

DAS DRAMA DER PASSION  
EINE ANALYSE DER PROZESSERZÄHLUNG  
JOH 18,28–19,16A UNTER BERÜCKSICHTIGUNG  
DRAMENTHEORETISCHER GESICHTSPUNKTE

I

Im Unterschied zu den synoptischen Darstellungen vom Prozess Jesu (Mk 15,1-15 parr Mt 27,11-26; Lk 23,2-25) weist die Erzählung bei Johannes einen überaus eigenständigen Charakter auf<sup>1</sup>. Zwar stimmen alle vier Verhandlungsberichte in ihrer Grobstruktur überein, aber die abweichende szenische Gestaltung des Pilatusverhörs in Joh 18,28–19,16a ist augenfällig. Diese szenische Konzeption, die als bewusstes Darstellungsmittel des Evangelisten zu klassifizieren ist, soll im Folgenden einer narrativen Analyse unterzogen werden. Dabei steht in erster Linie das dramatische Potential der Prozess Erzählung zur Diskussion, welches wesentlich durch den Wechsel zwischen Innen- und Außenszenen markiert wird<sup>2</sup> und mit Aspekten der Dramentheorie zu korrelieren ist<sup>3</sup>. Dies impliziert keine unreflektierte Lektüre des Johannesevangeliums als klassisches Bühnenstück – näherhin als Tragödie –, sondern bestimmt es als Prosawerk, das Elemente des antiken Dramas integriert hat<sup>4</sup>. Das wird vor allem in der Passionserzählung offensichtlich.

1. Cf. H. WINDISCH, *John's Narrative Style*, in M.W.G. STIBBE (ed.), *The Gospel of John as Literature: An Anthology of Twentieth-Century Perspectives* (New Testament Tools and Studies, 17), Leiden, 1993, 25-64, spez. 51-56.

2. Auftritte und Abgänge der Figuren sind ein wesentliches Gestaltungselement der antiken Tragödie, dazu O. TAPLIN, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, 1977; M.R. HALLERAN, *Stagecraft in Euripides*, Sydney, 1985.

3. Dazu zuletzt J.-A. A. BRANT, *Dialogue and Drama: Elements of Greek Tragedy in the Fourth Gospel*, Peabody, MA, 2004. Zu 18,28–19,16a cf. W. VERBURG, *Passion als Tragödie? Die literarische Gattung der antiken Tragödie als Gestaltungsprinzip der Johannesp passion* (SBS, 182), Stuttgart, 1999, spez. 91-100.

4. Cf. W.R. DOMERIS, *The Johannine Drama*, in *Journal of Theology for Southern Africa* 42 (1983) 29-35; G.L. PARSENIOS, *Departure and Consolation: The Johannine Farewell Discourses in Light of Greco-Roman Literature* (SupplNT, 117), Leiden, Boston, 2005, spez. 13-22.

## II

Betrachtet man die johanneische Passionserzählung als Drama in fünf Aufzügen<sup>5</sup>, befinden wir uns mit der Verhandlung vor Pilatus im zweiten Akt, also genau im Zentrum der Darstellung<sup>6</sup>.

Joh 18,28–19,16a wird durch den Wechsel des römischen Statthalters zwischen zwei Schauplätzen – „im Prätorium“ und „außen“<sup>7</sup> – bestimmt, was im Hinblick auf die dramatische Anlage der gesamten Passage Assoziationen an eine „Zwei-Bühnen-Technik“ wachruft<sup>8</sup>. Dieses szenische Raumkonzept wird bereits in der Einleitung Joh 18,28 installiert und auf eine – zutiefst ironische – Weigerung ‚der Juden‘<sup>9</sup> zurückgeführt: Aus kultischen Gründen wollen sie das Prätorium des römischen Präfekten nicht betreten<sup>10</sup>. Die Trennung Jesu von ‚den Juden‘ geht narrativ gesehen also auf sie selbst zurück und führt dazu, dass Pilatus der alleinige Empfänger der letzten Offenbarungsrede Jesu ist.

Durch die Differenzierung zwischen Außen- und Innenszenen ergeben sich zugleich zwei unterscheidbare Kommunikationssituationen, die den Prozess dynamisch halten: Der Dialog des Pilatus mit ‚den Juden‘ findet vor (18,29-32; 18,38b-40; 19,4-8; 19,13-15), jener mit Jesus innerhalb des Prätoriums statt (Joh 18,33-38a; 19,9-12). Auch wenn in der fünften (19,4-8) und siebten Szene (19,13-15) alle Beteiligten gemeinsam außerhalb versammelt sind – Jesus also auf Veranlassung des Pilatus den Innenraum verlassen hat –, beschränken sich die Wortwechsel auf nur zwei Dialogpartner: Pilatus und ‚die Juden‘. Jesus bleibt stumm. Auf der Bühne der Welt tritt er nur noch als Statist auf.

Dass Joh 18,28–19,16 aus sieben Einzelszenen – zuzüglich Einleitung und Schluss – besteht, kann mittlerweile als *sententia communis* gel-

5. Prolog (13,1–14,31), erster Akt (18,1-24), zweiter Akt (18,28–19,16a), dritter Akt (19,16c-37), Epilog (19,38-42), cf. VERBURG, *Passion* (n. 3).

6. Cf. R. SCHNACKENBURG, *Das Johannesevangelium* (HTKNT, 4/3), Freiburg i.Br., 1975, S. 274.

7. Explizit erwähnt 18,29.33.38b; 19,4.9.13. Dabei folgt der Lesende der Pilatusfigur. Die Notiz 19,5 ἐξῆλθεν οὖν ὁ Ἰησοῦς ἔξω hat also keine gliedernde Funktion, cf. D. SENIOR, *The Passion of Jesus in the Gospel of John* (The Passion Series, 4), Collegeville, MN, 1991, S. 68-98, spez. 70.

