

# Raum- und Zeitkonstruktion im Johannesevangelium

## Zugleich ein Beitrag zur expositionellen Funktion der Erzählung von der Tempelreinigung Joh 2:13–22

*Michael Theobald*

Im Vergleich zu den Synoptikern fällt auf, wie stark die Erzählung vom Wirken und Leiden Jesu im vierten Evangelium „dramatisiert“ ist.<sup>1</sup> Die Redepartien überwiegen bei weitem die narrativen Teile des Buchs. Nicht selten tritt der Erzähler ganz zurück und beschränkt sich auf szenische Bemerkungen: Er kennzeichnet die redenden Personen und nennt Zeit und Ort des Geschehens. Typisch dafür ist der Auftritt des Johannes gleich zu Beginn des Buches: Ein szenisch gerahmtes Verhör (1:19–28)<sup>2</sup> mündet in einen „Monolog“, den Johannes „tags darauf“ gleichsam an der Rampe direkt an die Hörerschaft des Buches richtet (1:29–34).<sup>3</sup>

Die Liste der *dramatis personae* ist lang.<sup>4</sup> Der Protagonist debattiert mit unterschiedlichen Personen, hält aber auch lange Monologe. Die Dialoge können sich – wie in Joh 9 – zu regelrechten „Bühnenstücken“ entwickeln: mit Szenenwechseln, neu auftretenden Personen und einem Spannung erzeu-

---

<sup>1</sup> Vgl. M. Theobald, *Das Evangelium nach Johannes: Kapitel 1–12* (RNT 4a; Regensburg: Friedrich Pustet, 2009), 14–29.

<sup>2</sup> Verklammert V. 19 das Verhör mit dem Prolog (vgl. V. 19a mit V. 7–8/15) und nennt die Akteure, so trägt V. 28 die Angabe des Ortes nach (wie 6:59), verbunden mit einem knappen Hinweis auf die Taufstätigkeit des Johannes. C. R. Bowen, „The Fourth Gospel as Dramatic Material“, *JBL* 49 (1930), 292–305, 299: „We find such stage-directions, i.e., notes of time and place and circumstances, set down apparently wherever they happened to occur to the dramatist, often, as here, at the end, often at the beginning or intruding awkwardly into the midst of the action or dialogue“.

<sup>3</sup> V. 29: „Am nächsten Tag sieht Johannes Jesus zu ihm kommen und spricht: ‚Seht das Lamm Gottes [...]‘; zu wem er seine Rede hält, wird nicht gesagt, jedenfalls nicht zur Jerusalemer Gesandtschaft vom Vortag.

<sup>4</sup> Vgl. J. Hartenstein, *Charakterisierung im Dialog. Maria Magdalena, Petrus, Thomas und die Mutter Jesu im Johannesevangelium* (NTOA 64; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht; Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag, 2007), 54–58.

genden Handlungsfaden.<sup>5</sup> Der Pilatusprozess spielt auf einer Vorder- und einer Hinterbühne: *vor* dem Prätorium und in seinem *Inneren*. Was sich dort zuträgt, bleibt den Akteuren auf der Vorderbühne verborgen; nur die Hörer des Buches bekommen es mit.<sup>6</sup>

Auch wenn sich der Erzähler stark zurücknimmt und in den Abschiedsreden Joh 13–17, die in ihren hinteren Teilen ohne szenische Regieanweisungen auskommen, ganz zu verschwinden scheint, bleibt er präsent. Seine narrativen Anteile können auch umfangreich sein – wie in der ersten Hälfte der Erzählung von Jesu Tempelreinigung, der wir uns später zuwenden werden. Nirgends mutiert das Buch in ein Drama.<sup>7</sup> Aber weil es die Figuren immer wieder in direkter Rede auf die „Bühne“ bringt, kann man von einer „*dramatischen Erzählung*“ sprechen,<sup>8</sup> deren Bestimmung es ist, in der Gemeindeversammlung laut vorgelesen, *rezitiert* zu werden.<sup>9</sup> Changiert das Buch zwischen *Diēgēsis* (= Erzählung) und *Mimēsis* (= nachbildende Darstellung),

---

<sup>5</sup> W. Harnisch, „Der Glaube als Sehen des Herzens. Zur Interpretation von Joh 9“, in *Text und Geschichte* (FS D. Lührmann; MThSt 50; Marburg: Elwert, 1999), 37–46, 37.

<sup>6</sup> N. Flanagan, „The Gospel of John as Drama“, *TBT* 19 (1981), 264–270, 265, spricht von einer „double-stage technique“, die er auch in Joh 4 wiederfindet: vgl. Joh 4:8/27.

<sup>7</sup> Anders L. Schenke, *Das Johannesevangelium. Einführung – Text – dramatische Gestalt* (Stuttgart et al.: Kohlhammer, 1992), 202–223 („Anhang: Das JohEv – ein Drama? oder Ein Beitrag zur Rehabilitierung seines unbekannteren Dichters“); a.a.O., 223: „Es spricht manches dafür, dass das JohEv in seiner vorliegenden Fassung als Drama konzipiert worden ist. Ob und wie es zu seiner Zeit aufgeführt wurde, ist dabei völlig unerheblich“. Es handle sich um ein „Lesedrama“. Aber derartige Dramen, die es wohl gab (man sollte allerdings eher von „Rezitations-“ als von „Lesedramen“ sprechen: siehe unten), kamen (wie die Klassiker der Gattung) *ohne* Nebentexte mit Hinweisen zu Auftritten oder Abgängen von Figuren aus, verzichteten also selbst auf diesen minimalen narrativen „Rahmen“. Das *unterscheidet* sie grundlegend vom Johannesevangelium, das eben als „dramatische Erzählung“ *kein* „Drama“ ist. Vgl. auch unten Anm. 27.

<sup>8</sup> Theobald, *Evangelium nach Johannes*, 14–17 (Anm. 1); zutreffend C. M. Connick, „The Dramatic Character of the Fourth Gospel“, *JBL* 67 (1948), 159–169, 169: „While the Gospel cannot be regarded as a drama (since it was not designed to be performed by actors on the stage), its dramatic character is undeniable. The dramatic character of this Gospel is a datum which must be given due weight before judgements are reached regarding such problems as the historicity and anti-Jewish character of this Gospel.“

<sup>9</sup> Bowen, „Fourth Gospel“, 296 (Anm. 2): Das Evangelium „is not to be read, but to be seen and heard. Its men and women are not characters in a story, but persons of a play“. – Der *Vortrag* des Buchs in der Gemeindeversammlung ist im Kontext der zeitgenössischen Kultur der Rezitation zu sehen. Was O. Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang* (Beiträge zur klassischen Philologie 20; Meisenheim am Glan: Anton Hain, 1966), 156, zu Rom ausführt, gilt wohl auch für andere Großstädte des Imperiums: „Man rezitierte im Theater, auf dem Forum, in Privathäusern, beim Mahl und in den Bädern; selbst in der drückenden Hitze des Monats August gab es keine Pause in den öffentlichen Vorlesungen. Bald lastete die Sucht, die eigenen literarischen Produkte zum Besten zu geben, wie eine schwere Plage auf der Stadt, wovon uns die Klagen Martials und Iuvenals noch beredtes Zeugnis ablegen“.

dann gehorcht es einer *Mischgattung*, die Sokrates in der *Politeia* des Plato folgendermaßen charakterisiert:

Und jetzt denke ich dir schon deutlich zu machen, was ich vorher nicht vermochte, dass von der gesamten Dichtung (*poiēsis*) und Fabel (*mythologia*) einiges ganz in Darstellung (*mimēsis*) besteht, wie du sagst in Tragödie und Komödie, anderes aber in dem Bericht (*apaggelia* = *diēgēsis*) des Dichters selbst, welches du vorzüglich in den Dithyramben finden kannst, noch anderes *aus beiden verbunden* (*δι' ἀμφοτέρων*), wie in der epischen Dichtung und auch vielfältig anderwärts, wenn du mich verstehst. (394b–c)

Wenn der Autor unseres Buchs ihm tradierte Erzählstoffe „dramatisiert“, den Weg also von der *Diēgēsis* zur *Mimēsis* einschlägt, scheint er vom griechisch-hellenistischen Drama seiner Zeit beeinflusst zu sein.<sup>10</sup> Literarhistorisch lässt sich das plausibel machen. Vier Beobachtungsreihen sind von Belang:

a) Im Unterschied zur klassischen Epoche der griechischen Tragödie im Athen des 5. Jahrhunderts und auch des 4. Jahrhunderts wissen wir zwar von der weiteren Geschichte der Gattung in hellenistisch-römischer Zeit nur sehr wenig.<sup>11</sup> Aber wie die ausgedehnte Bautätigkeit im Gefolge der Hellenisierung der antiken Welt seit Alexander dem Großen belegt, muss das Theater eine lebendige Institution geblieben sein – „eine antike Stadt ohne Theater war geradezu undenkbar“.<sup>12</sup> Und obwohl es inzwischen zu einem „Mehrzweckbau“ für alle möglichen Formen der Schaustellung geworden war,<sup>13</sup> kamen nach wie vor Tragödien auf die Bühne, auch die Klassiker des 5. Jahrhunderts, deren Wiederaufführung in Athen ein Edikt 386 v. Chr. ermöglicht hatte.<sup>14</sup> Wie die erhaltenen Titel aus hellenistischer

---

<sup>10</sup> W. R. Domeris, „The Johannine Drama“, *JTSA* 42 (1983), 29–35, 29–30: „John has deliberately fashioned his Gospel after the model of the Greek dramas and particularly the Tragedies.“

<sup>11</sup> Vgl. A. Lesky, *Geschichte der griechischen Literatur* (3. Aufl.; Bern und München: Francke, 1971), 279–344, 409–466, 833–840; idem, *Die griechische Tragödie* (5. Aufl.; Stuttgart: Kohlhammer, 1984); B. Zimmermann, *Die griechische Tragödie. Eine Einführung* (Artemis Einführungen 29; München: Artemis, 1986); A. Dihle, *Die griechische und lateinische Literatur der Kaiserzeit. Von Augustus bis Justinian* (München: C. H. Beck, 1989), 116–119; J. Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie* (2. Aufl.; UTB 1745; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003) (mit einem „Ausblick: Zur Tragödie im 4. Jh. vor Chr. und zur hellenistischen Tragödie“, 385–391). – Für das 4. Jahrhundert ist zwar die *Poetik* des Aristoteles eine unschätzbare Quelle, aber sie fußt auf den Klassikern und sagt nichts über neuere Entwicklungen. Zur hellenistischen Zeit vgl. auch noch den Überblick von R. Mehrlein, Art. „Drama“, in *Kleines Wörterbuch des Hellenismus* (2. Aufl.; Hg. H. H. Schmitt und E. Vogt; Wiesbaden: Harrassowitz, 1993), 131–144.

<sup>12</sup> Latacz, *Einführung*, 386 (Anm. 11).

<sup>13</sup> Dihle, *Literatur*, 116 (Anm. 11).

<sup>14</sup> Latacz, *Einführung*, 385–386 (Anm. 11); Zwierlein, *Rezitationsdramen*, 126 (Anm. 9), bleibt zurückhaltend, wenn er „von der gelegentlichen Wiederaufnahme [der griechischen Dramen des 5. Jh.s] in späterer Zeit“ spricht und auf die Verbreitung der Tragödien auch in

Zeit und die Texte des *Seneca* zeigen, wurden sie auch vielfach nachgedichtet. 150 Namen von Autoren griechischer Tragödien sind uns für die Zeit zwischen 400 v. Chr. und 500 n. Chr. überliefert, aber die erhaltenen Fragmente der Stücke<sup>15</sup> sind zu gering, als dass sie eine Gattungsgeschichte zu schreiben erlaubten. Die ersten nach *Aischylos*, *Sophokles* und *Euripides* vollständig erhaltenen Werke sind die des lateinischen Tragödiendichters *Seneca* des 1. Jahrhunderts n. Chr., zugleich „die einzigen vollständig erhaltenen der römischen Literatur“.<sup>16</sup>

- b) Parallel zur „Professionalisierung und Ausbreitung des Theaterbetriebes“ in hellenistischer Zeit ging die schon mit Aristoteles und seiner Dramentheorie beginnende „Einbeziehung der Bühnenwerke in Literarkritik, Schul- und Bildungswesen“.<sup>17</sup> Jetzt werden Tragödien nicht mehr nur auf die Bühne gebracht – ganz oder nur teilweise<sup>18</sup> –, sondern es gehört auch zum guten Ton, derartige Texte in literarisch ambitionierten Zirkeln zu rezitieren. „Seneca mag also wohl bei der Abfassung seiner Tragödien in erster Linie an ihre Rezitation gedacht haben, die damals in Rom sehr populär war“, aber es kann nicht ausgeschlossen werden, dass sie in Teilen auch „auf die Bühne kamen und dafür gedichtet wurden“.<sup>19</sup>

---

Buchform verweist. „Daß die Tragödien bereits im 5. Jahrhundert in Buchform greifbar waren, bezeugt uns Dionysos in den Fröschen des Aristophanes [...], der nach seinen Worten während der Fahrt zu den Arginusen auf dem Schiff die Andromache des Euripides gelesen hat“.

