

Jesus Christ Superstar – Arbeit mit der DVD-Produktion von 1999/2004

Vor-Abdruck aus: Peter Bubmann/Michael Landgraf (Hg.): Handbuch „Musik in der religionspädagogischen Praxis“, Stuttgart (Calwer) 2006

Sachinformationen:

Das Musical „Jesus Christ Superstar“ des 1948 geborenen Komponisten Sir Andrew Lloyd Webber, nach Texten von Tim Rice, wurde 1970 zuerst als Doppelalbum auf den Markt gebracht, dann 1972 sehr erfolgreich am Broadway und am Londoner Palace-Theatre (mit 3357 Vorstellungen) aufgeführt. 1972 folgte die bekannte Verfilmung von Norman Jewison, die den Bibelstoff in Form eines Hippie-Happenings darstellte. Ende der 1990er Jahre wurde in England eine Neuauflage auf die Bühne gebracht, die auch als Tourneeproduktion erfolgreich war. Diese liegt in einer 1999 entstandenen Filmfassung vor, die – von Andrew Lloyd Webber selbst produziert – in den bekannten Pinewood-Studios gedreht wurde. Seit 2004 ist sie auf dem deutschen Markt als DVD erhältlich. Als ein exzellentes Medium für den Religionsunterricht und die kirchliche Bildungsarbeit sei sie hier empfohlen:

Jesus Christ Superstar. Mit Glenn Carter (Jesus) und Jerome Pradon (Judas), Regie: Nick Morris und Gale Edwards, Produzent: Andrew Lloyd Webber, Universal DVD.

Auch wenn Glenn Carter als Jesus schauspielerisch nicht in allem überzeugen kann und manche der Darsteller als Schönlinge gerade irgendeinem Werbespot entsprungen zu sein scheinen, ist diese Einspielung doch älteren Aufnahmen vorzuziehen: Die Inszenierung ist stimmig, der Sound frisch und keineswegs hippie-mäßig veraltet, der Judas-Darsteller Jerome Pradon überzeugt schauspielerisch wie stimmlich, vor allem wird die theologische Botschaft zugespitzt. Positiv können auch die (allerdings nicht immer sauber übersetzten) deutschen Untertitel zur Erschließung beitragen. Außerdem ist das ganze Outfit sehr viel näher an heutiger Lebenswelt von Jugendlichen als der Originalfilm. Das Zusatzmaterial „The making of“ bietet interessante Interviews mit Webber und Gale Edwards und den Interpreten des Judas und anderer Darsteller. Im Folgenden wird die Nummerierung der Sätze dieser DVD benutzt (die Nummerierung der Originalpartitur und späterer Bühnenfassungen sind unterschiedlich).

Theologisch ist das Musical interessant, weil die eigentliche Hauptfigur Judas ist und dessen Beziehung zu Jesus die Achse der Inszenierung bildet. Während Jesus als zerrissener, durchaus auch an seinem Auftrag Zweifelnder erscheint, der sich aber dann doch in seine Opfer-Rolle hineingibt, steht ihm Judas als einer gegenüber, der von seiner erwartungsvollen Liebe zu Jesus verzehrt wird. Diese Erwartungen scheinen – ohne dass dies allzu deutlich wird – in sozialpolitische Richtung zu weisen, also dem zelotischen Widerstand gegen die Römerherrschaft nicht völlig fernzustehen. Aber auch homoerotische Interpretationen sind möglich (s. Szene Nr. 13 am Ende und Szene Nr. 19). Jedenfalls wird Judas in den Verrat getrieben und schließlich zum Opfer des Geschehens stilisiert. Dabei wird er in einer gewagten Überblendung sogar mit Jesus identifiziert (Nr. 19), um am Ende noch unter dem Kreuz zu stehen und mit Maria als letzter den Leichnam zu beweinen (Nr. 22). Hinter alldem steht die Frage des Judas, was von Jesus zu erwarten sei und wie dies alles

zu verstehen sei. Diese beiden zentralen Fragen können für religiöse Bildungsprozesse sehr produktiv werden.