8. So E. HAENCHEN, *Das Johannesevangelium*, ed. U. BUSSE, Tübingen, 1980, S. 544.

9. Zum sensiblen Themenkomplex οἱ Ἰουδαῖοι cf. F.J. MOLONEY, *The Gospel of John* (Sacra Pagina, 4), Collegeville, MN, 1998, S. 9-11; zuletzt v.a. J. FREY, *Das Bild ‚der Juden‘ im Johannesevangelium und die Geschichte der johanneischen Gemeinde*, in M. LABAHN – K. SCHOLTISSEK – A. STROTMANN (eds.), *Israel und seine Heilstraditionen im Johannesevangelium*. FS J. Beutler, Paderborn, 2004, 33-53 sowie R. BIERINGER – D. POLLEFEYT – F. VANDECASTEELE-VANNEUVILLE, *Anti-Judaism and the Fourth Gospel*, Louisville, KY, 2001.

10. Cf. Jos., *Bell.* VI 426.

ten<sup>11</sup>. Wie diese Szenen jedoch exakt voneinander abgegrenzt sind und ob sie nach einem chiasmatischen oder einem eher linear-parallelen Strukturprinzip angeordnet sind<sup>12</sup>, ist umstritten. Zieht man nämlich als Hauptkriterium den Wechsel zwischen Innen und Außen (bzw. eine Ortsangabe) sowie die damit verbundenen Kommunikationssituationen heran, ergeben sich bezüglich der Segmentierung an einigen Punkten Unschärfen<sup>13</sup>.

So entziehen sich besonders 19,1-3 (fehlendes *verbum movendi*), 19,8 (Zäsur mitten im Satz) und 19,12 (Mischung der Kommunikationsräume) einer klar markierten Zuordnung. Folgende Lösungen bieten sich an: (a) 19,1-3 leitet mit dem Zeitadverb *τότε οὖν* (vgl. 19,16) eine neue Szene ein; mit 19,4 wird dann rückwirkend klar, dass 19,1-3 innen spielen muss; das fehlende *verbum movendi* bzw. das Fehlen einer Ortsangabe fällt also nicht ins Gewicht; (b) der temporale Nebensatz 19,8 ist zwar parataktisch mit 19,9 verbunden, bezieht sich inhaltlich jedoch auf 19,7. Die Herausgehensnotiz 19,9 spricht dafür, 19,8 zur vierten Szene, also zu 19,4-7 zu ziehen; (c) etwas schwieriger ist die Entscheidung bezüglich 19,12, einem Vers, der gelegentlich als gesonderte Szene ganz ausgegrenzt wird. Jedenfalls befindet sich Pilatus seit dem zweiten und letzten Dialog mit Jesus (19,9-11) noch innerhalb des Prätoriums, was aus dem Fehlen einer topologischen Notiz zu erschließen ist. Im Anschluss an das Gespräch versucht er erneut, Jesus freizugeben (cf. Joh 18,31.38f; 19,4.6). In diesem Moment dringt von außen das Geschrei ‚der Juden‘ zu ihm herein und ‚bewegt‘ Pilatus im wahrsten Sinne des Wortes dazu, hinauszutreten, sich auf dem Richterstuhl niederzulassen und den Prozess mit zwei raschen Sätzen (cf. Joh 19,13-15) zu beenden. Präzise Orts- und Zeitangaben verleihen dem Ganzen ab 19,13 einen hochoffiziellen Anstrich, was den Sonderstatus dieser Szene hervorhebt<sup>14</sup>. Pilatus ist jetzt ganz der römische Funktionsträger, der im Rah-

11. Im deutschsprachigen Raum hat J. BLANK, *Die Verhandlung vor Pilatus Joh 18,28–19,16 im Lichte johanneischer Theologie*, in *BZ* 3 (1959) 60-81, spez. 61 „im Gegensatz zur allgemein üblichen Auffassung“ diese Aufteilung eingebracht, v.a. „um die Verspottungs- und Vorführungsszene schärfer voneinander abzuheben“. Forschungsgeschichtlicher Überblick C. DIEBOLD-SCHUEERMANN, *Jesus vor Pilatus: Eine exegetische Untersuchung zum Verhör durch Pilatus (Joh 18,28–19,16a)* (SBB, 32), Stuttgart, 1996, S. 105-108.

12. Paradigmatisch J. ZUMSTEIN, *Der Prozess Jesu vor Pilatus: Ein Beispiel johanneischer Eschatologie*, in ID., *Kreative Erinnerung: Relecture und Auslegung im Johannesevangelium* (ATANT, 84), Zürich, 2004, 241-252 (konzentrisch) und SCHENKE, *Johannes* (n. 14), S. 349f (parallel zweistufig).

13. Zum folgenden H.-U. WEIDEMANN, *Der Tod Jesu im Johannesevangelium: Die erste Abschiedsrede als Schlüsseltext für den Passions- und Osterbericht* (BZNW, 122), Berlin, 2004, S. 314-317.

14. Cf. L. SCHENKE, *Johannes: Kommentar*, Düsseldorf, 1998, S. 349.

men des angestregten Prozesses zu einem Urteil findet<sup>15</sup>. Joh 19,12b formuliert somit eine kommunikative Grenzüberschreitung – zumal es sich um keinen echten Dialog mehr handelt, sondern um eine Reaktion ‚der Juden‘ auf die beabsichtigte Freilassung Jesu<sup>16</sup> –, und ist nicht zuletzt aufgrund der lexikalisch abgehobenen Finalszene 19,13-15 strukturell zu 19,9-11 zu ziehen.