<sup>15</sup> *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Bd. I (2. Aufl.; Hg. R. Kannicht; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986); vgl. auch: *Musa Tragica. Die griechische Tragödie von Thespis bis Ezechiel. Ausgewählte Zeugnisse und Fragmente griechisch und deutsch* (Hg. B. Gauly et al.; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991).

<sup>16</sup> B. W. Häuptli, *Seneca, Medea. Lateinisch/Deutsch* (Reclam Universal-Bibliothek Nr. 8882; Stuttgart: Reclam, 1993), 134.

<sup>17</sup> Dihle, *Literatur*, 116 (Anm. 11).

<sup>18</sup> Dihle, *Literatur*, 117 (Anm. 11): Weil die Tragödie (im Unterschied zur Komödie) ihren Stoff aus der griechischen Sage bezog, „die damals keine religiöse, wohl aber eine überragende Bedeutung in aller literarisch orientierten Allgemeinbildung besaß“, konnte „bei einem breiten Publikum die Bekanntschaft mit dem Handlungsablauf zahlloser Tragödien“ vorausgesetzt und konnten deshalb einzelne Teile wie „die Klage einer Medea“ etc. „ohne Zusammenhang auf die Bühne“ gebracht werden. „[A]us Inschriften und Textzeugnissen hellenistisch-römischer Zeit“ lernen wir „immer wieder, dass Schauspieler oder Schauspielertruppen in eine Stadt kamen, um Bravournummern, etwa Arien oder Botenberichte, vorzutragen bzw. einzelne Szenen bekannter Tragödien aufzuführen“; a.a.O., 116: „[d]ie eine Art zwischenstaatlicher Rechtsstellung genießenden Schauspielervereinigungen sind eine typische Erscheinung der griechischen Welt in hellenistisch-römischer Zeit“.

<sup>19</sup> Dihle, *Literatur*, 117–118 (Anm. 11); er hält den Streit, ob Senecas Texte Lese- bzw. Rezitationsdramen oder Bühnendichtung waren, „angesichts der Quellenlage vielleicht“ für ein „unlösbares Problem[...]“; Zwierlein, *Rezitationsdramen*, 13–126 (Anm. 9), zeigt allerdings anhand ihrer „spieltechnischen“ Aporien und mittels „struktureller Erwägungen“ („Auflösung des Dramenkörpers in einzelne nicht oder nur äußerlich verbundene Szenen“

- c) Wenn der Autor des vierten Evangeliums seinen Erzählstoff (unter dem Eindruck der griechischen Tragödie) „dramatisiert“, steht er damit in der hellenistisch-römischen Literaturgeschichte nicht allein. Zwei Beispiele seien genannt, eines aus der Dichtung, eines aus dem Epos. Für die Dichtung soll *Theokrit* (um 270 v. Chr.) stehen, der seine *Idyllen* als kleine dramatische Szenen gestaltet hat, für das Epos *Vergil* (70–19 v. Chr.). Der Einfluss des griechischen und des lateinischen Dramas auf die *Aeneis* ist enorm. Nicht nur einzelne Szenen etwa des vierten Buches sind typische Dramen-Szenen (z. B. der Rede-Agon zwischen Dido und Aeneas), auch das vierte Buch insgesamt kann mit einem Drama verglichen werden. Sein Aufbau gleicht dem der Tragödie mit ihren Akten und Szenen.<sup>20</sup> Dieses Beispiel belegt mögliche Überschneidungen von zum Vortrag gedachten literarischen Gattungen mit der Tragödie. Auch ein Buch wie das vierte Evangelium, das zum Vortrag in der Gemeinde gedacht war, konnte davon beeinflusst gewesen sein.
- d) Für den Kulturkreis, dem der Autor des vierten Evangeliums entstammt, ist bemerkenswert, dass uns recht umfangreiche Fragmente einer *Exagoge* betitelten Tragödie in griechischer Sprache aus der Feder eines Juden namens Ezechiel erhalten sind, die wohl im 2. Jahrhundert v. Chr. entstanden ist<sup>21</sup> –

---

etc.) eindrucksvoll ihren „bühnenfremden Charakter“ auf, der – das zeigt seine Spurensuche im zweiten Teil seiner Studie („Abriß einer Geschichte des bühnenfremden Dramas in der Antike“, 127–166) – einen langen Vorlauf hat und keinen Einzelfall darstellt. Zugleich plädiert er (a.a.O., 161–164) dafür, von „Rezitations-“, nicht von „Lesedramen“ zu sprechen, weil es den Autoren mit ihrer Dichtung um Öffentlichkeit und öffentliche Anerkennung ging (das Buch war zweitrangig). A.a.O., 158–159, bietet er Zeugnisse auch für Bühnenaufführungen von Tragödien und Komödien in der Kaiserzeit.

<sup>20</sup> M. von Albrecht, *Vergil – Bucolica. Georgica. Aeneis. Eine Einführung* (Heidelberger Studienhefte zur Altertumswissenschaft; Heidelberg: Winter, 2006), 148 u. ö., mit Verweis unter anderem auf P. Hardie, „Virgil and Tragedy“, in *The Cambridge Companion to Virgil* (Hg. C. Martindale; Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 312–326; G. Burzaccchini, „Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo (Verg. *Aen.* VII 312). Furores e guerra nel Lazio (con osservazioni sull’influsso di Euripide nel VII canto dell’ *Eneide*“, *Accademia nazionale virgiliana di scienze, lettere e arti. Atti e memorie* 70 (2002), 19–61.

<sup>21</sup> Griechischer Text: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Bd. 1 (Hg. B. Snell; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1971), 288–301; Übersetzung ins Deutsche samt Einleitung: E. Vogt, „Tragiker Ezechiel“ (*JSHRZ* 4/3; Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1983), 113–133. Dazu Zwierlein, *Rezitationsdramen*, 138–146 (Anm. 9); B. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen* (Berlin und New York: De Gruyter, 1971), 170–193. – H. Jacobson, *The Exagoge of Ezekiel* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), bietet nebst ausführlicher Einleitung (1–47) und dem Text in Griechisch und englischer Übersetzung (49–67) einen ausgiebigen Kommentar (69–166); vgl. auch Latacz, *Einführung*, 388–389 (Anm. 11). – Ezechiel ist der einzige Tragiker aus hellenistischer Zeit, von dem sich dank Exzerpten bei *Alexander Polyhistor von Milet* (1. Jh. v. Chr.) umfangreichere Fragmente erhalten haben. Clemens von Alexandrien zitiert daraus kleinere Stücke und Eusebius von Caesarea in seiner *Praeparatio Evangelica* immerhin 269 Verse.

wahrscheinlich in Alexandrien, dem neuen hellenistischen Zentrum der Tragödiendichtung.<sup>22</sup>

Das Werk fußt auf dem biblischen Stoff vom Auszug der Juden aus Ägypten unter Mose (Ex 1–15) und zeigt, dass „die Tragödie zunehmend als eine Art Formengefäß für irgendwelche Inhalte benutzt wurde. Hier ist es die (jüdische) Religion, die durch dieses ‚Missionsdrama‘ verbreitet werden sollte“.<sup>23</sup> Seine Formensprache mit Prolog, Dialog und Botenberichten ist immer noch die der alten Tragödie. Es hatte wahrscheinlich fünf Akte, was der von Horaz in der Tradition hellenistischer Poetik aufgestellten Regel entspricht.<sup>24</sup> Diskutiert wird, ob das Werk für die Aufführung auf einer Bühne oder lediglich zur Rezitation bestimmt war.<sup>25</sup> Es belegt die Bekanntschaft des hellenistischen Judentums mit der Gattung, ohne dass sich sagen ließe, ob dieser „Verfasser jüdischer Tragödien (ὁ τῶν Ἰουδαϊκῶν τραγωδιῶν ποιητής)“<sup>26</sup> ein Einzelgänger war oder es noch andere Versuche dieser Art gab.

Auch der Autor unserer „dramatischen Erzählung“, Exponent jüdisch-hellenistischer Tradition der Diaspora, könnte also Kenntnis von der zum Bildungsgut gewordenen hellenistisch-römischen Dramentradition erlangt haben. Sein βιβλίον ist verschiedentlich daraufhin befragt worden.<sup>27</sup> Einige Forscher sehen

<sup>22</sup> Lesky, *Geschichte*, 833 (Anm. 11): In dieser Funktion löste Alexandrien Athen ab, obwohl es dort auch weiterhin Tragödiendichter gab; vgl. Vogt, „Tragiker“, 117 (Anm. 21); Jacobson, *Exagoge*, 13–17 (Anm. 21).

<sup>23</sup> Latacz, *Einführung*, 389 (Anm. 11) (bei den sieben Tragödien des Diogenes von Sinope war es das kynische Weltbild, das sie propagieren sollten); Snell, *Szenen*, 188 (Anm. 21): „Offenbar war das Stück ein Bekenntnis für eine gewisse Koexistenz von Jüdischem und Hellenischem, also für etwas, das im weiteren Verlauf der Geschichte ungeheuer wichtig geworden ist“; das Stück vermeidet es, „das spezifisch Jüdische hervorzukehren“, weshalb es wohl auch für Nichtjuden gedacht war.

<sup>24</sup> Horaz, *Ars* 189–190: „Nicht kürzer und nicht länger soll das Stück sein als fünf Akte, will es Zugkraft entfalten und auf der Bühne weiterleben (*neve minor neu sit quinto productior actu / fabula quae posci volt et spectanda reponi*).“ Snell, *Szenen*, 172–175 (Anm. 21), rekonstruiert die Gesamthandlung, vgl. auch Vogt, „Tragiker“, 116 (Anm. 21).

<sup>25</sup> Zu Zwierlein, *Rezitationsdramen*, 138–146 (Anm. 9), der den Nachweis für ein „Rezitationsdrama“ zu führen versucht, meint Snell, *Szenen*, 176 (Anm. 21): „Ich halte es nicht für ganz ausgeschlossen, dass das Stück für das Theater geschrieben war“; bestimmt Vogt, „Tragiker“, 117–118 (Anm. 21): „Sein Ziel, durch die Dramatisierung jüdischer Geschichte ein unanstoßiges Pendant zur profanen griechischen Tragödie zu schaffen, konnte Ezechiel nur erreichen, wenn er auch für die Bühne schrieb.“

<sup>26</sup> Clemens Alexandrinus, *Strom.* 1.23.155; Eusebius von Caesarea, *Praep. ev.* 9.28.1: Ἐξεκλήθη ὁ τῶν τραγωδιῶν ποιητής.

<sup>27</sup> Wenig ergiebig ist R. H. Strachan, *The Fourth Evangelist. Dramatist or Historian?* (London: Hodder and Stoughton, 1925), der zwar feststellt: „The Gospel is conceived in dramatic form“ (16), das aber nicht literargeschichtlich einordnet; folgende kleinere Beiträge führen weiter: F. R. M. Hitchcock, „Is the Fourth Gospel a Drama?“, *Theology* 7

schon im *Prolog* mit seinem bekennenden „Wir“ die Konvention der Chorlieder der griechischen Tragödie nachwirken.<sup>28</sup> Einige finden im Buch den Aufbau einer griechischen Tragödie wieder.<sup>29</sup> Die Dramatisierung der Passionserzählung in Joh 18–20 erfuhr besondere Aufmerksamkeit.<sup>30</sup> Auf die Bedeutung der Mono- und Dialoge im ganzen Buch wiesen wir eingangs schon hin. Zu wenig berücksichtigt wurde aber bislang die *Raumkonstruktion* des Buchs,<sup>31</sup> die gleichfalls mit seiner Dramatik zu tun hat. Ihr wenden wir uns im Folgenden zu. Nach eher allgemeinen Beobachtungen zu *Raum und Zeit* als Konstituenten des Buchs (unter 1.) soll es konkret um die Erzählung von der Tempelreinigung, Joh 2:13–22, gehen, diese interpretiert als *Bereitung der Bühne für das Gesamtwerk* (unter 2.). Warum die „dramatische Erzählung“ des vierten Evangeliums, die einige Zeit nach der Zerstörung des Tempels entstand, sich gerade der Tempelbühne bedient, sei abschließend (unter 3.) bedacht.

