch und diachron verschiedener Zeiten in eine kultisch bedingte Synchronie und in eine paradoxe Gleichzeitigkeit von Schon-jetzt und Noch-nicht, von Präsenz und Repräsentanz; die rituelle Behauptung einer historisch weder verifizierbaren noch falsifizierbaren Glaubenswahrheit als metaphore Wahrheit, die nur im Bildraum des Kultdramas zugänglich wird; die Errichtung einer metaphorischen Spannung, die verschiedenste Erfahrungen in sich bewährt; – dies sind nicht selbstverständliche theologische Denkleistungen. Sind sie singulär?

Die Darstellung dieses Aufsatzes findet eine Unterstützung in der Untersuchung der Lieder von I QH: H.-W. Kuhn hat die «besondere Eschatologie»<sup>55</sup> der Gemeindelieder hervorgehoben und unterstrichen. Er erkennt in ihnen die «Vorstellung eines Nebeneinanders bzw. Ineinanders von Enderwartung und eschatologisch-gegenwärtigem Heil»,<sup>56</sup> dessen Sinn darin liege, «dass der Anschluss an die Qumrangemeinde die Teilhabe an der neuen Welt, die von einem Endakt erhofft wird, sicher verbürgt, weil sie hier schon an diesem Ort, nämlich in der Gemeinde, begonnen hat sich zu verwirklichen».<sup>57</sup> Möglich sei dies für Qumran, weil und insofern der Raum der Gemeinde, wie es im AT der Tempel war, Raum der Präsenz des Heils ist und weil und insofern der Kult, wie es im AT der Tempelkult war, die Sphäre des Lebens bedeutet. «Von der Ineinssetzung von irdischem und himmlischem Heiligtum lag es dann für den sich als dienstuenden Priester verstehenden Qumran-Frommen besonders nahe, das Sein in der Gemeinde auch als himmlischen Aufenthalt zu deuten. Aber weil der Qumran-Fromme zugleich

<sup>55</sup> Vgl. das ganze Kapitel «D. Der Sinn und das Aufkommen der besonderen Eschatologie» von H.-W. Kuhn (A. 39) 176–188.

<sup>56</sup> H.-W. Kuhn 181.

<sup>57</sup> H.-W. Kuhn 179.



Apokalyptiker war, behauptete er damit auch das eschatologische Heil als für sich schon gegenwärtig.»<sup>58</sup>

Das Gesagte möchte ich für I QM 15–19 unterstreichen und zugleich ätiologisch präzisieren: Die Zusammenschau von Jetzt und Dann im kultischen Geschehen von Qumran hat ihre Bedingungen in der harten Erfahrung des Ausbleibens und der Verzögerung. Die militia Dei ereignet sich unter den raum-zeitlichen Bedingungen der kultischen Sphäre, weil die Möglichkeit dieser Wahrheit in den raum-zeitlichen Bedingungen hellenistisch-römischer Wirklichkeit keinen Platz gewinnen konnte. Im Kult jedoch, in der Lebens- und Heilssphäre des kultischen Bildraumes, ist das Drama perfekt, und die Wahrheit der eschatologischen Erwartung tritt in ihre metaphore Erscheinung. Hier liegt die theologische Notwendigkeit von M 15–19, und hier liegt auch der Sinn der Ausrichtung von 15–19 an 1.

Nach dem hier vorgelegten Modell der Deutung bietet I QM ein Stück Geschichte<sup>59</sup> der theologischen Auseinandersetzung um die Kernfrage des Dualismus und dessen Lösung, und das Nebeneinander jener drei Teile, die von dieser Geschichte zeugen, darf als Beweis für die Bedeutung gelten, die man ihr als Geschichte, als Tradition und Transformation, bereits in Qumran selbst zugemessen hat.

*Matthias Krieg, Zürich*

<sup>58</sup> H.-W. Kuhn 184.

<sup>59</sup> Die Frage van der Ploegs – «La Règle a-t-elle été composée entièrement d'un seul jet, ou le texte a-t-il eu une histoire et peut-on y distinguer plusieurs couches, plusieurs documents ou plus d'une rédaction?» – ist wohl deutlich mit einem Ja für ihre zweite Hälfte zu beantworten: I QM zeigt drei Weisen des Umgangs mit Glaubenserwartungen (van der Ploeg11).