Folgende Einzelszenen dieses kunstvollen Aufbaus lassen sich abgrenzen:

<i>Szene</i>	<i>Thema</i>	<i>Ort</i>	<i>Dialogpartner</i>
<i>Einleitung: 18,28</i>	<i>Jesus wird zu Pilatus geführt</i>		
1) 18,29-32	Prozesseröffnung	außen	Pilatus – Juden
2) 18,33-38a	Erstes Gespräch	innen	Pilatus – Jesus
3) 18,38b-40	Erste Unschuldsfeststellung	außen	Pilatus – Juden
4) 19,1-3	Proklamation als „König“	innen	
5) 19,4-8	Zweite Unschuldsfeststellung	außen	Pilatus – Juden
6) 19,9-12	Zweites Gespräch	innen	Pilatus – Jesus
7) 19,13-15	Urteil	außen	Pilatus – Juden
<i>Schluss: 19,16a</i>	<i>Pilatus liefert Jesus aus</i>		

Dass die beobachteten Unschärfen (19,8.12) erst gegen Ende des Prozesses auftreten, ist dabei mehr als ein Zufall: 19,8 und 19,12 bilden jeweils den Abschluss der vorangehenden und den Auftakt der darauf folgenden Szene<sup>17</sup>. Mit anderen Worten: Von dem Augenblick an, da zum ersten Mal alle Figuren auf einer Bühne versammelt sind (19,4-8; 19,13-15), verknüpft der implizite Erzähler die Geschehnisse auch formal stärker miteinander<sup>18</sup>. Das in Joh 18,28–19,16a verwirklichte Raumkonzept ist folglich mehr als ein analytischer Ansatzpunkt für die präferierte szenische Gliederung: Die Topologie fungiert als Bedeutungsträger<sup>19</sup> und

15. Zur Pilatusfigur M.C. DE BOER, *The Narrative Function of Pilate in John*, in G.J. BROOKE – J.-D. KAESTLI (eds.), *Narrativity in Biblical and Related Texts. La narrativité dans la Bible et les textes apparentés* (BETL, 149), Leuven, 2000, 141-158; C.M. TUCKETT, *Pilate in John 18–19: A Narrative-Critical Approach*, in *ibid.*, 131-140.

16. Cf. DIEBOLD-SCHEUERMANN, *Jesus* (n. 11), S. 102.

17. D.F. GNIESMER, *In den Prozeß verwickelt: Erzählanalytische und textpragmatische Erwägungen zur Erzählung vom Prozeß Jesu vor Pilatus (Joh 18,28–19,16a.b)* (Europäische Hochschulschriften, XXIII/688), Frankfurt a.M., 2000, S. 167 spricht von einer „Verschlingung“ der Szenen, WEIDEMANN, *Tod* (n. 13), S. 315 von „Scharnier-*versen*“.

18. Cf. SCHNACKENBURG, *Johannesevangelium* (n. 6), S. 276.

19. Cf. R. ZIMMERMANN, *„Deuten“ heißt erzählen und übertragen: Narrativität und Metaphorik als zentrale Sprachformen historischer Sinnbildung zum Tod Jesu*, in J. FREY – J. SCHRÖTER (eds.), *Deutungen des Todes Jesu im Neuen Testament* (WUNT, 181), Tübingen, 2005, 315-373, spez. 329f.342-345.

bewirkt – gerade dort, wo ihre Grenzen verwischen – eine Dramatisierung der Handlung: Mit der Verschränkung der Szenen und dem gegenseitigen Durchlässigwerden der Schauplätze, das sich in einer Verdichtung der Personenkonstellationen zeigt, intensiviert sich das Geschehen im zweiten Prozessabschnitt<sup>20</sup>. Das wiederum bedeutet, dass der Plot seine wesentliche Kraft nicht aus einer konzentrischen oder parallel geführten Struktur bezieht – beide Möglichkeiten sammeln gute Argumente auf ihrer Seite und bringen wertvolle Einzelbeobachtungen ein<sup>21</sup> –, sondern aus der Dynamik des Erzählverlaufs selbst<sup>22</sup>. Dieser besticht durch seine dialogische Präsentation und läuft auf 19,13-15 als Abschluss und dramatischen Höhepunkt der Darstellung zu<sup>23</sup>.

### III

Vieles spricht dafür, nicht nur das vierte Evangelium insgesamt<sup>24</sup>, sondern auch die johanneischen Passionserzählung<sup>25</sup> als *dramatisch inszenierten Plot* zu kennzeichnen, der Elemente der *griechischen Tragödie* verwirklicht<sup>26</sup>.

Wie unsere Strukturanalyse gezeigt hat, ist Joh 18,28–19,16a vor allem durch Dialoge in direkter Rede sowie eine szenische Darstellung in einem klar bestimmten Raum-Zeit-Kontinuum charakterisiert – ein Konstitutivum dramatischer Texte<sup>27</sup>. In ihnen wird die Handlung nicht in erster Linie durch einen impliziten Erzähler vorangetrieben, sondern

20. Cf. GNIESMER, *Prozeß* (n. 17), S. 176.

21. Überblicke bei GNIESMER, *Prozeß* (n. 17), S. 170-177; DIEBOLD-SCHEUERMANN, *Jesus* (n. 11), S. 105-108.

22. SENIOR, *Passion* (n. 7), S. 69: „While the evangelist’s careful and artful construction of this scene is clear, the attempt to pin down the details of its design can be overplayed“.

23. 19,1-3 wird durch 19,5 gesteigert, 19,5 (*ecce homo*) durch 19,14 (*ecce rex vester*).

24. Cf. L. SCHENKE, *Das Johannesevangelium: Einführung – Text – dramatische Gestalt*, Stuttgart, 1992, S. 202-223. Radikal 1907 von F.R.M. HITCHCOCK, *Is the Fourth Gospel a Drama?*, in M.W.G. STIBBE (ed.), *The Gospel of John as Literature: An Anthology of Twentieth-Century Perspectives* (New Testament Tools and Studies, 17), Leiden, 1993, 15-24 vorgeschlagen: Das Johannesevangelium ist als Tragödie zu lesen. Kritik von TAPLIN, *Stagecraft* (n. 2), S. 24f.

25. R.A. CULPEPPER, *Anatomy of the Fourth Gospel: A Study in Literary Design*, Philadelphia, PA, 1983, S. 89: „each episode has essentially the same plot as the story as whole“.

26. Cf. VERBURG, *Passion* (n. 3), S. 46-110. Das schließt die Analogien zur antiken Biographie nicht aus, sondern ein. R.A. CULPEPPER, *The Plot of John’s Story of Jesus*, in J.D. KINGSBURY (ed.), *Gospel Interpretation: Narrative-critical and Social-scientific Approaches*, Harrisburg, PA, 1997, 188-199, spez. 198: „The Gospel of John, therefore, is an ancient biography in dramatic form“.