## 1. Raum und Zeit in der „dramatischen Erzählung“ des vierten Evangeliums aus der Sicht der griechischen Tragödie

„Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus

---

(1923), 307–317; Bowen, „Fourth Gospel“ (Anm. 2); freilich überzieht er: Das Johannesevangelium „is not a narrative“, sondern „a dramatic sequence“ (a.a.O., 293, 305) (ältere Lit.: 297); Connick, „Character“ (Anm. 8) (ältere Lit.: 159 Anm. 2–6); E. K. Lee, „The Drama of the Fourth Gospel“, *ExpTim* 65 (1953/54), 173–176; Flanagan, „Gospel“ (Anm. 6); Domeris, *Drama* (ältere Lit.: 29 Anm. 1); ausführlich Schenke, *Johannesevangelium* (Anm. 7); idem, *Johannes. Kommentar* (Düsseldorf: Patmos, 1998); J.-A. Brant, *Dialogue and Drama. Elements of Greek Tragedy in the Fourth Gospel* (Peabody, Mass.: Hendrickson, 2004); G. L. Parsenius, *Rhetoric and Drama in the Johannine Lawsuit Motif* (WUNT 258; Tübingen: Mohr Siebeck, 2010).

<sup>28</sup> Vgl. etwa E. Harris, *Prologue and Gospel. The Theology of the Fourth Evangelist* (JSNTSup 107; Sheffield: Sheffield Academic Press, 1994), 12–16; Domeris, *Drama*, 30 (Anm. 10); vgl. auch Flanagan, „Gospel“, 267 (Anm. 6): „Frequently in the Fourth Gospel the narrator functions like a Greek chorus to move the action along and to comment on its significance“ (mit Verweis auf Joh 20:31).

<sup>29</sup> So Hitchcock, „Fourth Gospel“ (Anm. 27); vgl. auch die knappe Übersicht bei J. Beutler, *Das Johannesevangelium. Kommentar* (Freiburg: Herder, 2013), 50–51. Vgl. auch unten Anm. 68.

<sup>30</sup> W. Verburg, *Passion als Tragödie? Die literarische Gattung der antiken Tragödie als Gestaltungsprinzip der Johannespassion* (SBS 182; Stuttgart: Katholisches Bibelwerk, 1999).

<sup>31</sup> Dabei ist der „spatial turn“ regelrecht Mode; vgl. etwa *Raumkonzepte. Disziplinäre Zugänge* (Hg. I. Baumgärtner et al.; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009); *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* (2. Aufl.; Hg. J. Döring und T. Thielmann; Bielefeld: transcript, 2009); zum Neuen Testament vgl. den Überblick von E. C. Steward, „New Testament Space/Spatiality“, *BTB* 42 (2012), 139–150, außerdem die unten Anm. 57 genannte Literatur.

jener“.<sup>32</sup> Diese Feststellung G. E. Lessings trifft dem jüngsten Kommentator der aristotelischen *Poetik*, Arbogast Schmitt, zufolge genau die Intention des Aristoteles: „Die Einheit der Zeit ist keine Forderung für sich, sie ergibt sich lediglich aus der Intention, eine Handlung ganz und so, dass sie in allen ihren wesentlichen Entwicklungsschritten verfolgt werden kann, darzustellen.“<sup>33</sup> Die Tragödie ist nach der Definition des Aristoteles „die Nachahmung einer vollständigen und ganzen Handlung“ (*Poet.* 1450b24–25), also gerade keine willkürliche Zusammenstellung beliebiger Geschehensfolgen.<sup>34</sup> Dem entspricht der Umgang mit der erzählten Zeit.

Spricht Aristoteles in seiner *Poetik* nur über die Einheit der Handlung und der ihr subordinierten Zeit, so wurde das dritte Prinzip, die Einheit des Raums, bekanntlich erst in der Renaissance als Maßstab für ein gelungenes Werk formuliert. Aristoteles setzt es im Blick auf das klassische Theater Athens mit seiner Einheitsbühne als selbstverständlich voraus. Deshalb beginnen wir auch mit seinen Ausführungen zum Faktor Zeit.

### 1.1 Das Prinzip der Einheit der Zeit

Im 5. Kapitel seiner *Poetik* nennt Aristoteles Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen Epos und Tragödie, die beide das Handeln ernsthafter, gebildeter Charaktere abbilden – im Unterschied zur Komödie:

Die epische Dichtung stimmt mit der Tragödie darin überein, dass sie in metrisch gebundener Sprache Nachahmung von guten Charakteren ist. Darin aber, dass sie nur ein einziges Versmaß hat und Handlungen narrativ darstellt, unterscheiden sie sich. Außerdem im Umfang: *Die Tragödie versucht möglichst innerhalb eines Sonnenumlaufs zu bleiben oder nur wenig darüber hinauszugehen*, die epische Dichtung hat keine zeitliche Begrenzung. Das unterscheidet sie von der Tragödie, auch wenn man zu Beginn in den Tragödien die Zeit genauso behandelt hat wie im Epos [...]. (*Poet.* 1449b9–16)

An die Regel des *einen* Sonnenumlaufs, die eine starke Konzentration der Handlung bedingt, halten sich die meisten erhaltenen griechischen Tragödien.<sup>35</sup> In der *Antigone* des Sophokles etwa beginnt der dramatisierte Tag „an

<sup>32</sup> G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Bd. 1 (Hamburg: Cramer, 1769), S. 361 (46. Stück).

<sup>33</sup> Aristoteles, *Poetik* (übersetzt und erläutert von A. Schmitt; Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 5; Berlin und New York: De Gruyter, 2008), 323. Das „Erste und Wichtigste an der Tragödie“ (*Poet.* 1450b20) ist die Einheit der Handlung.

<sup>34</sup> Sie ist Aristoteles zufolge „ein Ganzes“. „Ein Ganzes aber ist, was Anfang, Mitte und Ende hat“ (*Poet.* 1450b27–28). Zur Anwendung dieses Grundsatzes auf das Johannesevangelium vgl. Hitchcock, „Fourth Gospel“ (Anm. 27); Theobald, *Evangelium nach Johannes*, 14–15 (Anm. 1).

<sup>35</sup> Vgl. J. P. Schwindt, *Das Motiv der „Tagesspanne“*. *Ein Beitrag zur Ästhetik der Zeitgestaltung im griechisch-römischen Drama* (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums NF, 1. Reihe: Monographien, Bd. 9; Paderborn: Patmos, 1994), der eingangs betont, dass Aristoteles keine starre Vorschrift erlässt, sondern beschreibt, was sich als das



verschwiegenem Ort (18–19) vor Sonnenaufgang<sup>36</sup>, der Chor begrüßt im Einzugslied den erwachenden Tag,<sup>37</sup> und auf seiner Höhe wird Antigone beim Versuch, ihren Bruder Philoneikes endgültig zu begraben, von den Wächtern gefasst.<sup>38</sup> Ihren letzten Gang beginnt Antigone mit den Worten: „wie ich zum letzten Mal / schau der Sonne leuchtendes Licht / niemals wieder“ (808–810).

Freilich gibt es auch Ausnahmen. A. Schmitt zufolge zeigen sie,<sup>39</sup> worauf es beim Prinzip der Einheit eigentlich ankommt:

Es geht nicht um die Einheit eines kontinuierlichen, eine Tagesspanne nicht überschreitenden Zeitverlaufs – solange die innere Kontinuität der einen Handlung deutlich bleibt, sind Abweichungen problemlos –, sondern um die Abgrenzung gegenüber dem Epos, das seine eine Haupthandlung aus vielen Einzelhandlungen, die in verschiedenen Zeiten verlaufen und sogar durch Nebenhandlungen ergänzt werden können, zusammensetzen kann.<sup>40</sup>

Beim Epos bringt es

der narrative Darstellungsmodus mit sich, dass er keine feste Zeitgrenze hat: weder in der Erzählzeit – man ist nicht an das gebunden, was in einer zusammenhängenden Erzählung noch überschaubar ist – noch in der erzählten Zeit – man kann von einer Handlung mit beliebig langer Dauer erzählen und den Umfang der in die Handlung durch Rückverweise, Nacherzählungen, Vorausdeutungen aufgenommenen Informationen erweitern und so den Zusammenhang immer gegenwärtig halten. Bei einer direkten Handlungsdarstellung wäre eine zu lange oder komplexe Handlung nicht mehr als eine Handlung erkennbar und festhaltbar: Sie wäre, wie Aristoteles sagt, nicht mehr *eumnēmoneutos*, nicht mehr *gut im Gedächtnis zu behalten* (1451a5–6).<sup>41</sup>

---

Gemäße herausstellte (13–15). Für Schwindt ist die Zeitfrage im antiken Drama „Kernpunkt kompositorischen und (im verstehenden Nachvollzug) analytischen Interesses“. „Das Verhältnis von Handlungs- und Zeiteinheit möchten wir danach dahingehend beschreiben, dass die Beobachtung eines nicht zu laxen zeitlichen Rahmens wesentlich ein (Wahrscheinlichkeits-)Gebot der ausgebildeten ‚tragischen‘ Bühne ist, zugleich aber als ein Königsweg zu größerer inhaltlicher Geschlossenheit (Handlungseinheit) sich darstellt, die zeitlicher Raffung ohne bedeutende Einbuße an Konzinnität nicht entraten kann“ (16).

<sup>36</sup> Schwindt, *Motiv*, 67 (Anm. 35); a.a.O., 67–72, zur *Antigone*; der Autor bietet zu allen erhaltenen klassischen Tragödien „Strukturskizzen“, in denen er „Zeit- und Spannungsbau“ dokumentiert (a.a.O., 21), auch zu ausgewählten Komödien, die sich ebenfalls an die „Tagesspanne“ halten, wie auch zu Seneca.

<sup>37</sup> *Ant.* 99ff.: „Strahl der Sonne, du schönster Glanz. / Wie die siebentorige Stadt / Theben nie ihn zuvor erschaut, / ersiehst endlich, goldenen Tags / Augenlid, das sich hoch aufat [..].“

<sup>38</sup> Sie harreten dem Botenbericht des Wächters zufolge in der Nähe der Leiche aus, „bis der Sonnenball / die Strahlen glühend aus des Äthers Mitte / senkrecht herniederschoss [..]“ (415–417): Da erscheint Antigone bei dem Toten.

<sup>39</sup> Etwa „die Handlung der *Eumeniden*, die erst in Delphi, dann in Athen spielt und so weder die Einheit des Orts noch der Zeit wahrt, wohl aber die Einheit der Handlung, die auf die Entsühnung Orests konzentriert ist“ (Schmitt, *Poetik*, 323 [Anm. 33]).

<sup>40</sup> Schmitt, *Poetik*, 323 (Anm. 33).

<sup>41</sup> Schmitt, *Poetik*, 304 (Anm. 33); vgl. auch Latacz, *Einführung*, 20 (Anm. 11).

Wenn sich im Vergleich dazu für die Tragödie als optimale Begrenzung eine dargestellte Zeit von etwa *einem* Sonnenumlauf ergab, dann war das laut Aristoteles der Erfahrung geschuldet, die man mit der Institution des Theaters machte.<sup>42</sup> Selbst die Komödien (Menander, Terenz, Plautus) halten sich daran, im 1. Jahrhundert n. Chr. auch Seneca. Die Vorgeschichte der Handlung kann im Prolog oder durch Botenberichte in die dargestellte Zeit eingeholt werden.