Methodische Hinweise:

Für die Auseinandersetzung mit diesem Medium sollte reichlich Zeit zur Verfügung stehen, damit das gesamte Musical vorgestellt werden kann. Mehrere Stunden sind also mindestens notwendig. Im schulischen Unterricht empfehlen sich die Randzeiten des Schuljahres oder die Passionszeit (einsetzbar ab der Orientierungsstufe/Sek. I; auch für die Konfirmandenarbeit gut geeignet).

Die Sätze im Einzelnen:¹

Nr. 1 Overture Die musikalischen Hauptmotive erklingen, während Jünger Graffiti malen („Jesus is cool“, „Freiheit“ u. a.), aber auch die römischen Soldaten tauchen bereits auf und Simon der Zelot (der blonde Jüngling, den man irrtümlich für Johannes, den Lieblingsjünger halten könnte; zu Simon [nicht mit Simon Petrus zu verwechseln!] vgl. Mt 10,4, Mk 3,18 u. ö.) spielt mit einer Maschinenpistole herum (was eher albern wirkt). Interessanter ist, dass das Schlussmotiv des durch Lampen gebildeten Kreuzes hier bereits auftaucht.

- Die Overture am besten am Ende der Einheit nochmals einspielen und dann die Figuren/Symbole zur erinnernden Sicherung benennen/einordnen lassen.

Nr. 2 „Heaven on their minds“: Judas tritt auf, er schildert sein Verhältnis zu Jesus und drückt seine Unzufriedenheit mit ihm aus (vgl. Joh 6,60 ff.). Offenbar kann er die wachsenden messianischen Zuschreibungen an Jesus nicht teilen. Bildlich wird die Spannung zwischen beiden deutlich, als Jesus schweigend an Judas vorbeigeht und von Judas berührt wird.

- Im Gespräch klären, ob Judas sympathisch wirkt. Hat er nicht recht mit seinen Einwänden? Ist er nicht der eigentliche Realist?

Nr. 3 „What’s the buzz/Strange thing mystifying“ und *Nr. 4 „Everything’s alright“:* Die Jünger bedrängen Jesus, über die (bzw. seine) Zukunft Auskunft zu geben. Jesus deutet zwar an, dass er mehr als seine Jünger weiß, verweigert aber genauere Hinweise. Maria Magdalena (vgl. die biblischen Belege: Mt 27,56; 28,1; Mk 15,47; 16,9; Lk 8,2; Joh 20,18) taucht auf und kommt Jesus zärtlich nahe. Er lässt sich das gefallen und verteidigt Maria (mit einer Anspielung auf die Geschichte mit der Ehebrecherin Joh 8,7), während Judas dagegen protestiert. Maria singt ihm dann ein zärtliches Lied (Nr. 4), Judas protestiert gegen die Verschwendung des Salböls (vgl. Joh 12,1-8), wird aber von Jesus zurückgewiesen.

- Wiederum ist zu fragen: Hat Judas nicht recht? → Diskussion zwischen Maria-Fraktion und Judas-Fraktion inszenieren.

¹ Im Folgenden wird u. a. auf eine unveröffentlichte Diplomarbeit von Peter Hahnen über „Jesus als Ereignis! Das Jesusbild in ‚Jesus Christ Superstar‘ und ‚Menschensohn‘“, sowie auf P. Hahnen/J. Sander („Ernstfall Christus“. Chancen und Grenzen eines Religionsunterrichts mit der Rockoper Jesus Christ Superstar, In: Religionsunterricht an höheren Schulen, H. 1/1997, 40-51) zurückgegriffen.