27. Cf. M. PFISTER, *Das Drama: Theorie und Analyse*, München, <sup>11</sup>2001.

durch performative Sprechakte der Figuren: Der dramatische Dialog *ist* gesprochene Handlung<sup>28</sup>. Er entsteht aus einer Situation und führt in eine andere, neue Situation, aus der wiederum ein Dialog entsteht. Diese Performativität der dramatischen Rede bedeutet, dass sich implizite Inszenierungsanweisungen oftmals in der direkten Rede, also im Haupttext finden. Das gilt vor allem für das antike Drama, dessen Bühnenaktion sich weitgehend aus den Repliken der Figuren erschließen lässt<sup>29</sup>. Der Grund ist einleuchtend: Die Theater Griechenlands besaßen räumliche Ausmaße, die es für die im Halbrund und in größerer Entfernung platzierten Zuschauer unmöglich machten, ein differenziertes Gebärdenspiel sowie mimische Feinheiten der Schauspielerinnen und Schauspieler wahrzunehmen<sup>30</sup>. Zwar konnte der Bühnenhintergrund – die *skene* – bemalt<sup>31</sup> und durch Handlungen, die in den hinterszenischen Raum verlagert waren, in das Spiel einbezogen werden, aber von einer illusionistischen Kulisse kann keine Rede sein: „So drängt dieses Drama auf Stilisierung hin: Deklamation und Chorgesang bestimmen die sprachliche Gestaltung, Masken und symbolische Kostüme signalisieren die Bedeutung eines Charakters, große Gebärden kennzeichnen den Schauspielstil“<sup>32</sup>. Für die Repliken der Figuren heißt das, dass in ihnen oftmals die Aktion des Sprechenden oder der Mitwirkenden enthalten ist. Die dramatische Rede hat Hinweisfunktion und ersetzt bzw. untermalt die Geste. Angezeigt ist dies etwa durch betonte Personal- und Demonstrativpronomen<sup>33</sup> sowie durch Adverbien, die die Aufmerksamkeit der Zuschauer von einem Dialogpartner zum anderen lenken oder eine bestimmte Örtlichkeit resp. einen Gegenstand deiktisch hervorheben. Auch ausformulierte Sätze können das aktuelle Geschehen beschreiben und vorantreiben.

Wenngleich die narrative Fassung der Dialoge durch Inquitformeln, kurze Handlungsberichte sowie die Präsenz eines impliziten Erzählers

28. *Ibid.*, S. 24; auch V. HERMAN, *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*, London – New York, 1995, spez. 13-17.

29. PFISTER, *Drama* (n. 27), S. 37.

30. So fasste das Theater von Epidauros etwa vierzehntausend, das in Ephesus (!) vierundzwanzigtausend Zuschauer; J. GOULD, *Tragedy in Performance*, in P.E. EASTERLING – B.M.W. KNOX (eds.), *The Cambridge History of Classical Literature. 1/2: Greek Drama*, Cambridge, 1989, 6-29.

31. Die *skene* war ein kulissenartiger Holzbau auf der Bühne, der mit Zeichnungen bemalt werden konnte, die häufig Tempel- oder Palastarchitektur darstellten, cf. GOULD, *Tragedy* (n. 30), S. 11f; Die *skene* teilte die Bühne zudem in einen sichtbaren und einen verborgenen Teil, cf. D. WILES, *Tragedy in Greek Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge, 1997, S. 161-174.

32. PFISTER, *Drama* (n. 27), S. 43; cf. D. WILES, *Greek Theatre Performance: An Introduction*, Cambridge, 2000, S. 147-164.

33. Als Beispiel cf. Soph., *Ant.* 65-81.

Joh 18,28–19,16a als Prosa und nicht als reines Drama ausweisen<sup>34</sup>, bewirken die Art der Figurenrede sowie die szenische Darstellung beim Rezipienten den Eindruck großer Wirklichkeitsnähe und Unmittelbarkeit<sup>35</sup>. Die ganze Prozessszene ist vom Modus der Darstellung dominiert. Die Folge: „We are not the readers of the gospel but its audience“<sup>36</sup>.

Wendet man diese Überlegungen zur Performativität und Funktion direkter Rede auf Joh 18,28–19,16a an, lassen sich folgende Elemente deiktischer Sprache ausmachen, die die dramatischen Subjekte in Zeit und Ort installieren. Im Anschluss an die Verspottungsszene formuliert Pilatus in direkter Rede und an die draußen stehenden ‚Juden‘ adressiert, was er sogleich ausführen wird:

„Siehe, ich führe ihn zu euch heraus (ἴδε ἄγω ὑμῖν αὐτὸν ἔξω), damit ihr seht, dass ich keine Schuld an ihm finde“ (19,4c-f).

Und in 19,5de:

„Seht, der Mensch!“ (ἴδου ὁ ἄνθρωπος).

Nicht nur das betonte ἴδε resp. ἴδου, das in beiden Versen die hinweisende Geste verbalisiert und die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf Jesus lenkt, sondern die gesamte Ankündigung 19,4cd ist als implizite Inszenierungsanweisung zu lesen und signifikant für die Sprache des Dramas. Dabei geht die diegetische Antizipation der erzählten mimetischen Realisierung der Handlung voraus: Pilatus kündigt zunächst mit Worten an, was sich kurz darauf ereignet (19,5ab; 19,6a). So erweist er sich als Souverän der Handlung, der den Raum der Bühne – zumindest äußerlich – kontrolliert. Erst der Erzählerkommentar 19,8 offenbart, wie diese Souveränität sublim immer brüchiger wird.