Anders Ezechiel in seiner *Exagoge*, der „nicht die Einheit des Ortes und der Zeit für sein Drama erstrebt hat. Der Schauplatz wechselt von dem Brunnen vor den Toren von Midian [= 1. Akt] zum Inneren dieser Stadt [= 2. Akt], zum Berg Horeb [= 3. Akt], zum Hof des Pharao [= 4. Akt] und nach Elim [= 5. Akt]. Die Zeit erstreckt sich von der Verbannung des Moses bis zur Ankunft der Kinder Israel an den Grenzen Kanaans“.<sup>43</sup> Eingangs unterrichtet Mose in Midian das Publikum über die Vorgeschichte des Auszugs „wie ein Euripideischer Prologsprecher“:<sup>44</sup> Er berichtet, wie die Juden nach Ägypten gelangten und welcher Fron sie dort unterlagen. Die Zukunft enthüllt sich in Traum und göttlicher Verkündigung, auch „im klassischen Drama wohlereprobte Techniken, um Zukünftiges mitzuteilen“.<sup>45</sup> „Zusammengehalten wird das Ganze nicht durch eine wie immer geartete Einheit der Handlung, sondern allein durch die Gestalt des Mose, der schon im Prolog als Schützer der Schwachen und Hilflosen gezeichnet ist und sich in dieser Rolle das ganze Stück hindurch bewährt.“<sup>46</sup>

Wenden wir uns auf diesem knapp skizzierten Hintergrund der „dramatischen Erzählung“ des vierten Evangelisten zu und vergleichen sie mit den Jesus-Darstellungen der Synoptiker, stellen wir fest, dass allein *er* dem Prinzip der Einheit der Zeit folgt. Zwar verankern die drei Synoptiker ihre Vita Jesu in der Zeitgeschichte – das lukanische Geschichtswerk mittels seiner Synchronismen (vgl. Lk 1:5; 3:1 etc.) am deutlichsten – und bieten auch theologische Zeitmarker zur „heilsgeschichtlichen“ Einordnung der Vita Jesu in die Geschichte Gottes mit seinem Volk (wie z. B. Mk 1:15: „Erfüllt ist die Zeit ...“). Aber keiner von ihnen nimmt die erzählte Zeit der Vita Jesu als ein strukturiertes Ganzes in den Blick, sie reihen vielmehr – bei gemeinsamer Ausrichtung auf das Todespascha Jesu von einem bestimmten Punkt ihrer Erzählung an – die Geschehnisse mittels in der Regel unbestimmter temporaler

<sup>42</sup> Das belegt der bereits oben von ihm zitierte Satz: „Anfangs behandelte man die Zeit in den Tragödien genauso wie im Epos“ (*Poet.* 1449b15–16).

<sup>43</sup> Snell, *Szenen*, 175 (Anm. 21); vgl. auch Jacobson, *Exagoge*, 28–36 (Anm. 21) („The dramatic structure of the *Exagoge*“).

<sup>44</sup> Latacz, *Einführung*, 389 (Anm. 11); zur Bedeutung des Euripides für Ezechiel siehe Snell, *Szenen*, 171–172 (Anm. 21); Jacobson, *Exagoge*, 23–28 (Anm. 21) („The *Exagoge* and fifth-century tragedy“); Vogt, „Tragiker“, 116–117 (Anm. 21) (mit Literatur).

<sup>45</sup> Snell, *Szenen*, 176 (Anm. 21).

<sup>46</sup> Vogt, „Tragiker“, 116 Anm. 11 (Anm. 21): „Bereits der Titel ‚Exagoge‘ (‚Herausführung‘) betont die persönliche Leistung von Mose stärker als ‚Exodus‘ (‚Auszug‘).“

Signale wie „dann“, „in jenen Tagen“ oder „in jener Zeit“ locker aneinander.<sup>47</sup> Eine strukturierte erzählte Zeit ergibt das nicht. Anders der vierte Evangelist. Die von ihm im Corpus des Buchs dramatisierte Handlung begrenzt er zwar nicht, wie die griechische Tragödie, auf einen *Sonnen-*,<sup>48</sup> aber doch auf einen *Jahresumlauf*, konkret auf einen *Festkreis*, wie die folgende Übersicht zeigt:

2:13	<i>Pascha</i> <sup>49</sup>	„und Jesus stieg hinauf nach Jerusalem“
5:1	„ein Fest“ (= <i>Wochenfest</i> [Shabuot]?) <sup>50</sup>	„und Jesus stieg hinauf nach Jerusalem“
5:9	+ Sabbat	
[6:4	Pascha]	
7:2, 10, 14, 37	<i>Laubhüttenfest</i> (Sukkot)	„auch er stieg hinauf“ (V. 10); „Jesus stieg hinauf zum Heiligtum“ (V. 14)
9:14	+ Sabbat	
10:22	<i>Tempelweihfest</i> (Chanukka) <sup>51</sup>	
11:55	<i>Pascha</i>	„Jesus kommt nach Jerusalem“ (12:12) <sup>52</sup>

<sup>47</sup> „Dann (τότε)“ (Mt 9:14; 11:20; 15:1, 12), „von da an (ἀπὸ τότε)“ (Mt 16:21), „sogleich (εὐθύς)“ (Mk 1:12 etc.) oder „in jenen Tagen (ἐν ταῖς ἡμέραις ἐκείναις)“ (Mk 1:9; 8:1; Mt 3:1; Lk 2:1), „in jener Zeit (ἐν ἐκείνῳ τῷ καιρῷ)“ (Mt 11:25; 12:1; 14:1), „an einem günstigen Tag (καὶ γενομένης ἡμέρας εὐκαιροῦ)“ (Mk 6:21) etc.

<sup>48</sup> Immerhin sieht der johanneische Jesus in einigen Sätzen sein Wirken metaphorisch im Rahmen *eines Tages*: 9:4; 11:9; vgl. auch 12:35–36. Damit vergleiche man die Auswahl von „Betrachtungen über die ‚Spanne eines Tages‘ (Sätzen)“ bei Sophokles und Euripides, die Schwindt, *Motiv* (Anm. 35), in seinem „Motivindex zur griechischen Tragödie“ (188–200) gesammelt hat (199).

<sup>49</sup> Die Eröffnung der „dramatischen Erzählung“ Joh 1 ist auf dieses erste Pascha-Fest, dem das letzte im Buch entspricht, mittels des Wortes des Johannes: „Seht, das Lamm Gottes!“ (1:29, 36) ausgerichtet.

<sup>50</sup> Joh 5:1 bleibt rätselhaft. Wegen der Mose-Sinai-Anklänge in Joh 5 (vgl. V. 37, 45–47) dürfte das „Wochenfest“ gemeint sein: R. Schnackenburg, *Das Johannesevangelium*, Bd. 2 (4. Aufl.; HTKNT IV/2; Freiburg et al.: Herder, 1985), 118; M.-L. Rigato, „Era festa degli Ebrei“ (Gv 5,1). Quale?“, *RivB* 39 (1991), 25–29; Theobald, *Evangelium nach Johannes*, 369 (Anm. 1); idem, „Heilige Orte – heilige Zeiten. Die christologische Antwort des Johannesevangelium“, in idem, *Studien zum Corpus Iohanneum* (WUNT 267; Tübingen: Mohr Siebeck, 2010), 389–404; D. Felsch, *Die Feste im Johannesevangelium. Jüdische Tradition und christologische Deutung* (WUNT 2/308; Tübingen: Mohr Siebeck, 2011), 51–55, 96–170 (sie nimmt an, dass nicht nur *Shabuot*, sondern auch *Rosch haSchana* im Hintergrund steht); Beutler, *Johannesevangelium*, 185–186 (Anm. 29). Vgl. auch M. A. Daise, *Feasts in John. Jewish Festivals and Jesus' „Hour“ in the Fourth Gospel* (WUNT 2/229; Tübingen: Mohr Siebeck, 2007).

<sup>51</sup> Weil Jesus bereits einige Monate in Jerusalem weilt, fehlt eine „Aufstiegs“-Notiz, ebenso die ansonsten stereotype Angabe „Fest der Juden“, was damit zusammenhängen könnte, dass *Chanukka* nicht zur Trias der biblischen Wallfahrtsfeste (siehe unten) gehört.

<sup>52</sup> Die „Aufstiegs“-Notiz in 11:55 und 12:20 ist auf die Jerusalem-Wallfahrer bezogen, nicht auf Jesus, der bei seinem letzten Jerusalem-Zug auch nicht mehr zum Tempel „hinaufsteigt“ (im Unterschied zu den Synoptikern).

Die Notiz Joh 6:4, die aus dem Rahmen des Jahreszyklus herausfällt – nur hier ist ein Wallfahrtsfest für Jesus kein Grund, nach Jerusalem hinaufzuziehen etc. –, geht wahrscheinlich auf das Konto der nachträglichen Redaktion des Buchs.<sup>53</sup> Wenn man diese Angabe unberücksichtigt lässt, wird die ursprüngliche Intention des Erzählers deutlich, das Wirken Jesu in den Rahmen der klassisch-biblischen Trias der Wallfahrtsfeste *Pascha* – *Shabuot* – *Sukkot* (vgl. Dtn 16:16) einzustellen, die in Joh 10:22ff. noch um das Tempelweihfest im Winter ergänzt wird. Wenn Kajaphas gleich dreimal, in 11:49, 51 und 18:13, „der Hohepriester *jenes Jahres*“ genannt wird, dann ist genau dieses heilsentscheidende Jahr des Wirkens Jesu gemeint.<sup>54</sup> Die erzählte Zeit folgt dem Rhythmus der heiligen Zeiten Israels mit dem Fokus auf Jerusalem, was die Raumkonstruktion des Buchs bestätigt.

## 1.2 Das Prinzip der Einheit des Orts

Aristoteles denkt in seiner *Poetik*, wie schon erwähnt, über die Einheit des Orts als Prinzip der Tragödie nicht nach. Aber ein Blick in die Texte des Aischylos, Sophokles und Euripides genügt, um die durchgehende Begrenzung ihres Raums zu erkennen – den Bedingungen des antiken Theaters gemäß, das mit der *Skéne* (= σκηνή) auch nur über ein einziges Kulissengebäude verfügt.<sup>55</sup>

In der *Antigone* etwa stellt die *Skéne* den Palast des Kreon in Theben dar, aus dem der Herrscher hervortritt, aber auch Antigone und Ismene. An seinen beiden Seiten betreten über die jeweiligen *Theatereingänge* (= *πάροδοι*) zwischen Auditorium (= *θέατρον*) und *Skéne* die Mitglieder des Chores oder

---

<sup>53</sup> Vgl. Theobald, *Evangelium nach Johannes*, 430–431 (Anm. 1): Die Notiz (= R) qualifiziert das unmittelbar folgende Geschehen (also die eucharistisch interpretierte Speisung samt nachfolgender Rede) pascha-theologisch: Wie das letzte Mahl Jesu mit den Seinen „vor dem Pascha“ (13:1) stattfindet, so auch die Speisung der Volksmenge durch Jesus. – Vgl. auch J. Becker, *Das Evangelium nach Johannes* (2 Bde.; 3. Aufl.; ÖTK 4/1–2; Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn; Würzburg: Echter, 1991), 1:230. Einen anderen Weg geht zuletzt Beutler, *Johannesevangelium*, 61, 205–206 (Anm. 29), der indes zum selben Resultat führt: Er hält (die Idee stammt von B. Lindars, *The Gospel of John* [NCBC; Grand Rapids: Eerdmans, 1972], 50–51) Joh 6 insgesamt für einen Nachtrag. Dagegen spricht aber Verschiedenes, unter anderem 18:20 (vgl. Anm. 57).

<sup>54</sup> Auch das Lukasevangelium kennt die womöglich aus Jes 61:2 stammende Idee des *einen Heilsjahrs* Jesu (Lk 4:19 = Jes 61:2 LXX; Lk 13:8), aber nur bei Johannes gewinnt sie eine die Erzählung *strukturierende* Bedeutung.