Nr. 5 „*This Jesus must die*“: Die Hohenpriester Annas und Kaiphas und weitere Priester beschließen aus Sorge vor einer politischen Inthronisation den Tod Jesu („he is dangerous“). Im Dialog der Priester klingen bei Annas verschiedene Vorstellungen von Jesus an: Wundertäter, Held oder Narr.

- Wie nehmen die Hohenpriester Jesus wahr? Welche Gründe könnten sie (historisch) dafür gehabt haben? (Infos über Zeloten etc.) Welche Vorstellungen stecken hinter den Benennungen, die Annas ins Spiel bringt?
- Wie einleuchtend ist die letzte Begründung für den geplanten Mord?
- Vergleich mit Joh 11,45 ff.

Nr. 5 (Auszug)	Annas	<i>What then to do about Jesus of Nazareth? Miracle wonderman, hero of fools.</i>
	Priest 3	<i>No riots, no army, no fighting, no slogans ...</i>
	Caiaphas	<i>One thing I'll say for him – Jesus is cool. (...)</i>

Nr. 6 „*Hosanna*“ + Nr. 7 „*Simon Zealotes*“/„*Poor Jerusalem*“: Die Begeisterungsrufe der Menge werden von Jesus im Angesicht des wütenden Kaiphas gerne entgegengenommen. Simon der Zelot fordert den Widerstand gegen Rom ein und zettelt eine Schlägerei an, was Jesus jedoch zurückweist.

Nr. 6 Hosanna (Auszug)	Crowd	<i>Hosanna Heysanna Sanna Sanna Ho Sanna Hey Sanna Ho Sanna Hey JC, JC won't you smile at me? Sanna Ho Sanna Hey Superstar (...)</i>
------------------------------	-------	--

Nr. 7 Simon Zealotes (Auszug)	Simon Zealotes	<i>There must be over fifty thousand Screaming love and more for you. But everyone of fifty thousand Would do whatever you asked him to. (...)</i>
-------------------------------------	-------------------	--

Poor Jerusalem (Auszug)	Jesus	<i>Neither you, Simon, nor the fifty thousand, Nor the Romans, nor the Jews, Nor Judas, nor the twelve (...)</i>
----------------------------	-------	--

- Wie reagiert Jesus auf die Erwartungen an ihn als den Befreier des Volks?
- Welchen neuen Aspekt bringt der Schluss des Hosanna-Songs ins Spiel? („Hey JC, JC won't you die for me?“ → Anklingen des Motivs des stellvertretenden Todes)
- Warum spielt das „Verstehen“ (mehrfaches „Understand“ im Song von Jesus) eine solch große Rolle? Bibelarbeit zum Verstehen und zur Verborgenheit des Verstehens (Geheimnischarakter der Rede Jesu) in der Bibel: Mt 13,10 ff. (hier verstehen allerdings die Jünger!); Mk 9,30-32 (Nichtverstehen der Leidensankündigung), ähnlich Joh 10,6; Joh 8,43; der Gedanke, dass der wahre Frieden Jerusalem verborgen bleibt, stammt aus Lk 9,42; von hier (Lk 9,41-44) dürfte auch das Motiv des Weinens über Jerusalem („Poor Jerusalem“) entnommen sein (vgl. auch die Klagelieder Jeremias).
- Jesus bringt eine andere Vorstellung von Macht ins Spiel, welche? (Vgl. Joh 18,36)

Nr. 8 „*Pilate's Dream*“ führt Pilatus ein (vgl. Mt. 27,19, wo der Traum der Frau des Pilatus zugeschrieben ist).

Nr. 9 „*The Temple*“ zeigt den Tempel, wie er zur Spielhölle und zum Freudenhaus degradiert ist (im 7/8-Takt der Musik als Unordnung auch musikalisch angedeutet). Jesus unterbricht schreiend das Treiben, wird dann anschließend (in einer Vision?) durch Kranke bedrängt, die ihn überfordern. Jesus wehrt sich am Ende mit dem Ruf „*Heal yourselves!*“

- Vgl. biblisch Mt 21,12-14/Mk 11,15-19par und Joh 2,13-16 sowie Lk 19,48 die Notiz über die Bedrängung durch das ganze Volk.
- Klärung: Was erwarten die Menschen von Jesus, was erwartet wiederum er von ihnen bzw. vom Tempel?