Die Reaktion ‚der Juden‘ auf die verbalisierte und inszenierte Vorführung Jesu – der hier im Zentrum der Aufmerksamkeit steht – ist eine expressive Invektive, durch die die Handlung weitergeführt wird. Zugleich zeigt sie ihre äußerste Ungeduld und Erregtheit an. Der verdoppelte und elliptisch verkürzte Ausruf

„Kreuzige! Kreuzige!“ (19,6de)

34. Zur Abgrenzung F.J. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 72001, S. 193.

35. Cf. E. LÄMMERT, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 81993, S. 200: „Und gerade mit dem Mittel der direkten Rede erreicht das Erzählen den höchsten Grad ablaufreuer Wiedergabe des Geschehens“.

36. BRANT, *Dialogue* (n. 3), S. 3. Auch R. BAUM-BODENBENDER, *Hoheit in Niedrigkeit: Johanneische Christologie im Prozeß Jesu vor Pilatus (Joh 18,28–19,16a)* (FzB, 49), Würzburg, 1984, spez. 35f.

impliziert eine Bewegung, die dem vorherigen hinweisenden ἰδοῦ aktiv entgegengesetzt wird<sup>37</sup>. Dies lenkt den Blick der Rezipienten von Jesus zu Pilatus, gegen den ‚die Juden‘ (und Knechte) mit ihrer expressiven und appellativen Forderung angehen. Pilatus wiederum führt die Aufmerksamkeit in einer Replik gezielt zu seinen Opponenten zurück. Dem dient das betonte Personalpronomen, das wie eine personale Grenzziehung wirkt:

*Pilatus:* „Nehmt *ihr* ihn (λάβετε αὐτὸν ὑμεῖς) und kreuzigt!“ (19,6g)

*Pilatus:* „Denn *ich* finde keine Schuld an ihm“ (ἐγὼ γὰρ οὐχ εὐρίσκω ἐν αὐτῷ αἰτίαν) (19,6h).

Die Antwort lautet:

*Juden:* „*Wir* (ἡμεῖς) haben ein Gesetz“ (19,7b).

Eine solche Häufung von Personal- und Demonstrativpronomen fällt nicht nur im Johannesevangelium insgesamt, sondern v.a. in der Prozessszene ins Auge<sup>38</sup>. Listet man neben den schon genannten Versen weitere Stellen auf, die die Aufmerksamkeit der Rezipienten durch betonte pronominale Abgrenzung von einer Figur zur anderen lenken und eine gestische Untermalung fast zwingend nahe legen, ergibt sich ein lebendiges Wechselspiel, das das Hin und Her des Geschehens und des Diskussionsverlaufs illustriert und zugleich die Akteure platziert:

*Pilatus:* „Welche Anklage bringt *ihr* gegen *diesen* Menschen (τοῦ ἀνθρώπου τούτου) vor?“ (18,29c)

*Juden:* „Wenn *dieser* (οὗτος) kein Übeltäter wäre, hätten wir ihn dir nicht ausgeliefert“ (18,30cd)

*Pilatus:* „Nehmt *ihr* ihn (λάβετε αὐτὸν ὑμεῖς) und verurteilt ihn nach eurem Gesetz“ (18,31bc, cf. 19,6g)

*Juden:* „*Uns* (ἡμῶν) ist es nicht erlaubt, jemanden zu töten“ (18,31c)

*Pilatus:* „*Du* (σύ εἶ) bist der König der Juden?“ (18,33d)

*Jesus:* „Sagst *du* dies von dir selbst aus (ἀπὸ σεαυτοῦ σὺ τοῦτο λέγεις), oder haben es dir andere über mich gesagt (ἢ ἄλλοι εἶπόν σοι περὶ ἐμοῦ)?“ (18,34bc)

*Pilatus:* „Bin *ich* (ἐγώ) etwa ein Jude?“ (18,35b)

*Pilatus:* „*Dein* Volk (τὸ ἔθνος τὸ σόν) und die Hohenpriester haben *dich mir* (παρέδωκάν σε ἐμοί) ausgeliefert“ (18,35c)

*Pilatus:* „Also bist *du* (εἶ σύ) doch ein König?“ (18,37b)

*Jesus:* „*Du* sagst es (σὺ λέγεις), dass ich ein König bin“ (18,37de)

37. Analog ist Joh 19,14f gestaltet: *Pilatus:* „Siehe, euer König!“ (Ἴδε ὁ βασιλεὺς ὑμῶν) – *Juden:* „Hinweg! Hinweg! Kreuzige ihn!“ Treffend BRANT, *Dialogue* (n. 3), S. 87: „In the modern political theater of protest, the words call for fists thrust forward into the air“.

38. Cf. BRANT, *Dialogue* (n. 3), S. 82f.: „This sort of deictic language is part of natural speech, but its concentration in dramatic dialogue, particularly at the beginning of scenes, is crucial to the establishment of a dramatic context“ (*ibid.*, S. 85).

*Jesus*: „*Ich* (ἐγώ) bin dazu geboren und dazu in die Welt gekommen, damit ich die Wahrheit bezeuge“.