<sup>55</sup> Vgl. Latacz, *Einführung*, 27–28 (Anm. 11), der sich zum Spielraum des Theaters äußert, aber auch zu den vorhandenen „sächlichen Mitteln“ wie Musikinstrumente, Kostümierung, Requisiten und Skénographie bzw. Bühnenmalerei (von Sophokles eingeführt als „Schauplatz-Andeutung“); zur Entsprechung von Theaterbau und Raumkonstruktion in der klassischen Tragödie vgl. K. Joerden, „Zur Bedeutung des Außer- und Hinterszenischen“, in *Die Bauformen der griechischen Tragödie* (Hg. W. Jens; München: Wilhelm Fink, 1971), 369–412.

die Schauspieler wie z. B. Boten den Innenraum und verlassen ihn wieder. Im Innenraum spielt sich alles ab. Was außerhalb der *Orchestra* (ὄρχήστρα) – das Rund, auf dem der Chor agiert – und des *Sprechplatzes* (= λογεῖον) vor der *Skéne* geschieht, wird durch Boten mitgeteilt. Am Ende der *Antigone* öffnen sich gar die Palasttüren – Kreon und mit ihm die Zuschauer sehen im Inneren die Leiche der Königin Eurydike am Altar: die Klimax der Katastrophe.

Von der *Exagoge* des *Ezechiel* und ihrer Missachtung des Prinzips der Einheit von Zeit und Ort war schon die Rede, aber sie könnte eine Ausnahme sein.<sup>56</sup> *Seneca* hält sich an das Prinzip. In seiner *Medea* etwa spielt sich alles – mit der Bühne der *Antigone* vergleichbar – vor dem Haus des Jason und der *Medea* ab, im vierten Akt öffnet sich die Szene und gibt den Blick in den Innenhof frei – samt dem Altar, den *Medea* singend umschreitet.

Wer aus der Welt der Tragödie in die der Evangelienzählungen wechselt, wird zunächst kaum auf den Gedanken kommen, dass hier Bezüge bestehen könnten. Selbst das vierte Evangelium kennt – wie Markus<sup>57</sup> – eine Vielfalt von Orten: Dörfer und Städte,<sup>58</sup> aber auch mythische Räume wie den Berg,<sup>59</sup> den See (von Tiberias),<sup>60</sup> den Jordan,<sup>61</sup> die Wüste<sup>62</sup> oder den Garten.<sup>63</sup> An der „Einheit des Ortes“ scheint es ihm eklatant zu mangeln. Manche der mit

---

<sup>56</sup> Snell, *Szenen*, 175 (Anm. 21): „ein so krasses Beispiel kennen wir weder aus klassischer noch aus nachklassischer Zeit“.

<sup>57</sup> Zum ältesten Evangelium vgl. E. S. Malbon, *Narrative Space and Mythic Meaning in Mark* (San Francisco: Harper & Row, 1986); P.-G. Klumbies, „Das Konzept des ‚mythischen Raumes‘ im Markusevangelium“, *JbTh* 23 (2008), 101–121; idem, „Das Raumverständnis in der Markuspassion“, in I. Baumgärtner et al. (Hg.), *Raumkonzepte*, 127–147 (Anm. 31); E. C. Steward, *Gathered around Jesus. Alternative Spatial Practices in the Gospel of Mark* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009); B. Bosenius, *Der literarische Raum des Markusevangeliums* (WMANT 140; Neukirchen-Vluyn: Neukirchener, 2014). – Im Unterschied zu Markus fällt auf, dass ein sozialer Ort wie das „Haus“ bei Johannes nur ausnahmsweise vorkommt: 4:53; vgl. auch 1:39 („Wo wohnst du?“); 20:19 (versammelt hinter verschlossenen Türen). Ähnlich verhält es sich mit dem für das Markusevangelium so wichtigen Ort der „Synagoge“ (Mk 1:21, 39; 3:1 etc.); bei Johannes kommt er nur einmal vor, in 6:59, worauf 18:20 generalisierend Bezug nimmt: „Ich habe allezeit gelehrt in der Synagoge und im Tempel, wo alle Juden zusammenkommen, und im Verborgenen habe ich nichts geredet.“ Deshalb ist es auch verfehlt, Joh 6 in Gänze als sekundären Einschub in das Evangelium auszusondern, wie das Beutler vorschlägt (siehe Anm. 53).

<sup>58</sup> *Änon* bei *Salim* (3:23); die beiden *Bethanien* (einerseits 1:28; andererseits 11:1; 12:1); *Efraim* (11:54); *Kafarnaum* (2:12; 4:46; 6:17, 24); *Kana* (2:1; 4:46); *Sychar* mit dem Jakobsbrunnen (4:5–6); *Tiberias* (6:23).

<sup>59</sup> Joh 6:3; vgl. auch 4:20 (der Garizim, dessen Name nicht fällt).

<sup>60</sup> Joh 6:1; 21:1; Sturm auf dem See: 6:15–16, 21–22, 25.

<sup>61</sup> Joh 1:28; 3:26; 10:40.

<sup>62</sup> Joh 1:23; 3:14; 6:31, 48.

<sup>63</sup> Joh 19:41–42; 20:15; vgl. auch 18:1.

Namen genannten Lokalitäten<sup>64</sup> verleihen dem Buch gar eine durch die Archäologie bestätigte historische Textur, die angesichts seiner starken Fiktionalität überrascht.<sup>65</sup> Dennoch sind es zwei Beobachtungsreihen, die den Einfluss des Prinzips von der „Einheit des Orts“ auf die „dramatische Erzählung“ des Buchs verraten.

1. Trotz der vielen Orte ist seine Raumkonstruktion einfach und auf zwei Hauptpole fokussiert: *Galiläa* und *Judäa*.<sup>66</sup> Zwischen ihnen alterniert die Handlung.<sup>67</sup> Das Ziel ist immer wieder „Judäa“, genauer: Jerusalem, wohin Jesus von Anfang an drängt (Joh 2:13). Hierhin scheint er zu gehören. Wenn er dennoch die Stadt immer wieder verlässt, dann nur, weil er hinausgedrängt wird, die Autoritäten ihn töten wollen (vgl. 4:1–3; 7:1; 10:40; 11:7–8, 54). Viermal ist Jesus in Jerusalem, bei seinem letzten Aufenthalt stirbt er dort.<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Allerdings erscheinen viele Ortsnamen lediglich in Herkunftsangaben, stehen also nicht für eigene Schauplätze: Arimathäa (19:38); Bethlehem (7:42); Betsaida (Heimatort des Andreas und Petrus [1:43] und des Philippus [12:21]); Nazareth (1:45).

<sup>65</sup> Vgl. U. C. von Wahlde, „Archaeology and Topography in the Gospel of John“, in *Jesus and Archaeology* (Hg. J. H. Charlesworth; Grand Rapids: Eerdmans, 2006), 523–586.

<sup>66</sup> Das Geschehen am Jordan (vgl. Joh 1:28) gehört zur großen Bucheröffnung Kap. 1; Joh 10:40–42 nimmt in einer Art *inclusio* noch einmal auf sie Bezug; die Ereignisse in Samaria (Joh 4) bilden eine Art Intermezzo. Das in Joh 11:54 genannte „Efraim nahe der Wüste“ gehört zum Pol *Judäa*.

<sup>67</sup> Versuche, „Galiläa“ und „Judäa“ wie hell und dunkel einander zu zuordnen (vgl. 4:45b: „die Galiläer *nahmen* ihn auf“, die Judäer nicht!), scheitern an der Komplexität der Texte. Da Jesus auch in Jerusalem Wunder wirkt (vgl. 2:23; sodann 5:1 ff. und 9:1 ff.), hat „Galiläa“ in dieser Hinsicht der Heiligen Stadt nichts voraus. Wohl sitzen die Gegner Jesu hier, nicht in Galiläa (doch vgl. 6:41–42). Aber der Enthusiasmus der Galiläer für Jesus bei seinem letzten Aufenthalt am See ist nach Einschätzung des Erzählers auch nur vordergründig (vgl. 6:14–15). So hat das Hin und Her zwischen „Galiläa“ und „Judäa“/Jerusalem in der „dramatischen Erzählung“ wohl eher die Funktion, Bedeutung und Anziehungskraft des eigentlichen Pols – Jerusalem – zu stärken: Jerusalem (als Stadt der Passion Jesu) das Zentrum – Galiläa die Peripherie!

<sup>68</sup> Berücksichtigt man die Szenen, in denen Jesus sich nicht in Jerusalem aufhält, ergeben sich für die Makrogliederung des *Hauptteils* des Buchs (unter Voraussetzung der Umstellung von Joh 5 und 6 und der Nichtberücksichtigung des redaktionellen Nachtrags der sog. Hirtenrede) folgende fünf Großteile (Akte): I. 2:1–6:71: Galiläa (Kana – Kapharnaum) – Jerusalem – Judäa – Samaria – Galiläa (Kana – Jenseits des Sees – Kapharnaum) (lokale *inclusio*); II. Kap. 5 + 7:1: Jerusalem – Galiläa; III. 7:2–8:41; 10:19–42: Jerusalem – Jenseits des Jordans: Taufstelle des Johannes); IV. 11:1–54: Judäa – Jerusalem (11:47–53: einzige Jerusalem-Szene ohne die Anwesenheit Jesu) – Ephraim (nahe der Wüste); V. 11:54–20:29, 30–31: Bethanien – Jerusalem. – Die beiden kürzeren Akte II + IV entsprechen sich (Erweckungsthematik) und rahmen den zentralen III. Jerusalem-Akt. – Zur Umstellung von Joh 5 und 6 vgl. Theobald, *Evangelium nach Johannes*, 362–364 (Anm. 1): Hier wird *nicht* die Blattvertauschungshypothese wieder neu aufgelegt, sondern ein *redaktionskritischer* Vorschlag zur Erklärung der jetzigen Abfolge Kap. 5 + 6 unterbreitet.

Obwohl wir den Protagonisten an verschiedenen Schauplätzen der Stadt erleben,<sup>69</sup> ist der *Tempel* seine eigentliche Bühne.<sup>70</sup> Bei jedem seiner Besuche tritt er hier auf, um zu „lehren“ (Joh 7:14; 8:20). Er ist der Ort, „an dem alle Juden zusammenkommen“ (18:20), der also die größtmögliche Öffentlichkeit bietet.<sup>71</sup> Strömen die Menschen von überallher im Tempelareal zusammen – nicht nur aus Galiläa (4:45) oder dem jüdischen „Land“ (11:55), sondern auch aus der griechischsprachigen Diaspora (12:20) –, dann repräsentieren sie die „Welt“.<sup>72</sup> „Seht, die Welt (ὁ κόσμος) läuft ihm nach“, sagen die Pharisäer anlässlich des Einzugs Jesu in die Stadt (12:19). Wenn Jesus im Tempel lehrt, wird Wirklichkeit, was die Geographie des antiken Judentums von Jerusalem immer schon behauptet, nämlich dass die Stadt der *Nabel der Welt* ist:<sup>73</sup> „So spricht der Herr: Dieses Jerusalem, *mitte unter die Völker* (ἐν μέσῳ τῶν ἔθνῶν) habe ich es gesetzt und die Länder *im Kreis um es herum* (κύκλῳ αὐτῆς)“ (Ez 5:5).<sup>74</sup>

2. Das Vorzeichen dieser Raumkonstruktion liefert *der Prolog*: Ihm zufolge ist der *κόσμος* die „Bühne“, auf welcher der inkarnierte Logos auftritt und die ihm als Schöpfungsmittler auch angemessen ist: „*Er war in der Welt, und die Welt ist durch ihn* (den Logos) *geworden*“ (1:10a–b). Wenn es weiter in Joh 1:11 heißt: „*Er kam in sein Eigentum* (εἰς τὰ ἴδια), *aber die Seinen* (οἱ ἴδιοι) *nahmen ihn nicht auf*“,<sup>75</sup> dann kann das gleichfalls auf die durch ihn geschaffene und ihm deshalb zu eigene Welt bezogen werden, aber auch auf Israel, sein „Eigentumsvolk“. Liest man es so, dann erhält die „Weltbühne“ des Logos schon im Prolog ihre konkrete, geschichtliche Farbe. Vielleicht ist diese Ambivalenz gewollt, jedenfalls entspricht sie der Raumkonstruktion im Buch: Der Jerusalemer Tempel ist der Ort, „an dem alle Juden zusammenkommen“ (18:20), zugleich aber auch der Nabel der Welt. Das Prinzip der Einheit des Ortes prägt die „dramatische Erzählung“ des Buches von seinem Beginn an.

<sup>69</sup> Am Teich Bethesda (Joh 5), auf einer Straße (Joh 9), in einem nicht näher bezeichneten Haus (Joh 13–17) etc.

<sup>70</sup> Joh 2:14–22; 5:14; 7:14–8:59; 10:23–39; 12:20–36 (?).