Nr. 10 „*I don't know how to love him*“ + Nr. 11 „*Damned for all time*“/„*Blood Money*“: Nr. 10 ist eine Ballade und Liebeserklärung von Maria Magdalena über dem schlafenden Jesus. Das Ende des Songs mündet in eine (nur von Instrumentalmusik begleitete) Schlüsselszene der Inszenierung (Beginn von Nr. 11): Maria küsst den schlafenden Jesus und entdeckt den sie beobachtenden Judas. Jesus erwacht und Judas nähert sich zärtlich-besitzergreifend der Maria, die ihn brüsk abweist. Ganz offensichtlich soll hier eine Konstellation der Eifersucht konstruiert werden: Judas möchte Maria, die stellvertretend für die Liebe zu Jesus steht, nahe kommen und damit auch Jesus selbst (dem er sich anschließend nähert, von ihm aber abgewehrt wird). Die Zurückweisung durch Maria (und Jesus) führt dann geradewegs in den Entschluss zum Verrat (diese durch die Inszenierung nahegelegte populärpsychologische Deutung des Motivs zum Verrat ist etwas oberflächlich geraten). Vor den Hohenpriestern legitimiert Judas zunächst seinen Verrat, indem er sich als Opfer des Handelns Jesu interpretiert und vorausschauend darum fleht, nicht für alle Zeit verdammt zu werden (hier finden sich Einträge einer kritischen Auseinandersetzung mit dem üblichen Judasbild). Am Ende des Dialogs mit den Priestern liegt Judas am Boden und streckt die Hände nach dem Geldbeutel, der ihm entgegengereicht wird. Hier – im Zentrum des Gesamtwerks – setzt die Musik für längere Zeit aus (Generalpause), während sich die Hand des Judas langsam dem Geld nähert, um den Verrat zu besiegeln. Dann verrät Judas den Aufenthaltsort Jesu, beim Wort „*Gethsemane*“ fährt die Kamera aus der Vogelperspektive (steht hier wie noch öfter für die Gottesperspektive!) auf ihn zu, der auf einem illuminierten Gully-Gitter kniet (das Assoziationen an das Lichter-Kreuz von Anfang und Schluss weckt). Dazu erklingen vom Chor aus dem Off (gleichsam aus der Höhe) die Worte: „*Well done Judas, good old Judas.*“ Gleichsam eine Seligsprechung des Verräters! Oder wird er hier als Medium des göttlichen Heilsplanes und damit zumindest indirekt auch als Erlöser vorgestellt? Hier könnte ein Vergleich mit dem Schluss des Bühnenweihfestspiels „*Parsifal*“ von Richard Wagner aufschlussreich sein: Der inzwischen verständig gewordene „reine Tor“ Parsifal bringt mit dem verlorenen heiligen Speer das Heil für die Gralsritter um Amfortas zurück und kann so die klaffende offene Wunde des Amfortas schließen. Aus der Höhe singt zum Schluss der Oper ein Knabenchor „*Höchsten Heiles Wunder! Erlösung dem Erlöser!*“ zur Bestätigung des Heilsgeschehens.

Nr. 11	Judas	<i>Now if I help you, it matters that you see</i>
Damned		<i>These sordid kinda things are coming hard to me.</i>
for all time		<i>It's taken me some time to work out what to do.</i>
(Auszug)		(...)