Neben dem Zwei-Raum-Konzept sind es diese Wortwechsel, die die Ereignisse forcieren und die Figuren konstituieren. Die zahlreichen Personalpronomen machen deutlich, dass die Figuren nicht nur Subjekte, sondern auch Objekte ihrer Rede sind: Sie drücken *sich selbst* aus. Daran, wie die Figuren sich ins Gespräch bringen, kann man folgendes erkennen: *Pilatus* agiert pragmatisch und ist um Rationalität bemüht. Er spricht die Themen zügig an, stellt seine Fragen präzise und nimmt den Inhalt der jeweils vorausgehenden Repliken explizit oder implizit auf. Er ist es, der die Dialoge eröffnet und die beiden Kommunikationsbereiche *in personam* verbindet. Dass er am Schluss zu einer Lösung kommt, die seiner Überzeugung im Grunde entgegensteht, ergibt sich möglicherweise aus dem Wunsch, allen Seiten gerecht zu werden – wobei die Loyalität gegenüber dem Kaiser letztlich den Ausschlag für seine Entscheidung gibt<sup>39</sup>. ‚*Die Juden*‘ zeichnen sich durch eine totale Verweigerung des Diskurses aus und markieren von Anfang bis Schluss in acht kurzen Repliken<sup>40</sup>, die oftmals nur aus affektiven Ausrufen bestehen, ihre unveränderliche Position. Ihr statisches Verharren außerhalb des Prätoriums unterstreicht die innere Haltung. Sie haben ihr Urteil gefällt – Jesus ist schuldig (19,31e) – und wollen, dass Pilatus als Zuständiger der Besatzungsmacht den Tötungsbeschluss ausführt. Egal, was die Gegenseite vorbringt, ‚*die Juden*‘ rekurrieren auf das jüdische Gesetz, und danach muss Jesus sterben. Wie lautstark sie ihre Absicht bekunden, zeigt sich an der schon erwähnten Passage 19,12f, in der ihr Geschrei bis ins Innere des Prätoriums vordringt. Oberflächlich betrachtet, erreichen ‚*die Juden*‘ ihr Ziel und können als Gewinner des Prozesses gelten. Der Preis jedoch ist hoch: Sie müssen die Macht des Pilatus uneingeschränkt anerkennen (18,31), was sogar in einer Ergebniserklärung kulminiert, mit der sie ihre Messiaserwartung verbal verleugnen (19,15)<sup>41</sup>. Damit untermauern sie ihre stereotype Rolle als Paradigma des Unglaubens der

39. Cf. M.W.G. STIBBE, *John as Storyteller: Narrative Criticism and the Fourth Gospel* (SNTS MS, 73), Cambridge, 1992, S. 106-110. Negativer TUCKETT, *Pilate* (n. 15), S. 131-140; cf. ZUMSTEIN, *Prozess* (n. 12), S. 248f.

40. „Wenn *dieser* kein Übeltäter wäre, hätten wir ihn dir nicht ausgeliefert“ (18,30cd). – „*Uns* ist es nicht erlaubt, jemanden zu töten“ (18,31c). – „Nicht *diesen*, sondern Barabbas!“ (18,40c-e). – „Kreuzige! Kreuzige!“ (19,6de). – „*Wir* (ἡμεῖς) haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz muss er sterben, denn er hat sich selbst zum Sohn Gottes gemacht“ (19,7b-d). – „Wenn du diesen freilässt, bist du kein Freund des Kaisers. Jeder, der sich selbst zum König macht, widerspricht dem Kaiser!“ (19,12d-f). – „Hinweg, hinweg! Kreuzige ihn!“ (19,15b-d). – „Wir haben keinen König außer dem Kaiser!“ (19,15hi).

41. Cf. BAUM-BODENBENDER, *Hoheit* (n. 36), spez. 91.

Welt<sup>42</sup>, die in 19,15 ihren unbestrittenen Höhepunkt erreicht. *Jesus* hingegen beherrscht die Situation, auch wenn er sich ihr äußerlich nicht entziehen kann. Verbal dominiert er die Dialoge, indem er nicht nur ihren Verlauf bestimmt, sondern frei entscheidet, ob er überhaupt antwortet. Indem er gleich auf die erste Frage des Pilatus mit einer Rückfrage kontest (18,34), kehrt er das Verhältnis zwischen Richter und Angeklagtem um. *Jesus* beantwortet die ihm gestellten Fragen fast niemals direkt<sup>43</sup> und bewegt sich inhaltlich und logisch auf einer gänzlich anderen Ebene: „This systematic absence of logical fit in the dialogue seems to suggest that *Jesus* is employing a strategy of deliberate transcendence in his interrogation, with the result that Pilate emerges as someone thinking entirely on the wrong plane“<sup>44</sup>. Somit verbergen die Antworten Jesu mehr als sie offenbaren und können letztlich nur aus der Perspektive johanneischer Theologie verstanden werden<sup>45</sup>.

An diesem Punkt zeigt sich ein weiteres Element, das die Dynamik steigert und in der Dramentheorie unter dem Begriff der *diskrepanten Informiertheit* diskutiert wird<sup>46</sup>. Sowohl die dramatischen Figuren untereinander als auch die Figuren in ihrer Relation zum Publikum verfügen über einen differierenden Informiertheitsgrad. Die Folge: Nicht nur die beteiligten Akteure, sondern auch die Rezipienten beurteilen ein und dieselbe Situation unterschiedlich. Während die Figuren in der Regel jeweils nur an einer Teilmenge der präsentierten Situation partizipieren, ist das Publikum bei allen Situationen anwesend, hat somit einen Informationsvorsprung. „Das Publikum ist also in der Lage, die jeweils nur partielle Informiertheit der einzelnen Figuren zu summieren und miteinander zu korrelieren“<sup>47</sup>. Das erlaubt es ihm auch, Diskrepanzen im Informiertheitsgrad der Figuren untereinander zu erkennen, was das Bewusstsein einer Mehrdeutigkeit jeder Situation vermittelt: Diese Mehrdeutigkeit „versetzt ihn [sc. den Zuschauer] in eine Position, aus der er die einzelnen Situationseinschätzungen der Figuren als abweichend von der Norm des faktisch Angemessenen beurteilen kann“<sup>48</sup>. Auswirken kann sich eine solche Informationsdiskrepanz als *dramatische Ironie*. Dramatische Ironie tritt dann auf, wenn eine sprachliche Äußerung oder ein Verhalten einer Figur für den Rezipienten aufgrund seines Wissensvorsprungs eine der ursprünglichen Intention der Figur zuwiderlaufende Zusatzbedeu-

42. Dazu CULPEPPER, *Anatomy* (n. 25), S. 125-132.

43. Die einzige Ausnahme ist m.E. Joh 19,11.

44. STIBBE, *Storyteller* (n. 39), S. 112.

45. Cf. SENIOR, *Passion* (n. 7), S. 80.

46. Zum folgenden PFISTER, *Drama* (n. 27), S. 79-90.

47. *Ibid.*, S. 81.

48. *Ibid.*, S. 82.

tung erhält. Dramatische Ironie zeichnet sich also im Gegensatz zur verbalen Ironie dadurch aus, dass sie von den Figuren nicht durch ein etwaiges Mehr-Wissen bewusst intendiert ist, sondern sich auf der Seite der Rezipienten manifestiert, die von ihrer Warte aus unangemessene Figurenreaktionen erkennen<sup>49</sup>.