<sup>71</sup> Schnackenburg, *Johannesevangelium*, 10 (Anm. 50): „Ins Licht der Weltöffentlichkeit kann Jesus nur in Jerusalem treten“.

<sup>72</sup> Vgl. Joh 7:4; 12:19; 18:20.

<sup>73</sup> Vgl. J. M. Scott, *Paul and the Nations. The Old Testament and Jewish Background of Paul's Mission to the Nations with Special Reference to the Destination of Galatians* (WUNT 84; Tübingen: Mohr Siebeck, 1995), 139.

<sup>74</sup> Vgl. auch Sach 12:2; Jer 4:17; 6:3.

<sup>75</sup> Connick, „Character“, 164 (Anm. 8): „In the Fourth Gospel, as in the ancient classical tragedies, the catastrophe is announced in the beginning: ‚He came to his own home, and his own people received him not.‘“

### 1.3 Weitere Merkmale „dramatischer“ Theaterkultur im vierten Evangelium?

Es dürfte nicht unnütz sein, darauf hinzuweisen, welche große Rolle das Wortfeld des „Sehens“ im vierten Evangelium – auch im Vergleich zu den Synoptikern<sup>76</sup> – spielt. Gewiss spricht jede Erzählung in der einen oder anderen Weise auch das innere Auge des Lesers an, aber nicht jede betont den visuellen Aspekt so nachdrücklich wie gerade die „dramatische Erzählung“ des vierten Evangeliums. Schon das „Chorlied“ des Prologs gipfelt in der Aussage, dass der Logos bei ihnen gezeltet (ἐσκήνωσεν) und das „Wir“ des Chores seine Herrlichkeit „geschaut“ habe (1:14). Und nicht grundlos erklärt der Protagonist am Beginn des Buchcorpus dem Nathanael, der für alle Leser steht: „Größeres wirst du sehen! [...] Amen, amen, ich sage euch: Ihr werdet den Himmel geöffnet sehen und die Engel Gottes auf- und niedersteigen über dem Menschensohn“ (1:50–51). Diese Verheißung löst sich für die Hörer ein, wenn sie der „dramatischen Erzählung“ folgen. Wenn das θέατρον mit „dem Sehen (θεάομαι)“ zu tun hat, dann auch das vierte Evangelium, das seinen Hörern einiges zu „sehen“ gibt.<sup>77</sup>

Doch was „sah“ der Zuschauer in einem griechischen Theater? Nach Ulf Heuner hatte er „nicht nur die Möglichkeit, jederzeit seinen Blick zu heben und in der Gegend umherschweifen zu lassen, sondern, das legen die Texte zumindest nahe, seine Aufmerksamkeit wurde von der dramatischen Spielhandlung geradezu auf den Hintergrund gerichtet. Insbesondere in einer Auf-führung der *Antigone* wird dies oft der Fall gewesen sein, da in dieser Tragödie hinter-szenische Ereignisse entscheidende Bedeutung erlangen: die Bestattungen des Polyneikes durch Antigone, die Selbstmorde Antigones und Haimons“.<sup>78</sup> Stichworte, die für das griechische Freilufttheater Heuner zufolge zu bedenken wären, sind: *offenes Theater* – Blick auf die *Bühne* und zugleich die *Hintergrundlandschaft*, gelesen als „kulturelles Zeichen“<sup>79</sup> – *Innen* und *Außen*,

<sup>76</sup> Θεάομαι: Joh: 6x; Mk: 0x; Mt: 4x; Lk: 3x. – θεωρέω: Joh: 23x; Mt: 2x; Mk: 7x; Lk: 7x. – ὁράω: Joh: 30x; Mk: 7x; Mt: 13x; Lk: 14x. Beachtlich ist die Darstellung der lukianischen Kreuzigungsszene nach Art eines „Schauspiels“: vgl. Lk 23:35 (ὁ λαὸς θεωρῶν), 47 (ἰδῶν), 48 (καὶ πάντες οἱ συμπαραγεγόμενοι ὄχλοι ἐπὶ τῆν θεωρίαν ταύτην, θεωρήσαντες τὰ γεγόμενα, τύπτοντες τὰ στήθη ὑπέστρεφον).

<sup>77</sup> Vgl. etwa Joh 1:32, 34, 38–39, 50–51; 2:23; 6:2, 19, 62; 7:3; 9:8; 11:40; 12:45; 16:16–17, 19, 22; 19:35, 37; 20:6, 12, 14, 18 etc.

<sup>78</sup> U. Heuner, *Tragisches Handeln in Raum und Zeit. Raum-zeitliche Tragik und Ästhetik in der sophokleischen Tragödie und im griechischen Theater* (Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, Beiheft 14; Stuttgart: Metzler, 2001), 129.

<sup>79</sup> A.a.O., 127, mit Verweis auf S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie* (München: dtv, 1990), 126–131, der beobachtet, „daß die griechischen Theater, die im fünften Jahrhundert v. Chr. entstanden, zumeist so in einen Hang hinein gebaut waren, daß der Horizont teilweise mit dem Meer abschloß. Er vertritt die These, daß die Theaterbauer damit das besondere *Meerbewußtsein* der Athener zum Ausdruck brachten, die in diesem Jahr-



*Vorder- und Hintergrund* des Theaters – fiktiver Sonnenumlauf in der Tragödie auf der Bühne und ihr reales Wandern am Himmel – theatrale Fiktion und ihre Destruierung in der umfassenden Wahrnehmung des Zuschauers – Theater und Polis.

Wie das griechische Theater ein „Welttheater“ ist, so auch die „dramatische Erzählung“ des vierten Evangeliums. Jesu Auftritte im Tempel sind zugleich Auftritte auf der „Weltbühne“. Und wie das im griechischen Theater sichtbar Dargestellte für Nicht-Sichtbares hinter der Bühne steht, das in der Vorstellung der Zuschauer lebendig wird, so präsentiert auch die „dramatische Erzählung“ des Evangeliums Geschehnisse gleichsam auf einer „Vorderbühne“, die nur versteht, wer um die Akteure auf der imaginären „Hinterbühne“ weiß. So sind die Taten des Protagonisten Jesus (johanneisch gesprochen) „Zeichen“ für seine wahre Wirklichkeit als Offenbarer des einzigen Gottes. Und seine Gegner sind in Wahrheit nicht die Ἰουδαῖοι, sondern der διάβολος auf der unsichtbaren „Hinterbühne“, der sich ihrer und vor allem des Judas als „Strippenzieher“ bedient.<sup>80</sup> Bedenkt man, welche Rolle in der griechischen Tragödie die Boten spielen – auch Götter, die vom Dach der *Skéne* herab sprechen oder dort in Gestalt von Skulpturen gegenwärtig sind –, dann zeigt sich auch die johanneische Christologie in neuem Licht: Mag es noch so viele himmlische Boten (1:51) geben, Jesus ist der einzig wahre Bote Gottes auf der Bühne des johanneischen „Welttheaters“ (1:18).

## 2. Bühne frei für Jesus! Die Erzählung von der Tempelreinigung Joh 2:13–22 im Raum- und Zeitkonzept des Evangeliums

Nach den eher allgemeinen Beobachtungen zu Raum und Zeit im vierten Evangelium konzentrieren wir uns im Folgenden auf den Beginn des Buchcorpus in Joh 2:1–22,<sup>81</sup> des Näheren auf dessen zweite Hälfte Joh 2:13–22.

---

hundert ihre Macht insbesondere über die Schifffahrt im Handel und Kriegswesen aufgebaut hatten. Mit dem möglichen Blick auf das Meer soll die besondere Beziehung zwischen Theater und Polis schon in der Architektonik betont worden sein. Melchinger weist darauf hin, daß in vielen Dramen das Meer als hinterszenischer Raum eine große Rolle spielt“ (Heuner, *Handeln*, 126–127 [Anm. 78]). Heuner (a.a.O., 120–127): „Die sichtbare Landschaft ist der Lebensraum der Zuschauer: Der unmittelbare Nahbereich stellt sich den Athenern als vertraute Alltagslandschaft dar, der Horizont versinnbildlicht die fernen Provinzen und Kolonien der Verbündeten, deren Gesandte den Festspielen beiwohnten“.

<sup>80</sup> Dazu M. Theobald, „Der Widersacher im Johannesevangelium“, in *L'adversaire de Dieu – Der Widersacher Gottes: 6. Symposium Strasbourg, Tübingen, Uppsala, 27.–29. Juni 2013 in Tübingen* (Hg. M. Tilly et al.; WUNT 364; Tübingen: Mohr Siebeck, 2016), 175–199.

<sup>81</sup> Joh 1 enthält die große zweiteilige Eröffnung des Buchs, den Prolog 1:1–18 und die mit ihm verzahnte Johannes-Erzählung 1:19–51. Das Wort Jesu an Nathanael, Joh 1:51, überraschenderweise im Plural formuliert, leitet zum Corpus des Buches über.

Beide – sowohl die Erzählung von der Hochzeit zu „Kana in Galiläa“ wie die von der Reinigung des Tempels in Jerusalem – nehmen die das Buch im Ganzen beherrschende Polarität von *Galiläa* und *Jerusalem* programmatisch vorweg und blicken je auf ihre Weise auf „Ostern“ voraus. Damit überlagern sie die *lineare* Zeitstruktur der jüdischen Wallfahrtsfeste mit einer anderen Zeitperspektive, die bestimmt wird von der heilsentscheidenden „Stunde“ der Verherrlichung Jesu (2:4) bzw. seiner Auferweckung in „drei Tagen“ (2:19).<sup>82</sup>

### 2.1 Der Fokus der „Austreibungs“-Erzählung Joh 2:13–22

Die Erzählung besteht aus drei Abschnitten: (1) der szenischen *Rahmennotiz* V. 13, (2) dem *Hauptteil* V. 14–21, der die eigentliche Handlung im Tempelareal V. 14–17 und einen sich daran anschließenden Dialog zwischen „den Juden“ und Jesus umfasst, sowie (3) einem *Kommentar* des Erzählers auf Metaebene (V. 22) aus der „österlichen“ Perspektive. So gewiss der Erzähler auf traditionellem Erzählstoff fußt,<sup>83</sup> diesen hat er mittels seiner „Dramatisierung“ neu gestaltet: Der im Wort des Protagonisten V. 16b, c gipfelnden Handlung im Tempel lässt er einen Dialog folgen, der die Handlung bespricht.

- |    |   |  |
|----|---|--|
| 13 | a | Und nahe war das Pascha der Juden,   |
|    | b | und Jesus stieg hinauf nach Jerusalem.   |
| 14 | a | Und er fand im Heiligtum die Verkäufer von Rindern, Schafen und Tauben<br>und die Geldwechsler dasitzen, |
| 15 | a | und er machte eine Peitsche aus Stricken   |
|    | b | und trieb alle(s) aus dem Heiligtum hinaus (πάντας ἐξέβαλλεν ἐκ τοῦ ἱεροῦ):                              |
|    | c | die Schafe wie die Rinder,   |
|    | d | und das Kleingeld der Wechsler schüttete er aus  |
|    | e | und die Tische stieß er um   |
| 16 | a | und zu den Verkäufern der Tauben sagte er:   |
|    | b | Nehmt das weg von hier (ἄρατε ταῦτα ἐντεῦθεν)!   |
|    | c | Macht (ποιεῖτε) das Haus meines Vaters (von nun an) nicht (mehr) zu<br>einem Kaufhaus (Sach 14:21)!      |
| 17 | a | Seine Jünger erinnerten sich,  |
|    | b | dass geschrieben steht:  |
|    | c | Der Eifer für dein Haus wird mich verzehren (Ps 69:10).  |

<sup>82</sup> Damit verbunden ist die „Auflösung“ des Sabbats (Joh 5:18) bzw. der Acht-Tage-Rhythmus der Erscheinungen des Auferweckten vom „ersten Tag der Woche“ an (20:19, 26).

<sup>83</sup> Er hat nach verbreiteter Ansicht die Erzählung von der „Tempelreinigung“ Jesu aus seiner alten Passionserzählung übernommen und an den Anfang des Buches vorgezogen; zu den Überlieferungsverhältnissen vgl. M. Theobald, „Stellt die johanneische Erzählung von der sogenannten ‚Tempelreinigung‘ Jesu (Joh 2,13–22) eine Relecture ihrer synoptischen Parallelen dar? Kontroverse in der Forschung – nicht im Text“, in *Kontroverse Stimmen im Kanon* (Hg. M. Ebner et al.; QD 279; Freiburg: Herder, 2016), 228–260.