- Was ist musikalisch aufgefallen? (Instrumental zwischen Nr. 10 und 11; Generalpause; schwebender Chor aus der Höhe)
- Was in der Inszenierung? (Judas auf Gully-Lichtern = Kreuz?)
- Wie interpretieren die SchülerInnen der Szene Nr. 10? Stören die Erotik und die latente Aggressivität?
- Was würde sich am Jesusbild heute ändern, wenn wir wüssten, dass Jesus tatsächlich eine Liebesbeziehung gehabt hätte?
- Was motiviert Judas letztlich zum Verrat?
- Was hat der aus dem Off gesungene Chor „Well done Judas. Good old Judas.“ Zu bedeuten? Ggf. Vergleich mit dem Schluss des „Parsifal“ von Richard Wagner!
- Warum läuft Judas am Ende gegen die Laufrichtung der Gestalten durch die anonyme dunkle Menge?

Nr. 12 „*The last supper*:“ Auf die Melodie des zum Schlagers (und inzwischen auch zum Kirchenlied) avancierten Titels fantasieren die Jünger ihre zukünftige Bedeutung für die Verbreitung des Evangeliums (was teils parodistische Züge annimmt). Die Abendmahlszene ist einerseits nah an den biblischen Einsetzungsworten gehalten, andererseits dienen Vor- und Nachsätze Jesu der Relativierung seiner Heilsbedeutung bzw. der Formulierung von Zweifeln („could be my blood“, „My name will mean nothing“). Jesus wird als ängstlicher, zweifelnder Mensch gezeichnet. Zweifach kommt es zum eskalierenden Streit mit Judas, in dem Judas seinen ganzen Frust heraus singt. Jesus drängt ihn geradezu zum Verrat und versucht ihn wegzuschicken. Zentral ist der verzweifelte Satz des Judas: „Every time I look at you I don't understand / Why you let the things you did get so out of hand.“ Damit taucht das zentrale Motiv des Nicht-Verstehens wieder auf. Judas hängt am Ende der Szene schreiend in seiner Hassliebe immer noch an Jesu Füßen. Die besondere Beziehung zwischen beiden wird daran deutlich, dass Jesus versucht, Judas zu segnen (!), dieser sich aber entzieht.

Nr. 12 The last supper (Auszug)	Jesus	<i>For all you care, this wine could be my blood. For all you care, this bread could be my body. The end! This is my blood you drink. (...)</i>
---------------------------------------	-------	---

- Einspielen und im Moment des Segnungsversuchs Jesu am Ende stoppen: Was geschieht hier? Was bedeutet dies für die Rolle des Judas? Was für die Rolle Jesu? → Rekonstruktion des spannungsreichen, aber eben auch von starker Zuneigung gekennzeichneten Verhältnisses zwischen Jesus und Judas.
- Wie versteht sich Jesus selbst? Herausarbeiten des Schwankens zwischen Heilsbedeutung und Zweifeln.
- Vergleich mit den biblischen Quellen zum Abendmahls geschehen (Mt 26,26-29; Mk 14,22-25; Lk 22,14-20; Joh 13 und 1 Kor 11,23-26); zum Verhalten Jesu gegenüber Judas vgl. Joh 13,27.

Nr. 13 „*Gethsemane (I only want to say)*“: Jesus betet am Ölberg alleine zu Gott und ringt um den Sinn seines Schicksals. Die Kamera nimmt in dieser eindrucksvollen Szene die Position Gottes ein.

Nr. 13 Gethsemane (Auszug)	Jesus	<i>I only want to say, If there is a way, Take this cup away from me (...)</i>
----------------------------------	-------	--

- Textanalyse: Wie stellt sich hier das Verhältnis Jesu zu Gott dar?
- Vergleich mit biblischen Stellen: Mt 26,36-46; Mk 14,32-42.

Nr. 14 „*The Arrest*“/„*Peter's Denial*“: Die Gefangennahme beginnt mit dem als intime Begegnung inszenierten Judaskuss (wiederum *ohne* Musikbegleitung!), Judas sinkt in die Arme Jesu (!). Mit der Verleugnung durch Petrus setzt sich das Geschehen fort. Ausgerechnet Maria Magdalena überführt schließlich Petrus als einen der Jünger.