Diese für das Johannesevangelium charakteristische Doppelbödigkeit ist in 18,28–19,16a mehrfach verwirklicht<sup>50</sup> und ergibt sich aus der Vorinformiertheit dessen, der nicht nur das Lesedrama vom Prolog an verfolgt hat, sondern darüber hinaus die Innen- und Außenszenen des Prozesses unter dem Eindruck des jeweils vorhergegangenen Dialogs interpretiert. Der Zuschauende nimmt in jeder Hinsicht eine ‚überlegene‘ Position ein, die sich im griechischen Theater auch und gerade darin manifestiert, dass er auf das Geschehen *herabblickt*<sup>51</sup>. In diesem Sinne kann der Rezipient etwa die Furcht ‚der Juden‘ vor kultischer Verunreinigung und damit vom Passamahlausschluss (19,28) vor der Folie des angestrebten Ereignisses lesen, nämlich der Überlieferung Jesu: Ob die Ironie lediglich im Kontrast zwischen der Sorge um rituelle Reinheit einerseits und einem ungerechten Todesurteil andererseits besteht oder sich auf eine Passa-Typologie erstreckt, in der Jesus als das wahre Lamm Gottes (cf. 1,29.36)<sup>52</sup> geopfert wird, kann hier offen bleiben. Jedenfalls demaskiert der Vers die ganze Widersprüchlichkeit des Vorgehens ‚der Juden‘, die sich im weiteren Prozessverlauf fortsetzt; so etwa, wenn sie in der ihnen aufkrotyierten Passa-Amnestie die Freilassung des Räubers (ληστής) Barabbas (18,40) fordern: Sie wählen zwar einen „Sohn des Vaters“<sup>53</sup>, erkennen aber den wahren Sohn Gottes nicht (cf. 1,14.18); die Ironie erreicht ihren Höhepunkt, wenn man bedenkt, dass Jesus die jüdischen Autoritäten seinerzeit selbst als „Diebe und Räuber“ (κλέπτης καὶ ληστής) und damit als Gegenpol zum „guten Hirten“ tituliert hatte (10,1.8). In dieser Hinsicht wählen ‚die Juden‘ also folgerichtig: Sie bekommen, was zu ihnen gehört. In einem anderen Punkt scheitern sie: Ihr Plan, Jesus an ein römisches Kreuz zu bringen, erweist sich letztlich als die Erfüllung dessen, was Jesus selbst gewählt und prophezeit hat (cf. 12,33; 18,32)<sup>54</sup>. Sein Tod ist die Erhöhung von der Erde

49. Cf. P.D. DUKE, *Irony in the Fourth Gospel*, Atlanta, GA, 1985, S. 23-26.

50. *Ibid.*, S. 126-137; SENIOR, *Passion* (n. 7), S. 77-98; CULPEPPER, *Anatomy* (n. 25), S. 165-180.

51. Zur vertikalen Achse cf. WILES, *Tragedy* (n. 31), S. 175-186.

52. Die im Vergleich zu den Synoptikern veränderte Chronologie der Passion wäre ein Indiz für die Passa-Typologie: Jesus stirbt am Rüsttag, also am Vorabend des Passafestes (19,14; 19,36f). Kritisch GNIESMER, *Prozeß* (n. 17), S. 183-196.

53. „Barabbas“ bedeutet im Aramäischen „Sohn des Vaters“.

54. Cf. DUKE, *Irony* (n. 49), S. 128f.

(cf. 3,14f; 12,31), weshalb er am Kreuz erfolgen *muss* – und nicht etwa in Form einer Steinigung. Die ἐξουσία über Jesus ist dabei nur ein zeitweiliges Zugeständnis<sup>55</sup>: Gott behält die Prerogative. Hinter allem Geschehen wirkt sein Heilswille. Vordergründig mag es so erscheinen, dass Jesus das Opfer des Prozesses ist. Wer die Geschichte von Anfang an verfolgt hat, weiß jedoch, dass alles unter dem Diktat ‚der Stunde‘ steht, die allein Gott bestimmt (12,23.27; 13,1). Jesus willigt ein und erhält die ἐξουσία vom Vater (cf. 10,18).

In der Souveränität, mit der Jesus im Prozess agiert, tritt diese Vollmacht zutage. Während er sich mit dem für antike Dramen typischen Erkennungsmotiv<sup>56</sup> im Prätorium als König offenbart, der für die Wahrheit Zeugnis ablegt, erweist Pilatus mit der Gegenfrage „Was ist Wahrheit?“ (18,37f) sein Nichtverstehen und positioniert sich auf der Seite des Unglaubens. Das das Gesamtgeschehen betrachtende Publikum weiß, dass Wahrheit im johanneischen Sinne kein akademisches Konstrukt ist, sondern sich personal (cf. 14,6) in der Inkarnation des Logos offenbart<sup>57</sup>. Wer sieht, hört und versteht, ist ein Insider und das heißt: ein Glaubender. Die Rezipienten sind nicht nur topologisch in einer privilegierten Position. Sie verstehen, wo das johanneische Nicht-Verstehen sich als Unglaube ereignet. Das Schweigen Jesu als Antwort auf die Verspottungsszene ist somit als ein beredtes Schweigen qualifiziert, das Raum lässt für die tiefer liegende Wahrheit<sup>58</sup>. Ungewollt und unbewusst sprechen die Soldaten (Königstravestie), spricht Pilatus (19,6.14), ja, sprechen auch ‚die Juden‘ mit der Forderung nach dem Kreuz die Wahrheit aus: Jesus ist der Messias. Das dramatische Prinzip, nach dem jede Figur nur artikuliert, was ihre Disposition und Situation erlaubt, wird zutiefst durchlässig für die Entfaltung theologischer Grundgedanken.