- 18 a Da ergriffen die Juden das Wort und sagten zu ihm:  
 b Welches Zeichen zeigst du uns,  
 c dass du solches tun darfst?
- 19 a Jesus antwortete und sagte zu ihnen:  
 b Brecht diesen Tempel ab,  
 c und in drei Tagen werde ich ihn aufrichten.
- 20 a Da sagten die Juden:  
 b In sechsundvierzig Jahren wurde dieser Tempel erbaut,  
 c und du willst ihn in drei Tagen aufrichten?
- 21 a Er aber hatte von dem Tempel seines Leibes gesprochen.
- 22 a Als er nun von den Toten auferweckt worden war,  
 b erinnerten sich seine Jünger,  
 c dass er das gesagt hatte;  
 d und sie glaubten der Schrift und dem Wort,  
 e das Jesus gesprochen hatte.

Die szenische *Rahmennotiz* V. 13 nennt die Konstituenten der Raum- und Zeitkonstruktion der „dramatischen Erzählung“: mit dem Pascha-Fest den jüdischen Festkreis, der das Heilsjahr Jesu rhythmisiert, mit Jerusalem den entscheidenden Ort des Dramas.

Die *Handlung* selbst (V. 14–15) präzisiert die Raumkonstruktion des Buches. Wie das leitende Handlungsverb  $\acute{\epsilon}\chi\beta\acute{\alpha}\lambda\lambda\omega$  in V. 15b andeutet, besteht sie in einer Art „Exorzismus“ des Tempels, der nach Ausweis des  $\acute{\pi}\acute{\alpha}\nu\tau\alpha\varsigma$  *umfassend* und *total* ist. Deshalb lässt sich auch von einer „Austreibungs“-Erzählung sprechen. Durch die „Austreibung“ von allem Klein- und Großvieh aus dem Tempelareal und weitere Aktionen gegen Geldumtausch und Taubenverkauf „befreit“ Jesus den Tempel radikal von dem, was den Opferkult ausmacht. Nicht gegen die Menschen im Tempelareal, sondern gegen das, was sie mit ihrem Tun ermöglichen, schreitet er ein: den Kultvollzug der täglichen Opfer.<sup>84</sup>

Der Charakter der Handlung lässt sich unterschiedlich bestimmen. Gewöhnlich sieht man in ihr eine *prophetische Symbolhandlung*, die das Ende des Tempels als kultischer Institution in einer auffälligen Demonstration vor Augen führt. Die Demonstration selbst ist dann ein aus dem Zeit- und Geschehensfluss herausragendes Geschehen, das anzeigt, dass der nach Abschluss der Handlung weitergehende Betrieb in Wahrheit am Ende ist. Aber faktisch geht er doch weiter. Im historischen Diskurs, der danach fragt, was für eine Handlung Jesus einst tatsächlich vollzog, könnte die Rede von einer prophetischen Symbolhandlung weiterführen, aber auf der fiktionalen Ebene der „dramatischen Erzählung“ bietet sich eine andere Deutung an.

<sup>84</sup> Das  $\acute{\pi}\acute{\alpha}\nu\tau\alpha\varsigma$  (V. 15b) bezieht sich auf  $\tau\acute{\alpha}\ \tau\epsilon\ \acute{\pi}\acute{\rho}\acute{o}\beta\alpha\tau\alpha\ \kappa\alpha\iota\ \tau\omicron\upsilon\varsigma\ \beta\acute{o}\alpha\varsigma$ , das Maskulinum erklärt sich vom nachfolgenden Substantiv  $\tau\omicron\upsilon\varsigma\ \beta\acute{o}\alpha\varsigma$  her, das das Neutrum  $\tau\acute{\alpha}\ \dots\ \acute{\pi}\acute{\rho}\acute{o}\beta\alpha\tau\alpha$  dominiert, vgl. Theobald, *Evangelium nach Johannes*, 230 (Anm. 1).

Wenn nämlich der „Exorzismus“ des Tempels *umfassend* und *endgültig wirksam* ist, liegt die Annahme nahe, dass dies für die Raumkonstruktion des Buches insofern grundlegend ist, als die Bühne nun tatsächlich frei ist, um dem Protagonisten fortan als Plattform für seine „Lehre“ zu dienen. Was eine prophetische Demonstration nur symbolisch andeutet, setzt die Raumvorstellung des Buches faktisch um: „Entleert“ von allem, was den Opferkult des Tempels ermöglicht und ausmacht, ist der Ort jetzt nur noch gleichsam eine „entkernte“ Bühne. Bereits Jesu Deutewort V. 16b–c, das auf Sach 14:21c anspielt, spricht zugunsten dieser Deutung:

Joh 2:16c	Sach 14:21c		Sach 14:21c LXX	
Μὴ ποιεῖτε	ולא יהיה כנעני עוד	Und es wird keinen <u>Viehhändler</u> mehr geben	καὶ οὐκ ἔσται Χαναανῆος οὐκέτι	Und es wird keinen <u>Kanaanäer</u> mehr geben
τὸν οἶκον τοῦ πατρὸς μου	בבית יהוה צבאות	im <u>Haus</u> JHWHs Zebaoth	ἐν τῷ οἴκῳ κυρίου παντοκράτορος	im <u>Haus</u> des Herrn, des <u>Allherrschers</u> ,
	ביום ההוא	an jenem Tag.	ἐν τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ.	an jenem Tag.
οἶκον ἐμπορίου.				

Jesus befiehlt in Joh 2:16b–c den Tauben- (wie den übrigen) Händlern, ihre Ware nicht nur für heute aus dem Heiligtum wegzuschaffen („Nehmt das weg von hier!“<sup>85</sup>), sondern ihre Geschäfte im Dienst des Opferkults *überhaupt* einzustellen. Das als Imperativ Präsens (nicht: Aorist) formulierte Verbot V. 16c, das auf die hebräische Fassung von Sach 14:21c anspielt,<sup>86</sup> hat *durativen* Sinn:<sup>87</sup> „Macht das Haus meines Vaters [von nun an] nicht [mehr] zu einem Haus des Handels!“ Warum? Weil „jener Tag“ (des eschatologischen Laubhüttenfests), von dem das Schlusskapitel des Sacharjabuches spricht, mit Jesus gekommen ist. Es ist der Tag, an dem alle Völker nach Jerusalem hinaufziehen werden, um JHWH anzubeten,<sup>88</sup> an dem auch „alle Tabuvorschriften

<sup>85</sup> Aorist: ἄρατε ταῦτα ἐντεύθεν.

<sup>86</sup> Das Stichwort „Kanaanäer“ der Septuaginta, das sich auf nichtjüdische Fremdlinge bezieht, fehlt in Joh 2:16; vgl. E. Regev, „Moral Impurity and the Temple in Early Christianity in Light of Qumranic Ideology and Ancient Greek Practice“, *HTR* 79 (2004), 283–311; C. Roth, „The Cleansing of the Temple and Zechariah xiv 21“, in: *NovT* 4 (1960), 174–181; ausführlich zum Schrifthintergrund von Joh 2:16 vgl. Theobald, „Erzählung“, 238–242 (Anm. 83).

<sup>87</sup> H. von Siebenthal, *Griechische Grammatik zum Neuen Testament* (Neubearbeitung und Erweiterung der Grammatik Hoffmann/von Siebenthal; Gießen und Basel: Brunnen, 2011), § 212b (S. 360–361); vgl. Joh 20:17 (μὴ μου ἄπτου).

<sup>88</sup> Sach 14:16; vgl. Jes 2:2–4; 60; Mi 4:1–4; Sach 8:22.

der kultischen Reinheitsgesetze als aufgehoben gelten“,<sup>89</sup> so dass jetzt alle am eschatologischen Festmahl der gekommenen Gottesherrschaft in Jerusalem teilhaben. Die johanneische Erzählung hebt daraus zunächst den *negativen* Aspekt hervor: dass nämlich durch Jesu Befehlswort das definitive Ende des Opferkults im Tempel gekommen ist.

Die *positive* Seite wird im anschließenden Wortwechsel der für den Tempel verantwortlichen „Juden“ mit Jesus thematisiert, wenn sie ihn nach einem Beglaubigungszeichen für sein Einschreiten fragen (V. 18). Seine Antwort V. 19 gewinnt Profil durch das johanneische Stilmittel des „Missverständnisses“ von V. 20, das besagt: Es geht nicht um den vorfindlichen Tempel, an dem 46 Jahre lang gebaut wurde, sondern um Jesus, der in Person das Heiligtum Gottes (*ναός τοῦ σώματος*) ist: Ort seiner Gegenwart in dieser Welt (vgl. auch 1:51; 4:23–24).

Damit zeichnet sich eine eigentümliche *Dialektik* von Identität und Nicht-Identität Jesu mit dem Tempel ab. Einerseits spricht Jesus vom „Haus seines Vaters“ (2:16c) – und aus nachösterlicher Perspektive brachte ihn der Eifer für dieses Haus sogar um (2:17 = Ps 69:10). Andererseits ist der Tempel samt Opferkult am Ende, weil definitiv von Jesu Heil bringendem Tod – dem wahren Pesach – überholt. Warum identifiziert sich der Protagonist dann überhaupt noch mit dem vorfindlichen Gebäude und tritt im Corpus des Buches regelmäßig dort auf, um zu „lehren“? Wie erklärt sich das? Die Antwort im Gefälle der bisherigen Argumentation lautet: Der Erzähler benutzt die „Aus-treibungs“-Geschichte zur Bereitung des Tempels als Bühne für Jesus deshalb, damit diese Bühne mit ihren religiösen Konnotationen Licht auf *den* wirft, der *in Wahrheit* das Allerheiligste, der *ναός*, ist. Ein Blick auf die nachfolgenden Tempelszenen, die der Erzähler durchweg selbst gebildet hat, bestätigt diese Einschätzung.

## 2.2 Die Tempelbühne als neuer Bedeutungsträger

Wer sich auf die fiktive Erzählwelt des Evangeliums einlässt, gewinnt den Eindruck, dass bei den zahlreichen Auftritten Jesu im Tempel, die seinem Erstbesuch von 2:14–16 folgen, *nichts anderes* mehr geschieht als nur dieses *Eine*, dass Jesus dort als der letztgültige Bote Gottes sein rettendes Wort kundtut. Auch die Menschen, die an den hohen Festen in Jerusalem bzw. im

<sup>89</sup> A. Deissler, *Zwölf Propheten*, Band III: *Zefania, Haggai, Sacharja, Maleachi* (NEchtB; Würzburg: Echter, 1988), 313–314; entsprechend dem Kontext von Sach 14:20–21: „(20) An jenem Tag wird auf den Schellen der Pferde stehen: ‚Heilig dem HERRN‘ (vgl. Sach 8,3; Ex 28,36). Und die Kochtöpfe im Haus des HERRN [oder: Juda] (vgl. 1 Kön 7,50) werden wie die Opferschalen vor dem Altar sein; (21) und jeder Kochtopf in Jerusalem und in Juda wird dem HERRN der Heerscharen heilig sein; und alle Opfernden werden kommen und von ihnen nehmen und darin kochen. An jenem Tag wird es keinen <Vieh>händler mehr geben im Haus des HERRN der Heerscharen“ (vgl. Ez 44:9; Zef 1:11; auch Apk 21:27).

Tempelareal zusammenströmen (vgl. 2:23; 7–8; 11:55–56; 12:19, 29–36), scheinen nur noch Ausschau nach ihm zu halten. Sie fiebern ihm regelrecht entgegen, um ihn zu hören oder seine „Zeichen“ zu sehen (vgl. 7:11–13; 11:55–56). Von einer intendierten Teilnahme am Tempelkult ist nicht die Rede, die gewöhnlichen kultischen Vollzüge sind abgeblendet. Der Tempel ist nur noch Kulisse für Jesus.