- Verhältnis Jesus/Judas bei der Gefangennahme herausarbeiten; Hinweis darauf, dass hier wiederum die Musik pausiert (wie bei einigen weiteren theologisch zentralen Stellen!).
- Vergleich der Verleugnungsszene mit den biblischen Texten: Mk 14,66-72par; was fällt auf? (Einfügung der Maria Magdalena; warum?)

Nr. 15 „*Pilate and Christ*“ + Nr. 16 „*King Herod's Song*“: Das erste Verhör bei Pilatus bleibt nahe am biblischen Bericht (Mk 15,2par). Der Herodes-Song ist als Varieté-Parodie angelegt und sicherlich das schwächste Stück im ganzen Werk. Wie in anderen Inszenierungen auch hat Herodes tuntige Anwandlungen. Man kann hier Diskussionen zum anti-judaistischen Charakter solcher Darstellungen einfügen oder (besser) die Szene einfach übergehen.

Nr. 17 „*Could we start again, please?*“: Diese in der Originalpartitur und im Album der Ersteinspielung nicht enthaltene Nummer träumt über die Möglichkeit, den Gang der Ereignisse doch noch aufhalten zu können.

- Hier ggf. einen Transfer zur Schülerwirklichkeit: Was würden wir selbst am liebsten ungeschehen machen? Wo würden wir gerne nochmals von Anfang anfangen? (Schreibmeditation zur Musik von Nr. 17)

Nr. 18 „*Judas' Death*“: Judas bereut vor Annas und anderen Priestern seinen Verrat. Im Dialog mit dem (nicht anwesenden) Jesus, den er als „Christ“ anredet (!), verdeutlicht Judas, dass er letztlich Jesus die Schuld gibt für den Gang der Dinge und auch für das Schicksal des Judas. Bemerkenswert ist, dass Judas einen Teil des Liebesliedes von Maria Magdalena (Nr. 4) aufgreift: „I don't know how to love him. I don't know why he moves me. He's a man. He's just a man. ...“

In einer sehr eindrucksvollen Inszenierung schleppt sich Judas ab der Textstelle „My mind is in darkness“ zum Ort seines Galgens und schreit seine Anklage Gott entgegen (wieder schaut die Kamera von oben her auf den Klagenden herab, vgl. die Kamera in der Gethsemane-Szene). Volk strömt herbei und wohnt der Szene bei. Der Selbstmord selbst wird nur als Herabfallen des Seiles gezeigt. Die in der Nr. 11 nur anonym gezeigte Menge wird nun mit Gesichtern gezeigt. Sie singen (mit den gleichen musikalischen Akkorden wie in Nr. 11): „So long Judas, poor old Judas, so long Judas, poor old Judas.“ (Hier stimmen die Untertitel nicht und bringen fälschlich die positiven Worte aus Nr. 11!) Entscheidend aber ist, dass am Ende dieser Einstellung die Figur des Judas am Strick überblendet wird durch den gefesselten Jesus.

Nr. 18 Judas' Death (Auszug)	Judas	<i>Christ, I know you can't hear me, But I only did what you wanted me to. Christ, I'd sell out the nation, For I have been saddled with the murder of you. (...)</i>
------------------------------------	-------	---

- Versetzt euch in Judas? Was empfindet er? Was bewegt ihn?
- Vergleich mit der Gethsemane-Szene Nr. 13: Wo gibt es Ähnlichkeiten (auch in der Inszenierung), wo Differenzen?
- Textanalyse der Anklage des Judas gegen Gott; welches Gottesbild wird hier deutlich?
- Was sollen die Akkorde des Chores nach dem Tod des Judas? Vergleich mit Nr. 11. Könnte die Menge auch den Text aus Nr. 11 „Well done Judas. Good old Judas“ (also ein Lob des Judas) an dieser Stelle singen (wie es die Untertitel fälschlich, aber theologisch interessant nahe legen)? Warum wird hier der gleiche Sound/die gleichen Akkorde wie in Nr. 11 benutzt?
- Was hat die „Überblendung“ von Judas und Jesus am Ende der Szene zu bedeuten? Was gäbe es für Gründe für eine Parallelisierung der beiden Personen?