Korreliert man auf der Seite der Darstellung das Konzept der getrennten Schauplätze mit der Bühnenpraxis, markiert das Hinein- und Herausgehen des Pilatus signifikant den Einbezug der *skene* in das dramatische Spiel. Durch diesen am hinteren Teil der Bühne errichteten Aufbau wurde im griechischen Theater ein zusätzlicher Raum geschaffen, der vom Auditorium aus nicht einsehbar, jedoch durch eine Tür mit der Hauptbühne verbunden war<sup>59</sup>. Die Trennung in zwei Bereiche impliziert dabei

55. Cf. D. ZELLER, *Jesus und die Philosophen vor dem Richter (zu Joh 19,8-11)*, in *BZ* 37 (1993) 88-92, spez. 91.

56. Zum Anagnorisis-Motiv cf. H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart, <sup>3</sup>1990, §§1213-1215.

57. So R.A. CULPEPPER, *The Gospel and Letters of John (Interpreting Biblical Texts)*, Nashville, TN, 1998, S. 225.

58. Cf. R.E. BROWN, *An Introduction to the Gospel of John (Anchor Bible Reference Library)*, New York, 2003, S. 290.

59. WILES, *Tragedy* (n. 31), S. 161: „The structural opposition of inside and outside, unseen and seen, became a distinctive feature of Greek theatrical space“.

ein polares Ordnungsmuster, das das jeweilige Geschehen klassifiziert: Was im hinterszenischen Innenraum gesprochen wird, ist verborgen, privat, geheimnisvoll und dunkel. Der Außenraum hingegen repräsentiert die Öffentlichkeit und damit das Offensichtliche. Zur Illustration kann man eine Szene aus *Euripides' Hippolytos* heranziehen: Phaedra, die an der Tür der *skene* und somit an der Nahtstelle zwischen Innen und Außen steht, kann den Verrat im Haus (565-600) ebenso mitanhören wie den wütenden Ausfall des nach draußen stürmenden Hippolyt (601-637). An den Repliken der ihm nachstürzenden Amme wird deutlich, dass nicht alles, was innen gesprochen wurde, für die Öffentlichkeit bestimmt ist (603-609):

*Ammē*: „Sei leise, Kind, dass keiner dich vernimmt!“

*Hippolyt*: „Wie kann ich schweigen, da ich dies gehört!“

*Ammē*: „Ich fleh dich an, bei deinem starken Arm...“

*Hippolyt*: „Weg mit der Hand! Rühr auch mein Kleid nicht an!“

*Ammē*: „Bei deinen Knien, schweig! Du tötest mich!“

*Hippolyt*: „Du sagtest selbst, dass hier nichts Schlimmes sei!“

*Ammē*: „Die Sache, Kind, war nicht für jedes Ohr.“

Durch die Einrichtung der *ekkyklema* – einer hölzernen Konstruktion, die nach vorn geschoben oder gedreht wurde – konnten Innenszenen sichtbar gemacht bzw. deren Ergebnis zu den Außenstehenden transportiert werden<sup>60</sup>. Die Bereiche wurden also durch partielle Informationsvergabe miteinander verbunden. Auch eine Figur der Handlung konnte diese Mittlerfunktion übernehmen, indem sie – wie Phaedra – an der Tür stehend oder – wie Pilatus – durch die Tür auf die Hauptbühne tretend, Elemente der Geschehnisse, die im Haus stattgefunden haben, übermittelte. Auf 18,28–19,16a angewendet bedeutet dies, dass ‚die Juden‘ als ‚Außenstehende‘ die Dialoge im Prätorium zwar nicht mitverfolgen können, über das Ergebnis jedoch präzise informiert werden: So tragen die beiden Unschuldsestimmungen (18,38; 19,4.6) sowie die verbale (18,39) und aktuelle (19,5-8) Königsproklamation die entscheidenden Resultate der Innenszenen nach außen. Dass ‚die Juden‘ dies alles mitbekommen und dennoch nicht glauben, unterstreicht ihre Verlorenheit eindrücklich. Um Gewaltszenen nicht detailgerecht inszenieren zu müssen, wurden im griechischen Theater besonders grauenhafte Vorgänge gerne in den hinterszenischen Bereich verlegt und durch die Präsentation einer Figur mittels der *ekkyklema*<sup>61</sup> indirekt gezeigt. Es wäre zu überlegen, ob die Zurschaustellung des gezeißelten Jesus sich bühnentechnisch nicht in diesem Sinne aufschlüsseln lässt.

60. Cf. WILES, *Tragedy* (n. 31), S. 162-165.

61. WILES, *Performance* (n. 32), S. 118: „The house in Greek tragedy is regularly associated with death, and the *ekkyklema* was often required to display a scene of horror“.

## IV

(1) Die Dialoge sind für die szenische Präsentation konstitutiv und verstärken den Eindruck der Rezipienten, Zuschauer eines Schauspiels zu sein.

(2) Abgrenzende und untermalende Gesten sind in den Dialogpartien implizit verankert und ermöglichen den Rezipienten, sich über die Gestaltung der Szenen in Raum und Zeit zu orientieren.

(3) Nicht nur die betonten Pronomen sind ein wesentliches Element der Dramatisierung des Plots, sondern auch das Spiel mit der diskrepanten Informiertheit, das vor allem auf der Rezipientenseite zu verorten ist und Inhalte johanneischer Theologie vermittelt. Das Publikum ist kein neutraler Beobachter, sondern wird durch seine qualifizierte ‚übergeordnete‘ Position als vorinformiertes Subjekt in das Geschehen hineingezogen.

(4) Die Raumaufteilung der Szenen nimmt ein klassisches *feature* antiker Bühnenpraxis auf. Dadurch wird der verhandelte Konflikt dynamisch inszeniert. Mit dem Durchlässigwerden der ansonsten streng getrennten Räume verdichtet sich die Personenkonstellation und damit das Geschehen. Die Finalszene 19,13-15 ist Abschluss und Höhepunkt der dramatischen Darstellung.

Universität Zürich  
Theologische Fakultät  
Kirchgasse 9  
CH-8001 Zürich  
Schweiz

Uta POPLUTZ