Drei bzw. vier Passagen gibt es allerdings im Buch, die kultische Intentionen der Wallfahrer bzw. der einheimischen Autoritäten („die Juden“) jeweils in einem ἵνα-Satz artikulieren. Sie finden sich interessanterweise nur im Kontext des Todespascha Jesu: 11:55; 12:20; 18:28; vgl. auch 19:31:

	SITUATION	INTENTION
11:55	Es war aber nahe das Pascha der Juden, und viele stiegen hinauf (ἀνέβησαν) vom Land nach Jerusalem vor dem Pascha,	damit (ἵνα) sie sich reinigten.
12:20	Es waren aber auch einige Griechen unter denen, die hinaufgestiegen waren (ἀναβάνόντων),	damit (ἵνα) sie anbeteten am Fest.
18:28	Sie führen also Jesus von Kajaphas in das Prätorium. Es war aber früh am Morgen. Und sie selbst gingen nicht hinein in das Prätorium,	damit (ἵνα) sie sich nicht verunreinigten, sondern das Pascha(lamm) essen könnten.
19:31	Die Juden also, weil Rüsttag war,  baten Pilatus,	damit (ἵνα) die Leiber nicht am Sabbat am Kreuz blieben (denn der Tag dieses Sabbats war ein großer [Festtag]),  dass (ἵνα) ihnen die Beine zerschlagen und sie abgenommen würden.

Reinigung vor dem Fest bzw. Vermeidung von Unreinheit, Anbetung Gottes im Tempel, Bewahrung der Heiligkeit des Sabbats: Der Erzähler nennt diese wesentlichen Erfordernisse kultischer Art, welche die Pilger und Einwohner Jerusalems umtreiben, aber erweckt den Eindruck, dass ihnen nur in der Begegnung mit dem wahren Paschalamm, Jesus, entsprochen wird, und lenkt sie deshalb diskret um:

- 1) Die Griechen kommen, „um am Fest anzubeten“ (12:21), doch er setzt hinzu: „sie wollten Jesus sehen“ (12:21). Wahre „Anbetung“ geschieht weder auf dem Garizim noch auf dem Jerusalemer Tempelberg, sondern allein im Geist, der durch Jesus frei wird (4:21, 24; 7:39; vgl. 20:22–23).
- 2) Wer in Jerusalem anbeten will, muss sich zuerst reinigen (11:55). Aber nur das Hören des Wortes Jesu „reinit“ (13:10; 15:2–3; vgl. auch 2:6).
- 3) „Die Juden“ setzen alles daran, vom Anblick des Gekreuzigten am Pascha-Festtag verschont zu bleiben (19:31). Aber „sie werden den sehen, den sie

durchbohrt haben“ (19:37 = Sach 12:10), das wahre Paschalamm, von dem es heißt: „Ihr sollt ihm kein Bein zerbrechen“ (19:36 = Ex 12:10, 46 LXX).

Solches „Umlenken“ von kultischen Elementen auf Jesus geschieht allenthalben im Corpus des Buches, wenn auch oft in diskreten Anspielungen, die nur versteht, wer in der Welt von Tempel und Wallfahrt zu Hause ist.<sup>90</sup> Im Hintergrund von 7:37–52 etwa, der Szene vom letzten (siebten) Tag des Laubhüttenfestes, steht der *Ritus der Wasserspende* mit Assoziationen an die Tempelquelle, von der man sich erhofft, dass sie am Ende der Tage überreich sprudeln werde (vgl. Ez 47:1 ff.; vor allem wieder Sach 14:8 ff.). Der „lebendiges Wasser“ spendende Jesus erscheint also als Einlösung dieser Erwartung. Oder wenn Joh 10:36 die *Heiligung* des in die Welt gesandten Sohnes durch den Vater betont, hängt das mit dem Szenario von 10:22–39, dem Tempelweihfest, zusammen. Denn in Num 7:1 heißt es vom Zeltheiligtum, dass Mose es nach seiner Vollendung „gesalbt und mit allen seinen Geräten *geheiligt*“ habe, wobei Num 7:10–11 für die Einweihung des Altars genau das Verb benutzt, das auch in der Bezeichnung des Tempelweihfestes (ἐγκαίνια) steckt (vgl. Joh 10:22), nämlich ἐγκαίνιζω.<sup>91</sup> So besagt Joh 10:36, gelesen auf diesem Hintergrund, dass der Vater seinen Sohn zum wahren Heiligtum weihte, als er ihn in diese Welt sandte, um anstelle des Tempels *ihn* zum definitiven Ort seiner Gegenwart zu erheben.<sup>92</sup> Vor allem bietet das Paschafest der Deutung des Todes Jesu das für die Kult- oder Tempelchristologie des Buches entscheidende Modell,<sup>93</sup> wie die oben erwähnten Passagen 18:28 und 19:31, 36, aber auch bereits 1:29, 36 zeigen.<sup>94</sup>

So hat der Erzähler den Festeskreis nicht als *äußeren*, letztlich *austauschbaren* Zeitrahmen, sondern als *Motivspender* für seine Szenenfolgen verstan-

---

<sup>90</sup> Vgl. zuletzt Felsch, *Feste* (Anm. 50), und K. S. Fuglseth, *Johannine Sectarianism in Perspective. A Sociological, Historical, and Comparative Analysis of Temple and Social Relationships in the Gospel of John, Philo, and Qumran* (NovTSup 119; Leiden und Boston: Brill, 2005), 251–281.

<sup>91</sup> Vgl. auch Hebr 10:20.

<sup>92</sup> J. C. VanderKam, „John 10 and the Feast of Dedication“, in *Of Scribes and Scrolls. Studies on the Hebrew Bible, Intertestamental Judaism, and Christian Origins* (FS J. Strugnell; Hg. H. W. Attridge et al.; Lanham: University Press of America, 1990), 203–214, 206–207.

<sup>93</sup> F. Mussner, „Kultische Aspekte im johanneischen Christusbild“, in idem, *Praesentia Salutis. Gesammelte Studien zu Fragen und Themen des Neuen Testaments* (KBANT; Düsseldorf: Patmos, 1967), 133–145; J. Rahner, *„Er aber sprach vom Tempel seines Leibes“. Jesus von Nazaret als Ort der Offenbarung Gottes im vierten Evangelium* (BBB 117; Bodenheim: Philo, 1998); U. Busse, *Das Johannesevangelium. Bildlichkeit, Diskurs und Ritual. Mit einer Bibliographie über den Zeitraum 1986–1998* (BETL 162; Leuven: Peeters, 2002), 323–366.

<sup>94</sup> H.-U. Weidemann, *Der Tod Jesu im Johannesevangelium. Die erste Abschiedsrede als Schlüssel für den Passions- und Osterbericht* (BZNW 122; Berlin und New York: De Gruyter, 2004), 423–450.

den, so dass diese vom jeweiligen Fest (und den an ihm geübten Bräuchen) auch inhaltlich mitgeprägt werden. Oder anders gesagt: Die Tempelbühne ist nicht (wie bei einer schlechten Theaterinszenierung) lediglich bedeutungslose Kulisse, sondern signifikant für Jesu Auftritte, ja für sein Wirken und Sterben insgesamt.

### 3. Was verbirgt sich historisch hinter der narrativ in Szene gesetzten Ablösung vom Tempel? Ein Ausblick

Der begrenzte Rahmen dieser Studie erlaubt es nicht, das Verhältnis des vierten Evangeliums zur griechisch-hellenistischen Tragödie auch unter inhaltlich-konzeptionellen Gesichtspunkten zu bedenken. Nur die Raum- (und Zeit-)Konstruktion der „dramatischen Erzählung“ interessiert hier. Eine Frage, die aber für ihre Pragmatik wichtig ist, sei abschließend kurz angesprochen. Was für ein Auditorium setzt die Erzählung voraus, wenn sie die Vita Jesu wenige Jahrzehnte nach der Zerstörung des Jerusalemer Tempels (vgl. 11:48) in einen vom ihm bestimmten Rahmen einstellt, durch Transfer von kultischen Vorstellungen in die Christologie aber zugleich seine Ablösung betreibt?<sup>95</sup> Gibt ihre Figurenkonstellation eine Antwort darauf? Bislang

---

<sup>95</sup> Felsch, *Feste*, 267–271 (Anm. 50) („Christologisch motivierte Außerkraftsetzung des jüdischen Pessach?“), versucht der Ablösungsthese den Abschied zu geben, was aber nicht gelingt. Schon die *Voraussetzung*, die sie macht, trifft nicht zu: Der Autor befände sich (wie die Rabbinen) in einer Situation, „in der er mit der Unmöglichkeit des Vollzuges des Pessachritus im Tempel konfrontiert“ sei und „diesen kompensieren“ müsse (268); er würde „mit dem Verlust des Tempels ringen“, „er und seine Gemeinde“ hätten „den Verlust des traditionellen Kultortes [...] zu bewältigen“ (269). Entsprechend deutet sie den Transfer von kultischen Vorstellungen auf Jesus nicht als „Alternativmodell“ zum Tempelfest, sondern als „dessen *Fortführung* nach dem Tempelverlust“ (Kursive von mir). – Im Widerspruch dazu erklärt sie unter Zustimmung zu H.-J. Klauck, „Geschrieben, erfüllt, vollendet. Die Schriftzitate in der Johannespassion“, in *Israel und seine Heilstraditionen im Johannevangelium* (FS J. Beutler; Hg. M. Labahn et al.; Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2004), 140–157, 157): „Tatsächlich besteht eine ‚problematische Dimension johanneischen Denkens‘ darin, alle Gotteserkenntnis und jeden Zugang zu Gott an das Bekenntnis zu Jesus zu binden. Das gilt auch für Jesu Darstellung als Pessachlamm, an dessen Annahme auch das Eigentums- und damit letztlich das Bundesverhältnis geknüpft wird. Hier findet in der Tat eine Enteignung des Gottesvolkes Israel statt, die keineswegs zustimmend nachgesprochen werden darf. Diese äußerst problematische Ebene ist aufgrund seines exklusiv christologischen Denkens bei Johannes unbestritten angelegt“ (268). Auch Fuglseth, *Sectarianism* (Anm. 90), bestreitet die von ihm sogenannte „replacement theory“ insofern, als er den Anschluss der johanneischen Gemeinde an das vorausgesetzte kultische Modell stärker gewichtet sehen will; unter Anschluss an soziologische Theoriebildung erklärt er: „The Johannine community seems to have become part of a new organisation living independently of its origin“ (365). „In this light, the presentation of the temple relationship is then not as ambivalent as we may think. A community with new practice and belief like



kaum gewürdigt sind die sieben Episoden, die von „Juden“ in Jerusalem sprechen, die an Jesus „glaubten“, deren Glaube der Erzähler aber als defizient wertet.<sup>96</sup> Die These zu diesen Texten lautet: Diese Erzählfigur steht für ein „Judenchristentum“, das seinen geistigen Mittelpunkt – auch nach der Zerstörung des Tempels – immer noch in der Heiligen Stadt und seine Zukunft nach wie vor im Rahmen des Judentums sieht.<sup>97</sup> Diesem „Judenchristentum“ gilt die Strategie der Ablösung, wie sie die „dramatische Erzählung“ verfolgt, geprägt durch die im Hintergrund stehende Erfahrung des sog. „Synagogenausschlusses“. Ihr Ziel ist es, eine eigene, von Jerusalem bzw. vom synagogalen pharisäischen Judentum unabhängige Identität aufzubauen.

---

the Johannine is naturally interested in presenting itself as a continuation of the parent body, visible above all in its temple relationship“ (366).

<sup>96</sup> Obwohl Fuglseth, *Sectarianism*, 287–317 (Anm. 90), umfassend „social Relationships in John“ studiert – „The World“, „The Samaritans“, „A Gentile Roman?“ (neben Pilatus geht es um die Identität des „Königlichen“, 4:46–47), „Gentile Greeks?“, „The ‚Other Sheep‘“, „The ‚Dispersed Children of God‘“, „Jews‘ in the Temple and the Synagogue“ –, berücksichtigt er die Figur der „glaubenden Juden“ in seiner Studie nicht. Aber gerade diese Erzählfigur ist entscheidend, um den Autor mit seinen Bewertungen, die er ihr zuteil werden lässt, richtig einzuordnen. – Die erwähnten sieben (!) Passagen des Buches sind: 2:23; 7:31; 8:30; 10:42; 11:45; 12:11, 42.

<sup>97</sup> Vgl. M. Theobald, „Das Johannesevangelium – Zeugnis eines synagogalen ‚Judenchristentums‘?“, in idem, *Studien zum Corpus Iohanneum*, 204–255 (Anm. 50).