Nr. 19 „Trial before Pilate“: Pilatus versucht zwar noch, Jesus zu retten, beugt sich aber der Menge. Jesus selbst sieht das Geschehen als nicht mehr änderbar an („everything is fixed and you can't change it“). Die Frage nach seinem Königreich bleibt letztlich unbeantwortet. Jesus sieht sich als Wahrheitssucher, der Verdammung erntet. Die Auspeitschung wird realistisch-drastisch gezeigt.

Nr. 19 Trial before Pilate (Auszug)	Pilate	<i>Listen King of the Jews, Where is your kingdom? Look at me. Am I a Jew? (...)</i>
--	--------	--

- Herausarbeitung der biblischen Bezüge: Joh 18,36.38 (Königtum/Wahrheit), Mt 27,1.23 (König/Kreuzigungsforderung), Mk 15,2 (König) und Lk 23,3.21 (König/Kreuzigungsforderung).

Nr. 20 „Superstar“: Diese befremdliche Szene soll wohl auch den Titel des Musicals erklären helfen: Die Handlung ist nun als Spielhandlung in ein Aufnahmestudio verlegt, Jesus schleppt sein Kreuz durchs Studio und wird dabei von Reportern belagert. Judas (!) reflektiert über die Erfolgschancen, die Jesus im Zeitalter der Massenkommunikation gehabt hätte. Hinter der vordergründig absurden Szene stecken aber tiefsinnige Fragen nach dem Sinn des Passionsgeschehens. Wieder taucht das Motiv des Wissen-Wollens und Nicht-Wissens auf. Und die Frage des Chores „Do you think you're what they say you are?“ (vgl. die Ähnlichkeit mit der Frage Jesu an Pilatus in Joh 18,34; vgl. auch Joh 1,22, wo die Frage an Johannes gestellt wird, und Mt 16,13-20 mit der Frage an die Jünger, wer Jesus sei) führt ins Zentrum des Selbstverständnisses Jesu. Die flapsigen Fragen des Judas haben einen ernstzunehmenden Kern: Wie verhält sich die Offenbarung in Jesus Christus zum Auftreten anderer Religionsstifter? Und war der Weg Jesu ein „Betriebsunfall“ (mistake) oder eine Strategie (Gottes)?

- Was könnte es bedeuteten, wenn in dieser Inszenierung alle Jünger den Leib Jesu vom Kreuz abnehmen?
- Und welche Botschaft enthält die Schlussszene, wo Judas und Maria Magdalena Jesus beweinen?

Zum gesamten Stück:

- Welche Rolle spielt Jesus nun: a) in seiner eigenen Perspektive; b) in der Perspektive des Judas; c) in derjenigen des Pilatus; d) für seine Jünger und für Maria Magdalena; e) für uns? (Vgl. hierzu auch das Zusatzmaterial der DVD „The Making of“, wo diese Fragen von den Schauspielern angesprochen sind.)
- Wie sind hier die Juden gekennzeichnet? (Antijudaistische Tendenzen in der Kennzeichnung des „Mobs“ und der „tuntigen“ Zeichnung von Herodes)
- Vergleich der Christologie des Werkes mit derjenigen der Johannespassion von Johann Sebastian Bach.
- Stimmt es (was man dem Musical vorgeworfen hat), dass hier von der erlösenden und versöhnenden Heilsbedeutung des Todes Jesu – im Unterschied etwa zur Johannespassion – nicht die Rede ist? Geht in dieser Hinsicht die Inszenierung von Gale Edwards (DVD) über den Text (und frühere Inszenierungen) hinaus?